



1 a-b Richard Serra, *Terminal*, 1977, acier, Bochum



# Renverser le monument, pour une mémoire de la production. Identification, déception et désir entre *Terminal* et *Steelmill/ Stahlwerk* de Richard Serra

Jacopo Bodini

« L'Olympe est une montagne!  
Le plus crâne monument,  
ce sera toujours les Pyramides.  
Mieux vaut l'exubérance que le goût,  
le désert qu'un trottoir,  
et un sauvage qu'un coiffeur! »

Gustave Flaubert,  
*L'Éducation sentimentale*

Produire une mémoire est ce que d'habitude les monuments se proposent. Produire une mémoire en représentant quelque chose, en faisant du monument le centre d'une structure transparente de référence symbolique qui transcende le monument lui-même, et implique l'espace urbain et la dimension sociale, la politique et l'histoire. Il y a pourtant des monuments qui, par une sorte d'opacité constituante, ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Ils se laissent heurter, dans les rues, par le désir frustré des spectateurs de leur trouver un sens, par les regards émerveillés, ou bien choqués, des gens qui ne les comprennent pas. Ils bouleversent l'espace traditionnel et dualiste de la monumentalité, en créant un *contre-environnement* restructurant la spécificité d'un lieu, en se laissant habiter, pas métaphoriquement, par des clochards, des punks ou bien des amants, en offrant leur peau rouillée aux injures comme aux mots d'amour. C'est le cas de plusieurs sculptures de Richard Serra, parmi lesquelles *Terminal*. Il s'agit d'œuvres qui nous interrogent, avec insistance, l'insistance indiscreète de leur propre présence, sur leur rôle, sur leur fonction, sur leur sens. La sculpture *Terminal*, plus que d'autres, paraît nous suggérer aussi une direction de recherche découlant des questions qu'elle pose : non pas la production d'une mémoire, mais la mémoire de la production. Elle le fait surtout grâce à *Steelmill/Stahlwerk*, un film de Richard Serra qui raconte la fabrication de *Terminal* dans une aciérie allemande. En revenant du monument à sa production, de l'espace urbain à l'usine, l'on dévoile un autre type de mémoire, non pas la mémoire

volontaire des monuments, mais la mémoire involontaire de sa propre production que l'œuvre, jalousement, garde en soi. Une mémoire implicite et, d'une certaine manière, inconsciente, une mémoire nourrie par un désir qui, entre les machines de l'usine et les regards des spectateurs, s'écoule le long de la surface rongée de *Terminal* et des images en noir et blanc de *Steelmill/Stahlwerk*, et comble le vide référentiel de l'œuvre par sa puissante présence libidinale.

## Deux œuvres, une seule œuvre

En 1976, Richard Serra se rend en Allemagne, à Hattingen, dans la vallée de la Ruhr, pour réaliser dans une aciérie Thyssen son œuvre *Terminal*. Bien que *Terminal* soit une commande pour la documenta VI en 1977, l'exposition de Kassel dont elle deviendra un des indiscutables symboles, Serra conçoit cette sculpture pour l'installer à Bochum, la ville la plus proche de l'aciérie où elle a été construite. Ainsi, l'administration de la ville de Bochum, dirigée à l'époque par le Parti social-démocrate d'Allemagne (SPD), achète la sculpture de Serra et l'installe en 1979 près de la gare, au milieu de la circulation urbaine, si bien que – comme l'affirme Serra lui-même – «les tramways la frôlent à 50 centimètres<sup>1</sup>» (ill. 1 a-b). À cause de la taille de l'œuvre, et surtout de sa nature non conventionnelle, jugée inappropriée pour le contexte urbain, cette décision sera très contestée, spécialement par le principal parti d'opposition, l'Union chrétienne-démocrate d'Allemagne (CDU), qui considère cette œuvre comme scandaleuse et, à travers pétitions et démonstrations, cherche, à plusieurs reprises, à l'enlever du site. *Terminal* est une sculpture composée de quatre plaques identiques en acier Corten – un acier particulier, utilisé très souvent pour les sculptures, car il se couvre d'une couche superficielle d'oxyde qui lui donne en fait une meilleure résistance à la corrosion. Chaque plaque, d'environ 12,5 mètres de hauteur, se soutient d'elle-même, sans besoin de supports externes, même si, pour raisons de sécurité, elle est ancrée dans le sol. En ce sens, la structure n'a pas une utilité purement fonctionnelle, mais fait plutôt partie de l'œuvre, elle est la sculpture elle-même. Les plaques sont disposées de manière à générer un nombre infini de visions possibles, que ce soit de l'intérieur ou de l'extérieur de la sculpture.

Toujours en 1979 sort *Steelmill/Stahlwerk*, un film réalisé par Serra avec Clara Weyergraf, tourné à partir de la fabrication de *Terminal* dans la même aciérie de Hattingen. Lorsqu'il forge, avec les ouvriers, les plaques en acier pour *Terminal*, Serra veut rendre compte, à travers un film, à la fois de la réalisation matérielle de sa sculpture et des conditions de travail des ouvriers allemands qui l'ont construite avec lui. C'est ainsi qu'il commence à tourner en usine, il

1 Richard Serra, «Les films de Richard Serra. Entretien avec Annette Micheleson et Clara Weyergraf» [1979], dans *id.*, *Écrits et entretiens. 1970-1989*, traduction de Gilles Courtois, Paris, 1990, p. 83-131, p. 117.

continuera même après la création de *Terminal*, et en particulier pendant la réalisation de *Block for Charlie Chaplin*<sup>2</sup>, en essayant de montrer la production des plaques en acier identiques à celles qu'il utilise pour ses sculptures – à ce propos peu importe qu'il s'agisse ou non de celles de *Terminal* – sans séparer la production des conditions de production, c'est-à-dire des conditions de travail des ouvriers à l'œuvre dans l'aciérie. Le film est subdivisé en deux parties : dans la première, l'on peut entendre les réponses des ouvriers aux questions posées par Clara Weyergraf, mais sans voir leur visage. Ce que l'on peut voir, ce sont plutôt des panneaux avec la traduction en anglais de ce qu'on entend (ill. 2a). Dans la deuxième partie, au contraire, on entend seulement le bruit infernal de l'aciérie, et l'on peut observer toutes les phases de la production des plaques en acier (ill. 2 b-c). Serra monte ces phases par ordre chronologique, sans pourtant permettre au spectateur de réussir à suivre le processus de production dans sa totalité. Il y parvient grâce à la brusque juxtaposition obtenue par le *jump-cut*, utilisé pour monter ces séquences de manière que le spectateur puisse s'identifier dans l'aliénation du travail avec l'ouvrier – qui, faisant partie de la chaîne de montage, ne s'occupe que d'un secteur du processus de production – plutôt que dans la totalité avec la réussite finale de l'œuvre. Serra fait donc de l'œuvre, de sa production et des conditions de production la même chose : la totalité de l'œuvre est brisée dans la fragmentation de son procès productif, dont la condition d'aliénation des ouvriers est partie constitutive. Cette perspective éclaire ainsi la raison de la subdivision du film en deux parties : il ne s'agit pas de séparer le documentaire social du documentaire artistique, mais plutôt de permettre aux images de ne pas être que l'illustration de ce qui est dit, et au langage de ne pas être que le commentaire de ce qui est montré : « Nous avons structuré le langage et l'image de manière séquentielle pour éviter explications et illustrations<sup>3</sup>. » Les images, alors, tout comme les paroles, valent pour ce qu'elles montrent, ou ce qu'elles disent, sans besoin de renvoyer à quelque chose d'autre. Pour ces raisons, *Steelmill/Stahlwerk* n'est pas simplement un documentaire, mais un véritable film, et donc une œuvre d'art.

L'idée à la base de *Steelmill/Stahlwerk*, que l'œuvre, sa production et les conditions de la production elle-même ne soient qu'une seule et même chose, nous permet alors de reconsidérer le rapport entre ce film et *Terminal*, en nous conduisant vers une sorte d'identification entre les deux œuvres : il s'agirait de les concevoir en tant que deux pendants du même effort artistique de leur auteur, qui prolonge la matérialité de sa sculpture dans la temporalité composée, et pourtant événementielle, de l'image cinématographique. *Steelmill/Stahlwerk* est, en même temps, avant, après et même contemporaine au présent

2 *Block for Charlie Chaplin* est une sculpture en acier réalisée par Richard Serra en 1977 dans la même aciérie que *Terminal*, installée dans la Neue Nationalgalerie à Berlin en 1978.

3 Serra, 1990 (note 1), p. 124-125. Serra semble, d'une certaine manière, même involontaire, vouloir prolonger la réflexion sur le *figural*, en tant qu'autonomie de l'image par rapport au texte, entreprise par Lyotard dans sa thèse doctorale, voir Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, 1971.

Oh freedom... what am I supposed to say about that? I wouldn't know right now what to say about freedom... not being under constant pressure to do my work, to have a pause now and then, but whether that's what freedom means I couldn't really say.



2 a-c Photogrammes du film *Steelmill/Stahlwerk*, Allemagne, 1979, réalisé par Richard Serra et Clara Weyergraf, 16 mm, noir et blanc, son, 26 min, ici : enregistrements de la diffusion sur la chaîne de télévision germanophone 3sat, 7 min 27 s, 23 min 32 s, 25 min 50 s



de *Terminal*; autrement dit, le film révèle la profondeur temporelle, mais aussi sémantique et sociale, inséparable de la sculpture elle-même. L'on se retrouve face à deux œuvres distinctes et autonomes, qui pourtant entretiennent un lien souterrain intime et indissoluble que, dans ces pages, on cherchera à explorer.

### Production de mémoire : *Terminal*, entre monument et objet absolu

*Terminal* est une sculpture que l'on pourrait considérer comme caractéristique de l'œuvre de Serra, au sens où il s'agit d'une œuvre de dimensions imposantes, située dans un contexte urbain, public, et réalisée avec des plaques en acier. Apparemment il s'agit aussi de ce qu'on appelle, d'habitude, un *monument*. Toutefois, Serra revendique la *non-monumentalité* de ses sculptures :

« On dit souvent de mes grandes sculptures situées dans des lieux publics qu'elles sont monumentales et oppressantes. Cependant, si on les regarde, est-on sollicité d'accorder un crédit quelconque à la notion de monument ? Elles ne se réfèrent à l'histoire des monuments ni par la forme, ni par le contenu. Elles ne célèbrent le souvenir de personne, d'aucun lieu ni d'aucun événement. Elles n'ont de lien qu'à la sculpture<sup>4</sup>. »

Andrea Pinotti, dans son intervention au colloque « Vous avez dit sculpture ? » organisé dans le cadre de la Monumenta 2008<sup>5</sup>, lorsque Serra exposait son installation au Grand Palais, suggère plutôt qu'il y a aussi, dans les sculptures de Serra, une certaine référence à l'histoire des monuments, une référence formelle, que – de manière encore plus significative – l'on ne retrouve pas dans le contenu. En effet, la ressemblance est évidente entre les œuvres de Serra et les monolithes antiques et modernes ou les obélisques qui, de l'Égypte ancienne à notre époque, ont jalonné l'histoire de la monumentalité. Le fait de reprendre une forme *monumentale*, mais en la vidant de son contenu *monumentalisé*, serait pour Pinotti la manière dont Serra affirme – dans le débat sur la monumentalité – un principe de contre-monumentalité. Les sculptures de Serra attestent cette contre-monumentalité grâce à leur objectivité sculpturale : si elles ne sont pas des monuments, c'est justement à cause du fait qu'elles ne renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes, qu'à leur propre structure. Elles ne sont pas des symboles, qui représentent, rappellent – ou se réfèrent à – un signifiant externe qui leur donne un sens – un événement, une femme ou un homme célèbre, ou même une idée ou une idéologie –, mais plutôt des objets, des objets absolus, qui trouvent leur sens dans leur propre immanence. Cette dichotomie entre la référence formelle et le vide au niveau du contenu engendre une sorte de *référence*

4 *Ibid.*, p. 197.

5 Voir le colloque « Vous avez dit sculpture ? », Paris, 23-24 mai 2008.

*sans référent* qui incarne ce principe de contre-monumentalité en soulignant l'objectivité sculpturale des œuvres, leur référence immanente à leur propre structure. Une autoréférence confirmée par l'autosuffisance de la structure de l'œuvre : les plaques en acier se soutiennent elles-mêmes, tout comme le sens de la sculpture.

De ce point de vue, les œuvres de Serra s'inscrivent dans la mutation déréprésentative (anti-représentative) qui, selon Jean-François Lyotard, a caractérisé l'art du *xx<sup>e</sup>* siècle, à partir de Cézanne. Dans *Freud selon Cézanne*, Lyotard affirme que dans l'art traditionnel, et donc représentatif, « le tableau, au même titre que la “scène” onirique, *représente* un objet, une situation absents, il ouvre un espace scénique dans lequel, à défaut des choses mêmes, leur représentants du moins peuvent être donnés à voir, un espace qui a la capacité d'accueillir et de loger les produits du désir s'accomplissant. Comme le rêve, l'objet pictural est pensé selon la fonction de représentation hallucinatoire et de leurre<sup>6</sup> ». Conformément au principe de plaisir, le tableau, la sculpture, l'œuvre d'art en général sont la représentation hallucinatoire, imaginaire, de la satisfaction du désir de l'artiste tout comme du spectateur. À partir de Cézanne, au contraire, Lyotard remarque un changement de cette fonction représentative de l'art, qui suit le principe de *déréprésentation* mis en place par Cézanne lui-même, un changement causé par un *déplacement du désir de peindre* qui a eu lieu à notre époque. Il s'agit d'un déplacement du désir qui ne caractérise pas seulement le domaine pictural, mais qui investit la société tout entière, et dont l'art n'est qu'une expression privilégiée. À la suite de ce déplacement, l'art n'est plus accomplissement illusoire du désir, mais plutôt, *au-delà du principe de plaisir*, objet de jouissance. De cette manière, l'art n'est plus représentation imaginaire du plaisir mais, en tant qu'objet de jouissance, qui mélange pulsions de vie et pulsions de mort, accomplissement du désir d'être déçu. Lyotard reconduit ce principe de déception à la monstration de la machinerie, c'est-à-dire à la rupture de l'illusion artistique à travers la monstration de ce qui, pour la sauvegarde de l'illusion elle-même, est censé rester caché. Ou, pour emprunter les mots que Lyotard utilise dans *L'acinéma*, le désir d'être déçu s'accomplit dans la *mise en scène* de ce qui, habituellement, est *mis hors scène*<sup>7</sup>. Dans le cas de Serra, la monstration de la machinerie se révèle, tout d'abord, dans l'exposition de la structure des œuvres ou, mieux, dans la coïncidence entre l'œuvre et sa propre structure. L'œuvre d'art cesse ainsi d'être objet de représentation, tout comme objet de désir, pour devenir un *objet absolu*, un *objet sans sujet* : sa valeur n'est pas dans un référent externe – le signifiant, le sujet de la représentation, le sujet du désir – mais dans l'objet lui-même. Comme le dit Lyotard :

6 Jean-François Lyotard, « Freud selon Cézanne » [1971], dans *id.*, *Des dispositifs pulsionnels* [1973], Paris, 1994, p. 71-89, p. 73, c'est moi qui souligne.

7 Voir Jean-François Lyotard, « L'acinéma » [1973], *ibid.*, p. 57-69, en particulier p. 63-65.

« On voit poindre chez le peintre ce désir étrange : que le tableau soit *lui-même un objet*, qu'il ne vaille plus comme message, menace, supplique, défense, exorcisme, moralité, allusion, dans une relation symbolique, mais qu'il vaille comme un objet *absolu*, délivré de la relation transférentielle, indifférent à l'ordre relationnel, actif seulement dans l'ordre énergétique, dans le silence du corps. Ce désir-là donne lieu à l'émergence d'une *position nouvelle* de l'objet à peindre<sup>8</sup>. »

Et l'on pourrait ajouter, alors, de l'objet artistique tout court. En fait, il s'agit exactement de ce qu'on a pu apprécier dans le travail sculptural et théorique de Richard Serra, là où ses sculptures manifestent leur caractère anti-monumental justement en vertu de leur objectivité absolue, ainsi caractérisée.

Il faudrait donc repenser et relancer dans cette perspective la notion de *site-specific* que Serra adopte souvent pour définir le statut conceptuel de ses œuvres. Pour une sculpture installée dans l'espace urbain, renvoyer à soi-même, à sa structure, signifie alors renvoyer aussi à son rapport avec l'espace où elle est installée, puisque sa propre structure est définie à travers le rapport avec son site d'installation. Au moment où la sculpture n'obéit plus à une fonction monumentale, c'est-à-dire représentative, elle absolutise son rapport avec le site, en générant un espace nouveau. L'essence de la sculpture serait alors de redéfinir le site, ou plus précisément, de créer un contre-environnement :

« Je crois que si la sculpture a un potentiel quelconque, c'est celui de créer son lieu et son espace propres, et de s'opposer aux lieux et aux espaces où elle est créée. Je m'intéresse aux œuvres grâce auxquelles l'artiste produit un "contre-environnement" qui prend sa propre place, ou construit son propre emplacement, ou délimite ou instaure son propre territoire<sup>9</sup>. »

D'ailleurs, la tradition monumentale est dite *représentative* justement pour le rapport que le monument entretient avec le site, et Serra le sait très bien, si bien qu'il affirme : « Le concept historique de la sculpture sur socle instaure une séparation entre l'objet et l'espace comportemental du spectateur<sup>10</sup>. » Ce dualisme spatial, construit sur l'opposition sujet/objet, est ce sur quoi repose la représentation elle-même. Le principe déreprésentatif qui caractérise les sculptures de Serra, au contraire, bouleverse cet espace de la représentation, grâce à la création d'un *contre-environnement* qui inclut l'œuvre d'art, le site, et aussi l'espace du spectateur : « Le site est redéfini, et non pas représenté<sup>11</sup>. » À ce propos, Serra se propose de « changer le contenu de la perception en faisant coexister le spec-

8 Lyotard [1973], 1994 (note 6), p. 87-88.

9 Richard Serra, « Notes développées depuis *Sight Point Road* » [1982], dans *id.*, 1990 (note 1), p. 193-201, p. 199-200.

10 Richard Serra, « Entretien avec Peter Eisenman » [1983], dans *id.*, 1990 (note 1), p. 215-234, p. 215.

11 Serra [1982], 1990 (note 9), p. 201.

tateur et la sculpture dans le même espace comportemental<sup>12</sup>». Il s'agirait alors, en affirmant implicitement une historicité de la perception<sup>13</sup>, qui impliquerait la perception elle-même dans la mutation antireprésentative qui caractérise le désir, de percevoir d'une manière différente, hors de l'espace dualiste de la représentation, en supprimant la distinction ontologique et spatiale entre le sujet et l'objet, le spectateur et l'œuvre d'art, ou le monument. Dans un entretien avec Serra, en se référant à ses sculptures, Peter Eisenman affirme : « La relation du spectateur à l'objet a changé. Comme un changement dans la position du spectateur produit un changement dans l'objet sculptural, l'espace du spectateur s'intègre à l'espace de l'objet. Le spectateur et l'objet sont considérés comme occupant le même espace<sup>14</sup>. » On retrouve ici la même *position nouvelle* de l'objet artistique, pictural ou sculptural peu importe, due au déplacement déreprésentatif dont parlait Lyotard et qui caractérise l'art à partir du <sup>xx</sup>e siècle. Grâce à ce principe de *déreprésentation*, l'on peut abattre l'espace dualiste de la représentation pour bâtir un contre-environnement, un espace nouveau, où l'œuvre, le site et le spectateur soient une seule chose, un seul lieu. Le dualisme référentiel de la représentation est remplacé par l'*autoréférence* immanente de l'œuvre. Le contre-environnement est donc l'expression du sens immanent de l'œuvre dans son propre site, un sens qui n'est pas fourni par un signifiant extérieur, comme dans le cas de la représentation, mais qui se produit *contre* l'espace extérieur, et donc de manière intérieure à la relation spécifique entre le site et l'œuvre. C'est toujours grâce à Eisenman qu'on accède à une formulation théorique de cette immanence du sens, qui caractérise d'une manière si fondamentale les œuvres de Serra, à travers une caractérisation particulière de la notion d'*autoréférence* :

« L'autoréférence dont je parle dans votre œuvre n'est pas narrative. Ce n'est pas raconter l'histoire de Richard Serra. C'est raconter la propre histoire de l'œuvre. [...] L'objet me dit comment le voir, c'est cela son autoréférence. Si vous ne voulez pas utiliser le qualificatif autoréférentiel, vous pourriez dire que votre œuvre est "structurale", en ce que le dialogue qu'elle ouvre est une archéologie de sa propre structure<sup>15</sup>. »

L'immanence du sens signifie alors, tout d'abord, que l'objet artistique est autoréférentiel au sens où, à la différence des monuments traditionnels, il ne renvoie pas à quelque chose d'extérieur. Il y a, pourtant, une profondeur de la notion d'autoréférence qu'Eisenman met en lumière : l'objet artistique agit de manière

<sup>12</sup> Serra [1983], 1990 (note 10), p. 222.

<sup>13</sup> Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], dans *id.*, *Œuvres*, t. 3, traduction de Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, 2000, p. 311 et suivantes.

<sup>14</sup> Serra [1983], 1990 (note 10), p. 222.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 229.

autoréférentielle s'il oriente la vision du spectateur, *s'il me dit comment le voir*; ou, pour le dire avec une célèbre expression de Merleau-Ponty, si *je vois selon lui*<sup>16</sup>. Montrer la machinerie, alors, n'est pas que l'accomplissement du désir d'être déçu, mais à travers la monstration de la machinerie l'on accède aussi à un nouvel horizon de visibilité, et à une nouvelle caractérisation de la vision, justement dans la direction suggérée par Merleau-Ponty<sup>17</sup>. La vision n'est jamais neutre, c'est-à-dire prérogative d'un sujet voyant opposé à un objet visible, mais elle s'engendre toujours dans l'entrelacs du sujet et de l'objet ou, mieux, du voyant et du visible. La monstration de la machinerie, c'est-à-dire des dispositifs et de l'appareillage qui rendent possible la vision, nous révèle de manière *explicite* l'influence du visible sur la vision : en exposant la machinerie, le visible suggère directement au voyant, au spectateur, comment le voir, il oriente *explicitement* sa vision. Dans cette perspective, alors, il est encore plus significatif que de nombreuses œuvres de Serra, parmi lesquelles *Terminal* et surtout *Sight Point*, son œuvre précédente, soient axées sur la multiplicité des points de vue qu'elles produisent, et à travers lesquels on peut en faire l'expérience.

Cette expérience de la vision ouvre un horizon de visibilité qui diffère, d'une façon radicale, de l'espace dualiste structurant l'horizon de visibilité propre de la représentation : l'œuvre et le spectateur non seulement occupent le même espace, mais ils contribuent à le constituer ensemble, dans son unicité, dans sa *spécificité*. Un tel horizon de visibilité comporte une connotation synesthésique de la perception, puisque l'œuvre vaut en tant qu'objet absolu, dans la plénitude de sa présence sensorielle. Le spectateur a la possibilité et, d'une certaine façon, l'obligation d'interagir avec *Terminal* à tous les niveaux : toucher sa peau rugueuse, sentir son odeur d'urine et de décadence, en habiter – refuge indiscret – l'intérieur. C'est de cette multiplicité sensorielle, de cette épaisseur perceptive que se compose l'horizon de visibilité dont *Terminal* fait partie : si *Terminal* ne fonctionne pas en tant qu'objet de référence, il fonctionne de manière critique, au sens où le spectateur, au niveau perceptif tout comme au niveau libidinal, se *heurte* à sa présence sourde et opaque<sup>18</sup>. C'est pour cette autoréférence, sémantique, structurale et perceptive, pour le principe déreprésentatif qu'elle incarne, qu'on peut affirmer sans doute aucun que *Terminal* n'est pas un monument, au sens traditionnel du terme, mais plutôt un *objet absolu*, qui forme un ensemble avec son site, en créant un contre-environnement qui implique et conditionne l'espace et le regard du spectateur. Si ce *contre-monument* peut produire une

16 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* [1960-1961], Paris, 1964, p. 78.

17 Voir *ibid.*; *id.*, *Le visible et l'invisible*, texte établi par Claude Lefort [1961], Paris, 1964; Mauro Carbone, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, 2011.

18 Voir Jean-François Lyotard, « Notes sur la fonction critique de l'œuvre », dans *id.*, *Dérive à partir de Marx et Freud* [1973], Paris, 1994, p. 230-247, en particulier : « On se trouve dans la fonction renversante, critique, de l'œuvre, le désir se heurte à l'écran parce que l'écran est traité comme un écran et non comme une vitre », p. 238. Je désire remercier particulièrement Godehard Janzing de m'avoir invité à relancer dans cette direction mes recherches.

mémoire, ce n'est pas une mémoire qui le transcende, qui renvoie ailleurs. Au contraire, la seule mémoire à laquelle *Terminal* peut atteindre, c'est la mémoire de soi-même – « la propre histoire de l'œuvre », disait Eisenman –, la mémoire de sa production.

### Mémoire de la production : la production désirante de *Steelmill/Stahlwerk*

Si *Terminal* se caractérise en tant qu'objet absolu, on peut affirmer que cette œuvre, au lieu d'être un objet de représentation, est plutôt un objet de production, c'est-à-dire un produit. En effet, sa propre histoire raconte sa production en usine, l'histoire d'une pièce produite à la forge, et pourtant unique, narrée, même si de manière non narrative, et par *Terminal* elle-même et par *Steelmill/Stahlwerk*. Si *Terminal* garde en soi sa propre histoire de manière implicite, *Steelmill/Stahlwerk* rend explicite ce que, en regardant *Terminal*, on ne peut qu'imaginer. Le film de Richard Serra installe la production de l'œuvre sur le produit, en élargissant le spectre de résonance de l'immanence du sens. Pour *Terminal*, alors, le renvoi immanent à soi-même signifie renvoyer à sa propre structure, au site d'installation, mais aussi à sa propre production, et donc à *Steelmill/Stahlwerk*. C'est précisément pour cette raison que *Terminal* et *Steelmill/Stahlwerk* seraient à concevoir en tant que deux parties de la même œuvre. Comme *Terminal* est une œuvre déreprésentative, qui s'accorde au déplacement du désir diagnostiqué par Lyotard, elle répond au désir d'être déçu en montrant sa machinerie, et elle le fait aussi, et de manière très explicite, à travers *Steelmill/Stahlwerk*. S'il est désormais facile de comprendre comment et pourquoi *Steelmill/Stahlwerk* montre la machinerie de *Terminal*, il faut maintenant comprendre comment et pourquoi ce film, en montrant la machinerie, répond au désir d'être déçu.

Serra, qui dans sa jeunesse avait été à plusieurs reprises travailleur en aciérie, arrive en Allemagne avec le désir de réaliser un documentaire sur le mythe de l'ouvrier allemand : « Ayant travaillé en aciérie en Amérique et ayant de l'admiration pour la classe ouvrière, je pensais que j'allais rencontrer le travailleur allemand, héroïque, heureux et sain, qui vit pour son travail<sup>19</sup>. » À son arrivée à Hattingen, pourtant, Clara Weyergraf le convainc de passer quelques jours en usine, parmi les ouvriers, avant de commencer les travaux. C'est pendant ces jours-là que Serra prend conscience des véritables conditions de travail des ouvriers allemands : « J'ai découvert – affirme l'artiste américain – qu'ils ne s'identifiaient pas avec la fonction de leur travail, ni avec le produit qu'ils fabriquaient, ni à la fonction du produit fini. Ils étaient en fait comme des automates.

---

19 Serra [1979], 1990 (note 1), p. 110.

La situation semblait tout à fait désespérée, très répressive<sup>20</sup>. » C'est pourquoi Serra décide de réaliser *Steelmill/Stahlwerk* : « Je pense que je voulais réellement *démythifier* pour moi-même l'idéal que j'avais de la classe ouvrière<sup>21</sup>. » En d'autres termes, Serra cherche à mettre en scène sa déception liée à la découverte de l'aliénation des ouvriers allemands, et il le fait en essayant d'empêcher, à travers le montage, l'identification du spectateur à la grandeur de la réussite finale de l'œuvre. Le *jump-cut*, qui suspend visuellement l'identification perceptive et logique du spectateur, parvient donc, de manière antireprésentative, au paradoxe d'une identification aliénante, à savoir impossible. Benjamin Buchloh, dans un article intitulé « Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra », explique d'une manière lumineuse comment la façon antireprésentative de filmer utilisée par Serra empêche une identification perceptive entre le spectateur et ce qui est représenté sur l'écran :

« This is how Serra, for the first time in the filmic representation of body movements and actions, succeeds in applying a formal principle, originally developed in Pollock's painting, which he had already introduced into sculpture: to change the perception of the images of the human body itself through a de-differentiation of the visual field, the abandonment of central perspective or fixed focus in favour of an all-over structure<sup>22</sup>. »

Cette multiplicité de points de vue, qu'on peut trouver dans *Terminal* tout comme dans *Steelmill/Stahlwerk*, brise l'espace de la représentation, et donc aussi le sujet de la représentation, à partir de ce corps humain où il réside, qui ne peut se reconnaître lui-même que dans une multiplicité aliénante. De cette manière, le spectateur de *Steelmill/Stahlwerk* restera déçu, tout comme l'ouvrier, puisqu'il n'arrivera pas à s'identifier au produit dans sa totalité. C'est ainsi que la monstration de la machinerie accomplit le désir de déception : grâce au caractère antireprésentatif de *Terminal* et *Steelmill/Stahlwerk*, on parvient à empêcher une identification complète entre le spectateur et l'œuvre d'art dans sa (ou plutôt leur) totalité, en faisant de la monstration de la machinerie l'accomplissement du désir d'être déçu.

Il y a pourtant un autre déplacement du désir, plus précisément un changement de la conception du désir, auquel *Terminal* et *Steelmill/Stahlwerk* peuvent s'accorder. Il s'agit du déplacement thématique, par Deleuze et Guattari, dans

20 *Ibid.*, p. 109.

21 *Ibid.*, c'est moi qui souligne.

22 Benjamin H.D. Buchloh, « Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra » [1978], dans Hal Foster et Gordon Hughes (éd.), *Richard Serra*, Cambridge (MA) et Londres, 2000, p. 1-19, p. 15 : « De cette manière Serra, pour la première fois dans la représentation filmique des mouvements du corps, réussit dans l'application d'un principe formel, développé principalement dans la peinture de Pollock, que Serra avait déjà introduit dans sa sculpture : changer la perception de l'image du corps humain à travers une dé-différenciation du champ visuel, l'abandon de la perspective planimétrique, ou de la mise au point fixe, en faveur d'une structure holistique. »

*L'anti-Œdipe*, afin de rechercher une définition positive du désir, qui puisse le délivrer de sa nature de « manque à être » qui, de Platon jusqu'à Freud, l'a caractérisé<sup>23</sup>. Pour atteindre ce but, Deleuze et Guattari proposent de concevoir l'inconscient non pas comme un théâtre, tel qu'il était conçu chez Freud, mais plutôt comme une usine :

« La grande découverte de la psychanalyse fut celle de la production désirante, des productions de l'inconscient. Mais, avec Œdipe, cette découverte fut vite occultée par un nouvel idéalisme : à l'inconscient comme usine, on a substitué un théâtre antique : aux unités de production de l'inconscient, on a substitué la représentation ; à l'inconscient productif, on a substitué un inconscient qui ne pouvait plus que s'exprimer (le mythe, la tragédie, le rêve...)»<sup>24</sup>. »

Opposer le théâtre à l'usine signifie alors, de manière significative, opposer la représentation à la production. Le désir anti-œdipien n'est plus un manque à être, mais un plein productif. Ce qui caractérise cette production, en outre, c'est de ne jamais s'arrêter, de s'installer toujours sur toutes les phases du processus de production, produit inclus, « si bien que tout est production<sup>25</sup> ». En d'autres termes, le produit de cette production désirante de l'inconscient n'est jamais conclu, mais toujours traversé par sa propre production. Il s'agit précisément de ce qui se passe avec *Terminal* et *Steelmill/Stahlwerk* : tout d'abord la production, la production en usine, est opposée à la représentation. Ce caractère industriel du désir est présent de manière insistante dans le travail artistique de Serra en tant que principe de déreprésentation. En même temps, comme *Steelmill/Stahlwerk* le montre très bien, la production s'installe toujours sur le produit, qu'on ne peut jamais considérer comme complet, fini, autonome par rapport à elle. *Terminal* et *Steelmill/Stahlwerk*, pris ensemble, rendent compte de cette dimension productive, créative, positive et illimitée du désir, qui est à la base de leur réalisation. Cette composante créatrice du désir se juxtapose à la composante nihiliste et décevante dont parlait Lyotard. Ainsi, à travers un déplacement déreprésentatif du désir, on parvient non seulement au désir d'être déçu, mais aussi à une caractérisation productive du désir lui-même. Dans *Steelmill/Stahlwerk*, alors, on peut trouver à la fois la dénonciation des conditions sociales des ouvriers, et donc la démythification de l'idéal de l'ouvrier qui vit pour son travail, et en même temps la fascination pour la machinerie, pour la production – d'images et de choses –, pour une machine qui filme d'autres machines au travail. En effet, l'influence du cinéma soviétique est évidente en ce qui concerne l'esthétique de *Steelmill/Stahlwerk* : Serra aimait beaucoup *La Grève* d'Eisenstein, ou *Enthousiasme* de Vertov, et on peut l'apprécier dans l'usage qu'il

23 Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, Paris, 1972.

24 *Ibid.*, p. 29.

25 *Ibid.*, p. 10.

fait du noir et blanc, ou dans le rôle restructurant de la forme joué par la lumière à l'intérieur de l'usine (ill. 2c). Et pourtant, l'influence des avant-gardes russes concerne aussi, comme le met en évidence Benjamin Buchloh<sup>26</sup>, la dimension politique du film, même si c'est d'une manière qui diffère de la période soviétique : si Serra n'exalte pas la condition de l'ouvrier, en même temps il ne se limite pas à la dénoncer à travers un documentaire social, il décide de la mettre en scène en utilisant la même puissance artistique que les films soviétiques, à travers la fascination des grands blocs d'acier lumineux et des machines à l'œuvre. Il choisit de raconter cette aliénation, d'en faire un film, une œuvre d'art. De cette manière, à partir de la même production, de la même machinerie, il parvient à une multiplicité de créations artistiques.

Ce rapprochement entre l'art de Serra et cette conception anti-œdipienne du désir nous permet de signifier à nouveau la monstration de la machinerie : montrer la mécanique, dans les œuvres de Serra et dans un sens plus général, signifie non seulement désirer être déçu, mais aussi révéler la composante productive, créatrice du désir, et l'installer sur l'œuvre d'art elle-même. Autrement dit, dans la perspective qu'on a adoptée, garder la mémoire de la production signifie installer la production sur l'œuvre, empêcher qu'elle se monumentalise, qu'elle perde sa nature créatrice. Garder la mémoire de la production signifie alors que l'œuvre et la mémoire qu'elle produit restent vivantes. L'on parvient, ainsi, aussi à une sorte de réévaluation de l'impossibilité d'identification due au fonctionnement déréprésentatif de l'art. Lacan appelait avec l'ancien terme *imago*, en tant qu'*image morte*, l'image du miroir dans laquelle le sujet pouvait se reconnaître et, en conséquence, se constituer<sup>27</sup>. Mais, semble protester Serra, si je ne peux m'identifier, me sentir représenté, que dans une image morte, dans une œuvre morte, il faut que l'identification soit impossible alors, et que l'œuvre reste vivante, désirante !

## Conclusions

On pourra, maintenant, revenir sur le débat politique qui avait entouré *Terminal* au moment de son installation, pour chercher à saisir, dans une perspective nouvelle, philosophiquement et politiquement plus féconde, la nature du scandale provoqué par *Terminal*. Les critiques formulées par la CDU révèlent, même si c'est de manière inconsciente, les véritables raisons philosophiques de la condamnation de l'œuvre. Douglas Crimp, dans l'article « Redefining Site-specific », reconstruit le débat autour de l'œuvre, commencé alors que les

26 Buchloh, 2000 (note 22), p. 2.

27 « Il suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image - dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique *imago* », Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* [1949], dans *id., Écrits* [1966], t. 1, Paris, 1999, p. 92-99, p. 93.

élections administratives de Bochum se rapprochaient : la CDU, qui était dans l'opposition, était à la recherche du vote des ouvriers pour battre le SPD. Dans ce cadre, la contestation de l'œuvre de Serra était une tentative de critiquer le SPD par rapport à la représentation que, à travers *Terminal*, il donnait des ouvriers de Bochum. Voici quelques passages du communiqué de presse publié par la CDU à propos de *Terminal*, transcrits par Crimp dans son article, et qui montrent, de manière paradoxale, comment la CDU avait compris les raisons artistiques et politiques du travail de Serra, sans pourtant les partager : « The supporters of the sculpture refer to its great symbolic value for the Ruhr district generally and for Bochum in particular as the home of coal and steel. We believe the sculpture lacks important qualities that would enable it to function as a symbol<sup>28</sup>. » Et encore : « No steelworker can point to it positively, with pride<sup>29</sup>. » Ils avaient développé aussi des critiques significatives à propos du matériau :

« Steel is also a material that, to a great degree, suggests resilience, durability, and resistance to rust. This is especially true of the high-quality steel produced in Bochum. This sculpture, made only of simple steel, is already rusting and disgusting in appearance. Steel is a high-quality material developed from iron and so is not a true raw material. Yet this sculpture gives the impression of raw material<sup>30</sup>. »

Enfin, le point critique fondamental :

« If, as its supporters claim, the sculpture is to symbolize coal and steel, it must provide the possibility of positive identification for those concerned, that is, for the citizens of this area, especially the steel-workers. We believe that all of the characteristics mentioned provide no positive challenge and identification<sup>31</sup>. »

Le problème principal de *Terminal*, remarqué par la CDU, est justement qu'il empêche une identification de l'ouvrier, en tant que citoyen et en tant que spectateur, avec l'œuvre. Toujours dans cette perspective, il faut alors lire la critique

28 Douglas Crimp, « *Redefining Site-specific* » [1986], dans Foster/Hughes, 2000 (note 22), p. 147-174, p. 162 : « Les sympathisants de la sculpture font référence à sa grande valeur symbolique pour la région de la Ruhr en général et pour Bochum en particulier en tant que la demeure du charbon et de l'acier. Nous croyons que la sculpture manque des qualités importantes qui lui permettraient de fonctionner comme symbole. »

29 *Ibid.*, p. 163 : « Aucun travailleur de l'acier ne peut la regarder positivement, avec orgueil. »

30 *Ibid.* : « L'acier est aussi un matériau qui, s'il est de bonne qualité, suggère résilience, dureté, et résistance à la rouille. C'est spécialement vrai pour l'acier de haute qualité produit à Bochum. Cette sculpture, faite en acier simple, est déjà en train de se rouiller et c'est d'une apparence dégoûtante. L'acier est un matériau de haute qualité, développé à partir du fer, et donc ce n'est pas un vrai matériau brut. Et pourtant cette sculpture donne l'impression d'un matériau brut. »

31 *Ibid.* : « Si, comme protestent ses supporters, la sculpture symbolise le charbon et l'acier, elle doit permettre la possibilité d'une identification positive, pour ceux qui sont concernés, pour les citoyens, et spécialement les travailleurs de l'acier. Nous croyons que toutes les caractéristiques mentionnées ne permettent pas une identification positive. »

du matériau de construction : l'acier Corten, même s'il est adéquat pour les œuvres d'art, même en ce qui concerne leur intégrité structurale, est considéré comme trop brut, pas assez noble, pour *représenter le bel acier* que l'on produit dans la vallée de la Ruhr. La CDU affirme explicitement qu'ils auraient préféré un acier inox, pour rendre la sculpture *inoxydable* – dans ce cas-là, pas métaphoriquement –, invulnérable au passage du temps, en révélant ainsi implicitement la conception de monument qu'ils voulaient promouvoir, et à laquelle Serra s'est toujours opposé. Comme le dit très bien Douglas Crimp<sup>32</sup>, l'hypocrisie du propos de la CDU consiste à faire semblant de partager avec les ouvriers, en leur offrant, contre *Terminal*, une image édifiante, même si elle est fautive, de leur travail, une image *inoxydable* et scintillante à laquelle ils pourraient s'identifier positivement. De cette manière, l'ouvrier aurait pu se projeter lui-même dans la grandeur d'une image positive, fournie par un monument plus *représentatif* (dans les deux sens du terme). Et pourtant, ce procédé d'identification n'aurait pas lieu au niveau de la production, mais plutôt à celui de la consommation : avec la transformation de l'ouvrier en consommateur, l'aliénation capitaliste serait conservée, même fortifiée, puisque cachée grâce à la représentation, au statut représentatif de l'art monumental. Serra, au contraire, pour dénoncer l'aliénation des ouvriers, est forcé tout d'abord de démasquer cette tromperie de la représentation en tant qu'instrument au service du capitalisme<sup>33</sup>. Il choisit de le faire à travers la monstration de la machinerie, qui rend l'œuvre déréprésentative, en empêchant l'identification du spectateur avec elle, en ne transformant pas l'ouvrier en consommateur, et donc en exprimant – à travers une identification impossible – son aliénation. À la lumière des critiques furieuses que cette œuvre a suscitées, l'on pourrait affirmer que Serra a atteint son but, en produisant une œuvre gênante, certes pour son aspect inusuel et sa grandeur oppressante, pour l'air irritant de décadence et une position presque obstruante au milieu de la circulation urbaine, mais en ramenant toujours ces aspects à ce qui, véritablement, gêne toutes sortes de spectateurs : la résistance de l'œuvre à toute instance d'identification. Et pourtant, dans cette identification impossible, Serra entrevoit une puissance politique et sociale, mais aussi artistique, créatrice, libidinale qui ne s'épuise pas avec *Terminal*, et que Serra cherche à poursuivre avec *Steelmill/Stahlwerk*. Serra ne se contente pas de montrer la machinerie, mais il sent la nécessité, et l'importance, de la remettre en fonction, pour adjoindre au nihilisme de la déception son pendant créatif, la fascination de la machinerie en tant que production sans arrêt. Le vrai scandale de *Terminal* est qu'elle pourrait ne jamais arrêter son récit, ni sa production de luttes, d'histoires, d'images : bien qu'elle satisfasse le désir d'être déçu, elle reste désirante.

32 Voir *ibid.*, p. 163.

33 Dans ce sens, la position de Serra est très proche de la thèse économique à la base de *L'anti-Œdipe*, pour laquelle le capitalisme s'impose grâce à la représentation, et au niveau politique et au niveau libidinal.