Marges

Revue d'art contemporain

07 | 2008

Vies d'artistes

Comment écrire une biographie d'artiste : Sacha Sosno et l'art d'oblitération

How Does One Write an Artist Biography: The Case of Sacha Sosno, Great Obliterator

Françoise Armengaud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/605>

DOI : 10.4000/marges.605

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2008

Pagination : 90-101

ISBN : 978-2-84292-251-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Françoise Armengaud, « Comment écrire une biographie d'artiste : Sacha Sosno et l'art d'oblitération », *Marges* [En ligne], 07 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/605> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.605>

Comment écrire une biographie d'artiste: Sacha Sosno et l'art d'oblitération

¹Françoise Armengaud, *L'Art de l'oblitération — Essais et entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno*, préface de Daniel Charles, Paris, Editions Kimé, 2000. Voir aussi: « Entrer dans la ville », entretien avec Sacha Sosno, *Revue d'esthétique*, n° 28, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p. 161-170. « Conceal in Order to See Better », dans *Art and Landscape*, Panayotis and Effie Michelis Foundation, Athènes (Grèce), 2001, t. II, p. 457-468. « Les oblitérations de Sacha Sosno: citation et pluri-auctoralté de l'œuvre », dans Marc Jimenez, *L'œuvre d'art aujourd'hui*, Paris, Editions Klincksieck, 2003, p. 27-36.

Il y a quelques années, j'ai consacré un ouvrage au sculpteur français contemporain Sacha Sosno¹. Rédigeant ce qui s'imposait comme l'incontournable « chapitre bio », je me suis interrogée sur la pertinence des catégories que j'allais utiliser. Or le moment eût été mal choisi pour faire en même temps le récit et la critique épistémologique du récit. La problématique de ce numéro me donne l'occasion d'amorcer cette démarche. Ma contribution consiste dans l'exposé d'un exemple: la biographie de Sacha Sosno. Laquelle exemplifie bien des choses, ou plutôt bien des types de choses. Pour n'en citer que deux: alternance et/ou simultanéité, entre mener son aventure singulière, et s'engager dans des mouvements collectifs; entre réflexion et création – pour autant qu'on veuille dissocier les deux. Enfin, comment la vie d'artiste s'accommode-t-elle d'une vie de reporter, de navigateur, de globe-trotter... ?

Les soucis du biographe

D'après Pierre Bourdieu, « produire une histoire de vie, traiter la vie comme une histoire, c'est peut-être sacrifier à une illusion rhétorique² ». Cette illusion n'est pas le fait du seul biographe. En effet, c'est déjà le sens commun, précise Bourdieu, qui décrit la vie

comme « un chemin, une route, une carrière, avec ses carrefours, ou comme un cheminement, c'est-à-dire un trajet, une course, un cursus, un passage, un voyage, un parcours orienté, un déplacement linéaire, unidirectionnel (la "mobilité"), comportant un commencement ("un début dans la vie"), des étapes, et une fin, au double sens, de terme et de but ». Mais cette idée du sens commun selon laquelle la vie constitue un tout, un ensemble cohérent et orienté, lequel peut et doit être appréhendé comme expression unitaire d'une intention subjective et objective, cette idée rencontre « la complicité naturelle du biographe que tout, à commencer par ses dispositions de professionnel de l'interprétation, porte à accepter cette création artificielle de sens ». Dans la perspective critique qui est la sienne, Bourdieu propose plutôt de construire la notion de trajectoire comme « série des positions successivement occupées par un même agent [...] dans un espace lui-même en devenir et soumis à d'incessantes transformations ».

À cette proposition générale formulée par Bourdieu, je voudrais adjoindre – non exhaustivement – quelques points topiques, et désigner ainsi les contraintes qui me paraissent peser plus spécifiquement sur le récit constituant la trame des biographies d'artistes. D'abord certaines idées admises par le sens commun contemporain. En premier lieu, l'idée romantique persistante d'un privilège selon laquelle les artistes seraient davantage que les autres en mesure (personnelle) et en position (sociale) d'exprimer pleinement leur sensibilité singulière, d'épanouir leurs talents, de concrétiser leurs idéaux et/ou leurs fantasmes et, ce faisant, de les communiquer. Privilège de vocation et de don, éventuellement chèrement payé de solitude et de tourment. En second lieu, l'idée plus récente (un avatar de la précédente?), faisant partie d'une *doxa* esthétiquement correcte, selon laquelle les artistes, particulièrement réceptifs aux contextes socio-politiques, auraient une perception fine et prémonitoire des séismes en approche et des bouleversements futurs, et seraient bien situés – de façon paradoxale d'ailleurs : à l'écart/en plein dans la mêlée – pour discerner les failles, les crises et leurs enjeux. Soit par intuition, porosité épidermique, « antennes » – toujours du côté du don –, soit par situation de retrait marginal, de regard oblique. Ce qui en ferait de bons observateurs. Où l'on retrouve l'idée de trajectoire comme série de positions formulée par Bourdieu.

À ce que j'appellerai les « obstacles narratifs » que constituent ces deux idées (croyances) s'en ajoute une troisième. Que son texte soit bref ou long, le souci du « biographe » qui écrit le récit de la vie d'un artiste est d'en considérer les événements par rapport à

² Pierre Bourdieu,
« L'illusion
biographique »,
*Actes de la Recherche
en Sciences sociales*,
n° 62/63, 1986, p. 69-79.

³ Exclamation de Christine Bonnet en 2006 : « Je ne crache pas tout dans ma peinture ».

⁴ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, (1928), Paris, Seuil, coll. Points, 1970.

l'œuvre, comme si la production de cette dernière devait aimer et épuiser toute l'attention et l'énergie de l'artiste, et comme si ce qu'il entreprend, ou ce qui lui arrive, ne prenait sens que par rapport à l'art. Ce qui n'est pas nécessairement le cas³. Mais on constate que la plupart des récits (le mien ne fait pas exception) s'orientent comme si l'art était le « tout » de la vie. Serait-il honteux, débilitant, « désartisant », que l'art ne soit qu'un élément de la vie parmi d'autres, et même loin d'être le plus important. Pourquoi ne pas oser, sur ce plan-là aussi, désacraliser l'art, en montrant que ce n'est qu'une partie des activités de l'individu artiste. Dans les cas favorables, ce qui lui permet de gagner sa vie (et c'est déjà beaucoup). « Comment ne voulez-vous pas être maudit ? », demande la *doxa*. On a vu l'artiste crève-la-faim, on voit aussi l'artiste homme d'affaires, et pourquoi pas ?

Par ailleurs, la préoccupation du biographe, sinon de « servir », du moins de ne pas desservir l'artiste auprès de ses collectionneurs, exposants privés ou institutionnels – lesquels, qu'ils la lisent peu ou prou, apprécient l'existence d'une littérature exégétique, qu'elle soit flamboyante ou grise – peut infléchir son écriture. Il y a enfin, des facteurs, liés à sa propre subjectivité, qui influencent le biographe à son insu, de l'ordre du scrupule ou de la réticence : ne pas vouloir (trop) objectiver, ne pas vouloir passer l'ami à la moulinette d'un quelconque déterminisme, ne pas se targuer de posséder une clé, voire tout un trousseau, de la destinée d'autrui...

Certains critères s'avèrent donc d'un usage particulièrement délicat : par exemple la « réussite » et l'« échec ». Ce qui est valable pour tout le monde mais plus spécialement pour l'artiste. L'angoisse, l'espoir, la fierté de ne devoir réussir que de manière posthume. L'angoisse inverse qu'un succès présent ne se solde plus tard par un « tomber dans l'oubli ». Chez maint septuagénaire conséquent, le désir d'avoir sa propre fondation. Sans remonter jusqu'à Plutarque et Vasari, demeure, même tacite, la prégnance des modèles d'autrefois – vie brève et dramatique (Van Gogh) ; vie longue et inquiète (Cézanne) ; vie longue et inquiète mais d'emblée glorieuse (Picasso)...

Plus surprenant, à lire nombre de récits de vies d'artistes, on sent l'emprise, serait-ce en filigrane, du schéma fonctionnel qui n'était pourtant établi par Vladimir Propp que pour les contes merveilleux⁴. Sous d'autres dénominations, on reconnaît la tâche assignée au héros, la quête, les épreuves et les obstacles, la rencontre des bienveillants (auxiliaires et donateurs), la rencontre des malveillants (empêcheurs et méchants), la victoire et les nouvelles difficultés qui s'ensuivent, etc.

Récapitulons : il y a ce qui tient au récit – sa logique, sa grammaire, sa rhétorique – et ce qui tient à la notion de vie ; et puis il y a l'étude, l'investigation, qui s'aimerait en habits d'objectivité et de scientificité. Peut-on dès lors faire d'une vie (d'artiste) une étude qui ne soit pas en même temps un récit ? Autrement dit, les contraintes du genre narratif peuvent-elles être entièrement levées, et par quelle sorte d'enquête ?

Voir une vie comme une trajectoire, ainsi que le préconisait Bourdieu, ce serait croiser les paramètres et les variables pour une analyse de vie⁵. Appartenance de genre, de classe sociale, origine géographique/ethnique... Reprendre à nouveaux frais la vieille interrogation : y a-t-il une science du singulier, de l'individu ? Serait-ce celle de l'approche clinique ? Mais on rencontre vite les groupes, les écoles, les mouvements, c'est déjà du collectif. S'acheminera-t-on pour autant vers les études statistiques ? Pourrait-on s'inspirer de certaines études sociologiques, comme celles des destins d'écoliers, faites d'entretiens, de récits de cas, eux-mêmes suivis sur la durée, telles que les ont menées des chercheurs comme Stéphane Beaud ou Pierre Périer⁶ ? J'en viens maintenant à mon exemple : Sacha Sosno.

L'unification d'un récit de vie par le « concept-clé » d'oblitération ?

Commençons par ce qui, aux yeux du public et des critiques, fait de Sosno un artiste reconnu : son usage de l'oblitération. Difficile de ne pas le formuler ainsi : l'oblitération est le fil rouge qui parcourt avec ténacité et cohérence la vie créative de Sacha Sosno. En effet, au cours des années, Sosno a donné à ce concept une portée opératoire et esthétique dans son travail d'artiste en l'appliquant d'abord à des photos, puis à des objets industriels et, enfin et surtout, à des sculptures archétypes connus de la statuaire classique. Oblitération par le vide, oblitération par le plein, l'artiste effectue ainsi un travail sur notre mémoire culturelle. Le latin *ob* renvoie à l'idée d'obstacle et *littera*, à celle de lettre. *Ob-litterare* : rendre un texte illisible en le raturant ou en l'effaçant. Faire disparaître par évidemment ou par masquage. La rature institue comme un suspens ambivalent entre le rejet et le projet⁷. Autre effet : la péremption. Oblitérer un timbre ou un titre de transport, c'est le maculer pour attester d'un paiement et signaler qu'il a cessé de valoir. L'oblitéré, c'est ce qui, ayant servi une fois, ne doit plus jamais servir. En transposant, on a aussi l'émotion suscitée par ce qui n'arrive qu'une fois, le « *semelfactif* » de Jankélévitch évoqué par Lévinas.

⁵ Claire Fagnart : « L'être humain est tout à la fois un individu physique, anthropologique, historique, géographique, social, politique, psychanalytique... Il s'agit bien d'un être complexe, cependant ses représentations sont hétérogènes, morcelées, irréconciliables... ». « Art et savoirs », *Marges* 04, octobre 2005, p. 13.

⁶ Comment la scolarité pèse-t-elle plus ou moins sur la constitution des identités et des destins individuels ? Cf. Pierre Périer, *École et familles populaires — Sociologie d'un différend*, postface de Jean-Manuel de Queiroz, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

⁷ Sur la duplicité et l'ambivalence propres à la rature, Almuth Gréssillon note : « La rature a une existence double, elle est tout à la fois perte et gain, manque et excès, vide et plein, oubli et mémoire », « Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier », dans *Ratures et repentirs*, textes réunis par Bertrand Rougé, 5^e colloque du Cicada, Pau, Presses Universitaires de Pau, 1996, p. 49-60.

⁸ Ludwig Wittgenstein, *Carnets 1914-1916*, traduction, introduction et notes de Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1971, p. 32.

⁹ Entretien de Sacha Sosno avec Edouard Valdman, dans *Le Roman de l'Ecole de Nice*, Paris, La Différence, 1991, p. 173.

Comment l'oblitération fait-elle irruption dans la vie de Sosno ? À titre d'anecdote, pourrait-on dire. Un soir de l'année 1971, pendant un entracte au cinéma, rue du Dragon à Paris, Sosno raconte avoir partiellement raturé, « machinalement-sans-y-penser », avec un feutre, à traits serrés, la reproduction du travail photographique d'un ami (un reportage de guerre dans le journal *Libération*). Le résultat l'a surpris : « Il m'a semblé que cela donnait quelque chose d'intéressant. Je l'ai poursuivi, systématisé ». Cette rencontre du gestuel de la rature et du visuel du cache est comme un hasard qui va devenir la nécessité dont il n'était peut-être déjà que le fruit. La confiance de Sosno fait songer à Wittgenstein et au récit des *Carnets* : l'idée capitale pour le philosophe auteur du *Tractatus*, de la proposition comme tableau (*Bild*) lui serait venue à l'esprit alors qu'il jetait les yeux sur un journal où un croquis représentait un accident de voiture⁸.

Quelques repères

- Alexandre Sosnowsky est né en 1937 à Riga en Lettonie. L'enfance est passée à filer d'un lieu à l'autre avec des valises. Quitte Riga à cause de la progression nazie. Voyage mouvementé à travers l'Europe centrale. Souvenirs de cols de montagne franchis dans la neige. Il parvient en 1941, à gagner la Suisse.

- 1945. Installation des Sosnowsky à Nice, dans un appartement de l'Hôtel Régina sur les hauteurs de Cimiez, où le jeune Alexandre rencontre Matisse.

- 1956. Études de droit et de sciences politiques à Paris. Sosno fréquente surtout la cinémathèque de la rue d'Ulm et l'Institut de filmologie de la Sorbonne.

- 1958. Il renonce « définitivement » à peindre. Ce n'est pas tant l'interdit paternel qui l'en écarte, mais la rencontre d'Yves Klein : « Yves Klein a fait sur la toile la tache la plus grande et là s'arrête ma carrière de tachiste. J'arrête de peindre⁹ ». Et lorsque Sosno détruit ses toiles en les brûlant, c'est semble-t-il « pour de bon » : ce n'est pas une performance ni un acte symbolique ; il ne pense pas « faire encore de l'art » en consommant ses œuvres.

- 1961. Sosno crée à Nice avec Alex Lauro, Jean-Louis Paoli et Jean-Pierre Ozenda, *Sud-Communications*, revue spécialisée dans l'art et le spectacle. Co-directeur et rédacteur en chef, Sosno formule la première théorie de l'École de Nice.

- 1965. Devenu photographe de presse, il entreprend pour plusieurs agences de longs reportages photographiques en Irlande, au Bangladesh et au Biafra.

- 1969. Installation à Montparnasse.

- 1971. La découverte « fortuite » des pouvoirs signifiants de la nature l'amène à renouer avec sa vocation picturale. Après s'être consacré plus de dix ans au journalisme et aux reportages de guerre, il commence à recouvrir partiellement des agrandissements photographiques sur toile sensible avec des bombes de peinture rouge ou noire. La surface est occupée à moitié ou aux deux tiers par des carrés, des rectangles ou des flèches. Certaines de ces surfaces qui oblitérent les photos peuvent se percevoir comme l'écho « atterré », sémiologiquement et symboliquement banalisé, du monochrome kleinien. Il y a là sans doute aussi hommage allusif à Malevitch, à l'exigence qui émanait de la forme parfaite du carré. Ainsi qu'à l'évacuation radicale de l'objet attestée dans l'expression même d'inobjectivité usitée par Malevitch. L'idée de censure n'est pas loin. L'oblitération apparaît comme une manière détournée d'utiliser ce procédé pour attirer l'attention, s'appuyant sur l'intention première de cacher pour y étayer une intention seconde (et contraire) de montrer.

Au cours des années 1970, Sosno participe à l'*Art Vidéo* ainsi qu'à des manifestations et à des performances avec Gina Pane, Joan Rabascall, Jean-Paul Thénot, Alain Fischer, Fred Forest, Serge Oldenbourg, Nil Yalter et Antoni Muntadas. Simultanément et concurremment au mouvement Supports/Surfaces, se constitue avec Sosno le groupe de l'Art sociologique, dont le théoricien fut un temps Bernard Teyssèdre¹⁰. La préoccupation de Sosno pour l'architecture et l'urbanisme, qui trouvera à la fin des années 1980 une expression concrète et reconnue, a peut-être là l'une de ses sources : elle ne relève pas d'un simple changement d'échelle. La sculpture monumentale intégrée à un immeuble (par exemple l'Elysée Palace à Nice) est une manière de mettre l'art dans la rue. Robert Pincus-Witten parle, à propos de Sosno, d'un « art conceptuel à motivation sociale ». Il voit une claire affinité avec les efforts des « minimalistes américains qui cherchaient également à associer la tradition abstraite à l'analyse sociale¹¹ ».

- 1974. Exposition à la Galerie Mony Calatchi à Paris. Sosno reproduit dans son catalogue quelques pages de *La Sémiologie des messages visuels* d'Umberto Eco. Ce en quoi Sosno est bien « de

¹⁰ Selon ce dernier, l'Art sociologique « ne se complait pas à prolonger une tradition de "beauté" mystifiée, mais veut que l'art dise la vérité sur l'art. Il prend acte du fait que la sensibilité d'aujourd'hui est manipulée par les mass media, et n'a plus pour trame le rapport de l'homme individualisé au monde, mais de l'homme à la société qui le produit ». Bernard Teyssèdre, « L'Art sociologique », *Opus International*, 1972.

¹¹ Robert Pincus-Witten, « L'École de Nice », *Arts Magazine*, New York, janvier 1986.

¹² Jérôme Glicenstein,
« La place du sujet dans
l'œuvre interactive »,
dans *Artifices 4*,
*Langages en
perspectives*
(6 novembre -
5 décembre 1996).

son temps ». Il fait appel à un type de spectateur qui correspond à celui qui sera décrit plus tard comme « le “sujet participant”, propre au monde de l'art des années 1960, lié à une contestation des frontières traditionnelles entre artistes et spectateurs [...] [*sujet participant qui se voit*] investi d'une responsabilité dont la division traditionnelle des rôles l'avait jusque-là déchargé¹² ».

Cette année-là, il part avec sa femme Maschat pour un périple de trois ans en voilier dans les mers des Caraïbes et les golfes de l'Amérique Centrale.

- 1978. De retour dans la région de Nice, Sosno s'attaque aux produits de la société industrielle – il est alors très proche de César et d'Arman. Une 4L rectangulairement évidée devient *Coupé grand air*; il y aura une Volkswagen oblitérée par plaques, intitulée *Pas de risque*, et une structure de bi-moteur en aluminium enserrée dans du béton, œuvre de plein air intitulée *Haut et bas se tourment l'un vers l'autre*. En 1978 également, après les dessins de sculptures, des travaux sur plâtre marquent la seconde étape vers la statuaire.

- 1979. Au cours de longs séjours en Inde, dans un vieux palais moghol, au Centre Lalit Kala Akademi à Garhi, près de Delhi, l'artiste fait fondre ses premiers bronzes.

- 1983. L'entrée des bronzes au Musée des Beaux Arts Jules Chéret à Nice témoigne de ce que la pratique – indissociable du concept – de l'oblitération sosnonienne a terminé sa genèse et atteint sa phase classique, et constitue une première « consécration ».

Les années suivantes, jusqu'à aujourd'hui sont marquées par diverses extensions de la pratique de l'oblitération (un catalogue raisonné est en préparation).

Nous venons d'égrener des repères, c'est-à-dire observé des étapes. Nous avons tenté de décrire l'émergence d'une pratique artistique insolite et singulière que son inventeur a su insérer dans un mouvement collectif. Y a-t-il dans cette « trajectoire », et plus précisément dans son « moteur », une intelligibilité plus profonde ? Celle que nous fournirait par exemple la psychanalyse, celle de l'œuvre, qui ne se distinguera guère, sous la plume de Michel Thévoz, de l'individu, tandis que Patrick Amoyel la voit illustrer la perspective lacanienne. D'autres lectures proposeront un sens différent : éthique avec Emmanuel Lévinas, historique avec Robert C. Morgan et son interrogation sur le postmoderne.

Ci-dessus
Georges Veran,
Sacha Sosno. Portrait
dans l'atelier de Bellet,
2000.

Ci-dessus

Sacha Sosno,

Tête carrée.

Bibliothèque de Nice.

Photo Dan Deschateaux.

2006.

Lectures plurielles

Lectures psychanalytiques

Selon Thévoz, l'art d'oblitération procéderait d'un fétichisme inavoué, déni de la castration. Au point de départ de sa réflexion figure la thèse suivante, assez classique : « À la source d'un investissement symbolique ou artistique de la vision, il faut toujours chercher ce que les psychanalystes appellent la "scène primitive", ce spectacle inaugural de sexe et de violence qui détermine toute la vie affective¹³ ». Ce propos n'a sans doute rien de naturaliste. En effet, Thévoz poursuit en s'interrogeant : « Faut-il croire que la scène primitive de Sosno se confond avec le théâtre du monde ? ». Il fait ainsi allusion aux activités de journaliste et de photographe de Sosno dans les régions chaudes du globe comme le Bangladesh et le Biafra. Thévoz estime que Sosno a été alors « sujet plus que tout autre à l'oscillation humaine, trop humaine, entre la curiosité et la répulsion ». Et il aurait donné « une première formulation artistique de cette ambiguïté voyeuriste en "oblitérant" ses photos, c'est-à-dire en les masquant partiellement ». Or « si l'on voulait suivre jusqu'au bout le fil rouge de la psychanalyse en remontant dans le passé psychique, on irait sûrement bien au-delà des tortures et des massacres qui hantent la mémoire de Sosno ». Ceux-ci « n'auraient constitué que les souvenirs écrans de la scène vraiment primitive », qui devrait être identifiée à la « découverte bouleversante du sexe féminin ressenti dans l'inconscient de tout homme comme une ablation, une blessure et une mutilation », et qui, selon Thévoz, serait l'oblitération archétypique, celle « dont les fétichistes ne veulent rien savoir, et qu'ils pallient d'un substitut, par une oblitération au second degré, en quelque sorte, qui peut prendre une forme artistique ». Thévoz pense très précisément que « malgré les dénégations de l'artiste, ses oblitérations procèdent plutôt du fétichisme, *i.e.* d'un déplacement pervers de la curiosité vers les bords et d'un jeu de cache-cache avec le réel ». Toutefois, plutôt que de rester le jouet de cette première découverte traumatisante, Sosno a entrepris d'en jouer symboliquement. Ce qui fait de lui « un artiste et un intellectuel plutôt qu'un pervers ». Nous voilà rassurés ! Sosno échappe, par l'élaboration de l'œuvre, à la perversion fétichiste.

Une vue quelque peu différente est exposée par Patrick Amoyel ; c'est dans une perspective expressément lacanienne qu'il affirme : « Il faut qu'il y ait du reste, de la perte. Le mot indique que la réalité doit être découpée, c'est ce que dit Lacan sur le symbolique, le mot exclut, il y a une part de la Nature qui doit tomber¹⁴ ». Et il

¹³ Michel Thévoz, « Présence-absence », dans Pierre Restany et Michel Thévoz, *Sosno*, Paris, La Différence, 1992, p. 13-14 et p. 28-37.

¹⁴ Patrick Amoyel cité par France Delville, *Sosno — Traversée en forme de fugue*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁵ Réponse de Sacha Sosno à une question de l'assistance, lors de la soirée qui lui fut consacrée le 16 décembre 2002 au Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice, sur l'« effet » de cette rencontre sur lui-même et sa pratique.

¹⁶ Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, réédition Le Livre de Poche, p. 51.

¹⁷ David Gritz, *Lévinas face au beau*, préface de Catherine Chalié, Paris/Tel-Aviv, Éditions de L'Éclat, 2004, p. 109.

¹⁸ Emmanuel Lévinas, *De l'Oblitération*, conversation avec Françoise Armengaud sur l'art de Sosno, Paris, La Différence, 1990, p. 28 et p. 24.

poursuit : « La différence entre une Vénus trouée de Sosno et une Vénus à tiroirs de Dali, ce n'est pas le même geste, ce n'est pas la même iconoclastie. La première [*celle de Sosno*] me fait penser à l'expression de Lacan : l'épaisseur du manque ». Sur ce sujet, Sosno répond : « C'est un manque, oui, un manque dans la chair, un manque dans le discours ».

Lecture éthique

La rencontre (désirée par l'artiste, et non « donnée » comme celle de Matisse) en 1988 entre Emmanuel Lévinas et Sacha Sosno révèle un sens éthique de l'oblitération et conforte l'artiste moralement et spirituellement. « Voir la résonance qu'avaient mes oblitérations pour un grand philosophe comme Emmanuel Lévinas m'a aidé à poursuivre ; et puis il m'a appris à lire, c'est-à-dire à lire lentement, en revenant sans cesse sur les textes pour y trouver la pluralité des sens, toujours encore davantage de nouvelles saveurs, de lumineuses perspectives¹⁵ ». Celui qui a écrit dans *Humanisme de l'autre homme* : « Autrui qui se manifeste dans le visage, perce, en quelque façon, sa propre essence plastique, comme un être qui ouvrirait la fenêtre où sa figure pourtant se dessinait déjà¹⁶ », celui qui a écrit cela ne pouvait qu'être sensible à cette insistante réitération de la percée qui structure – non sans susciter d'ailleurs un sentiment d'inquiétante étrangeté – les oblitérations par le vide. Lévinas va donc reconnaître à Sosno une place très singulière dans l'art. C'est un art à part, comme l'a noté David Gritz : « Dans *De l'oblitération*, Levinas semble accorder à l'art d'oblitération la capacité de surmonter l'enfermement dans les images données. L'oblitération signifiant en effet une manière, pour l'être dans sa plénitude, de se vider de sa substance, et pour l'art, d'ouvrir une porte au sein même de l'achèvement de l'image¹⁷ ». Il est remarquable que l'oblitération satisfasse à l'exigence lévinassienne d'interruption, qui fait place au langage et à la relation. Je citerai encore ce propos que Levinas m'adressa : « Vous dites : l'oblitération interrompt le silence de l'image. Oui, il y a un appel au mot, à la socialité, l'être pour l'autre. Dans ce sens là, évidemment, l'oblitération nous mène à autrui ». Et Levinas saisit dans l'oblitération la capacité de « montrer le scandale » : « elle le reconnaît et le fait reconnaître, elle est pleine de compassion¹⁸ ».

Lecture historique : Sosno moderne et/ou postmoderne ?

En 1992, à propos du Bouddha drapé dans le vide, Robert C. Morgan décèle la présence de l'élément postmoderne associé à une sorte d'équivoque entre les sensibilités orientales et occidentales,

« comme si les prémisses idéologiques de ces deux mondes avaient finalement trouvé leur accomplissement en produisant une sorte de signe neutre de grandeur et d'éloquence, une sorte de neutralité postmoderne¹⁹ ». Cependant, toujours selon Morgan, l'esthétique de Sosno reste « en-deçà du seuil postmoderne du déni de l'histoire ». Et en effet, la reconnaissance du lien avec une histoire structurée, avec une tradition, même par rupture, fait de Sosno encore un « moderne ». Notamment lorsqu'il déclare : « En agissant par antithèse, nous demeurons les dignes fils de la tradition : nous peignons avec cinq ou six mille ans de mémoire collective, d'archétypes. Il faut sans cesse casser le vocabulaire pour écrire du nouveau²⁰ ». Par ailleurs, des oblitérations telles que celle de la Statue de la Liberté, ou celle d'un exemplaire de la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, signalent moins, je crois, une incrédulité à l'égard des métarécits qui les soutiennent qu'une interrogation à l'égard de nos convictions et pratiques actuelles.

¹⁹ Robert C. Morgan, « Something About Nothing - Stone Sculptures by Sacha Sosno », Galerie Marisa del Re, New York, 1992.

²⁰ Edouard Valdman, *Le Roman de l'École de Nice*, op. cit., p. 175.

Conclusion

Prétendrai-je que mon récit en quelques jalons mâtiné de quelques ébauches d'explication et/ou de compréhension, a montré en quoi la biographie de Sosno illustre quoi que ce soit ? Ou bien qu'elle s'éclairait d'études diverses ? Je ne sais, mais je crois fermement que, le voudrait-on – et n'en déplaie à Bourdieu – on n'échappe pas au sens (même l'absurde n'est pas un si bon refuge que ça). Et on ne peut pas ne pas construire. M'inspirant de Freud, je dirai que nous ne savons renoncer à rien, nous ne savons qu'échanger une illusion contre une autre illusion. L'artifice rhétorique que décelait Bourdieu et que *Marges* a placé en quelque sorte en exergue-repoussoir à sa proposition de recherche, peut-il céder la place à des artefacts souhaités scientifiques que les sciences humaines sont loin d'avoir élaborés (d'avoir osé élaborer) s'agissant de l'art ? Parviendrait-on à débusquer, à force de causalités croisées, l'invention de sa vie par l'acteur social, en l'occurrence l'artiste, ou bien en approcherait-on seulement, pour l'élucider, les conditions et circonstances ?

Françoise Armengaud