



**HAL**  
open science

## Légendes : de l'attente à l'explication ou inversement

Karim Lamine

► **To cite this version:**

Karim Lamine. Légendes : de l'attente à l'explication ou inversement. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01415922

**HAL Id: dumas-01415922**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01415922>**

Submitted on 13 Dec 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UFR 04 - Arts et Sciences de l'Art  
Master 2 Espace Lieux Exposition Réseaux  
Année 2015/2016

# LÉGENDES

De l'attente à l'explication ou inversement.

Karim LAMINE

Sous la direction de Christophe VIART



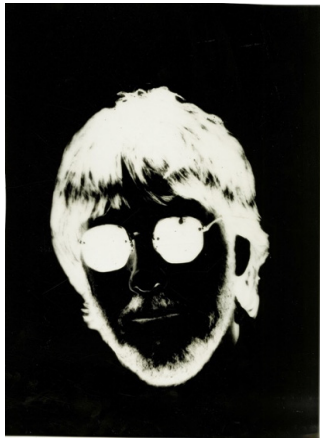
# LÉGENDES

De l'attente à l'explication ou inversement.

**art**, *ärt*, *n.* practical skill, or its application, guided by principles: human skill and agency (opp. to *nature*): application of skill to production of beauty (esp. visible beauty) and works of creative imagination (as the *fine arts*): a branch of learning, esp. one of the *liberal arts* (see **trivium**, **quadrivium**), as in *faculty of arts*, *master of arts*: skill or knowledge in a particular department: a skilled profession or trade, craft, or branch of activity: magic or occult knowledge or influence: a method of doing a thing: a knack: contrivance: address: cunning: artifice: crafty conduct: a wile.—*adj.* **art'ful** (*arch.*), dexterous, clever: cunning: produced by art.—*adv.* **art'fully**.—*n.* **art'fulness**.—*adj.* **art'less**, simple: (*rare*) inartistic: guileless, unaffected.—

Karim LAMINE

Sous la direction de Christophe VIART



In Memoriam

## **REMERCIEMENTS**

Christophe Viart pour ses avertissements, son attention  
et pour m'avoir laissé comprendre qu'on ne pouvait jouer seul.

Les membres avisés de l'*association de lutteurs* répondant  
au nom d'Atelier Rhème avec lesquels je peux continuer  
de prendre mon mal de l'art en patience.

Laurent pour son temps précieux.  
Ainsi que le centre St Charles et son équipe administrative.

Quiconque a regardé le soleil fixement  
Croit voir devant ses yeux voler obstinément  
Autour de lui, dans l'air, une tache livide.

Aussi, tout jeune encore et plus audacieux,  
Sur la gloire un instant j'osais fixer les yeux :  
Un point noir est resté dans mon regard avide.

Depuis, mêlée à tout comme un signe de deuil,  
Partout, sur quelque endroit que s'arrête mon oeil,  
Je la vois se poser aussi, la tache noire !

Quoi, toujours ? Entre moi sans cesse et le bonheur !  
Oh ! c'est que l'aigle seul-malheur à nous malheur !  
Contemple impunément le Soleil et la Gloire.

Gérard de Nerval, *Le Point noir*

Réformateurs, méfiez-vous de vos étiquettes !  
Jean ZAY



## Préambule

### Et sciences de l'art

L'honnêteté veut que je me demande d'où j'écris lors que j'écris, car ce qu'il me faut craindre aujourd'hui n'est plus tant le hors-sujet, mais bien le déplacement. Toutefois je raterais volontiers l'occasion de parler de quête de soi, en ne jouant ainsi qu'à moitié le jeu du récit d'une pratique artistique commensale de la recherche théorique livresque, pour passer directement à la partie concernant l'universitaire et les devoirs qui s'y rattachent.

Ce texte a prétention à faire office de mémoire universitaire dans le champ des arts plastiques. L'existence même d'une branche dédiée aux arts plastiques au sein de l'université appelle la suspicion, si l'intention originelle de lier pratique et théorie est louable force est de constater que ce projet peine à se réaliser. Oui, il est bien question de pratique artistique, mais en l'absence de lieu du faire (de production et de monstration) cette dernière concède n'être qu'un moyen comme un autre, accessoire, de croiser ses recherches. Les disciplines cohabitent sans collaborer. Dans notre cas, l'étudiant d'arts plastiques est bâtard. Il n'est pas historien, il n'est pas philosophe-esthéticien ni même artiste. Dans cette appellation *Arts plastiques et Sciences de l'Art* qui est celle de notre UFR, il y a fort à parier que nous nous soyons quelque part entre « arts » et « sciences »-si ce n'est pas justement dans cet entre du « et ». Et qui oserait croire en une spécialisation du « et »?

Ne vous méprenez pas. La généralisation n'est pas vulgarisation. Dans cette position intermédiaire qui revendique une certaine polyvalence il ne me paraît pas impossible que nous puissions toucher une quelconque vérité de l'art. Et mieux encore, la partager. Le carrefour est plus qu'un lieu de passage ce n'est pas une grande nouvelle, encore faut-il que quelqu'un accepte d'y rester. Je pense sincèrement que le problème de l'explication de l'art n'est pas si éloigné de cette préoccupation de pluridisciplinarité. Lorsque l'artiste se présente « comme » sociologue, historien, anthropologue, commissaire, entrepreneur, chercheur, trouveur, politologue, danseur, gourou, sémiologue, activiste...il revendique paradoxalement une capacité à ne rien être de particulier quand bien même il croit accumuler les professions.

À la veille du rendu, la question brûlante de l'enseignement de l'art n'en est que plus remarquable. Oui, je ne devrais pas feindre la surprise, le savoir universitaire se fait par la hiérarchisation d'informations destinées à être alignées savamment, par thème. Le mémoire d'art plastique est un exercice qui vise à témoigner méthodologique appliqués à l'art, il prend la forme d'un dossier justifiant plus ou moins subtilement la pratique de son auteur et ses choix premiers. Mais, tout comme j'éprouve de l'empathie pour ces artistes intervenant en *Interface* qui, parlant de leur pratique ne récoltent que de vagues questions techniques-quel appareil utilisez-vous ?

politesse du bruit; je ne cache pas la difficulté qui est la mienne lorsque je prends conscience que ce dans quoi je me suis engagé se présente volontiers comme le compte-rendu d'un procédé employé dans l'art pour en justifier l'existence. Point question de la place de la société dans le corps de la femme, ou de la poésie du trou de mémoire partagé. J'aimerais traiter, tenez-vous bien, de la question artistique. Parler d'art, mais pas seulement sociologiquement, historiquement ou économiquement; artistiquement, sans pour autant refuser les outils proposés par les sciences. C'est que, dans l'interstice du «et» d'où nous parlons, je vois l'occasion de pouvoir aborder la part sensible du discours: celle qui est masquée par le sentimentalisme que l'on réclame à l'artiste interné et l'abstraction excessive du scientifique artificiel.

À l'heure où l'artiste doit être tout, peut-être que c'est en étant rien de particulier que l'on peut espérer dire.

La notion de *recherche* en art promet l'inscription de cette discipline dans le champ des sciences lui imposant par-la-même de produire de la connaissance et des théories potentiellement réfutables<sup>1</sup>, cependant le fait de dissocier l'art plastique des sciences de l'art nous induit logiquement à penser que les deux ne sont pas la même chose. Il y a l'art, ici plastique, et les sciences à son propos de la même manière que le vivant possède ses sciences sans en être une. L'anthropologie de l'art est anthropologie, et étudie à ce titre l'Homme, par le biais de l'art plutôt que l'art par le biais de l'Homme. Il en va de même pour toutes les sciences de l'art. Mais si nous souhaitons aborder ce qui serait spécifique à l'art (étude qui n'a rien à voir avec l'artologie), il faut tout d'abord regarder du domaine des disciplines. Après ces belles paroles sur la non-spécialisation, il serait en effet embarrassant de déclarer la naissance d'un nouveau domaine d'étude.

Lorsque Valéry prolonge la poétique sous la forme de la *poiétique*, il entend donner une place à l'étude du faire, qui ne se résumerait pas au comment prescriptif qui fût celui de la poétique avant que l'étymologie ait parlé. Le fait est que Valéry pointait déjà au cours de sa *Première leçon du cours de poétique* en 1937 la nécessité de pouvoir tenir un propos sur l'art qui ne soit ni celui de l'historien, ni celui de la critique. Toutefois, la poétique est une de ces «matières qui ne sont pas proprement objet de science, et qui ne peuvent pas l'être»<sup>2</sup>; en choisissant cette voie il faut abandonner toute prétention scientifique pour ne garder que celle de recherche. Nous disposons d'un grand nombre d'écrits qui témoignent d'une riche production théorique dans le domaine des arts plastiques mais il est difficile d'évaluer leur véracité. Peut-on imaginer énoncer des vérités

---

1 Voir Karl Popper et la réfutabilité comme critère de démarcation des sciences et pseudo-sciences.

2 Paul Valéry, «Première leçon du cours de poétique» (1937) dans *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944, p3. « Vous avez peut-être pensé que certaines matières qui ne sont pas proprement objet de science, et qui ne peuvent pas l'être, à cause de leur nature presque toute intérieure et de leur étroite dépendance des personnes mêmes qui s'y intéressent, pouvaient cependant, sinon être enseignées, du moins, être en quelque manière communiquées comme le fruit d'une expérience individuelle, longue déjà de toute une vie, et que, par conséquence, l'âge était une sorte de condition qui, dans ce cas assez particulier, se pouvait justifier. »

sur l'art quand celui-ci entend ne pas vouloir trancher le vrai du faux? Est-il seulement possible de réfuter ne serait-ce qu'un seul des sens de l'art invoqués au cours de l'histoire une bonne fois pour toute comme cela fût le cas pour la théorie des humeurs par exemple?

L'art n'est pas une science (et ses sciences ne sont pas artistiques). Mais ce n'est pas un mal, de nombreux mathématiciens comme Feynman affirment que les mathématiques ne sont pas une science, dans le sens que la validité des propositions n'est pas vérifiable par une expérience. Cela n'empêche pas les mathématiques d'exister ni de servir d'objet d'étude à des sciences comme l'éthomathématique. Les mathématiques ne sont pas une science mais il y a une recherche mathématique, ce que font les mathématiciens, qui produit des objets utilisables par d'autres recherches, parfois scientifiques : ainsi lorsque Mendel effectue des calculs de probabilités pour élaborer la loi qui porte son nom, il n'en reste pas moins acteur de la recherche en génétique. Parallèlement, il y a une recherche artistique, ce que font les artistes, qui produit des objets utilisables par d'autres recherches, parfois scientifiques : ainsi lorsque Hirschhorn monte une exposition sous forme de musée «précaire» dans une banlieue défavorisée afin d'apporter la culture à ceux qui n'en ont pas<sup>3</sup>, il n'en reste pas moins acteur de la recherche en politique culturelle<sup>4</sup>. Si nous suivons ce développement, quelque peu sophiste j'en conviens, nous aboutissons alors à une séparation entre la recherche en art, la recherche sur l'art et l'application de l'art : l'art comme objet, l'art comme sujet et l'art comme outil. Il me semble que notre entreprise, en appelant à considérer l'art sous son jour mécanique et en se tournant vers la poïétique, se veut de la première. D'ailleurs la posture ambiguë que j'essaierai de tenir tout au long de ce mémoire est proche de celle de l'artiste (le chercheur en art), car l'étude du faire (poiein) ne peut se faire que depuis cette place.

« L'art n'a rien à voir avec ce besoin spéculatif, que la science travaille à satisfaire, ou du moins pas sous cette forme scientifique, pas plus qu'il ne fait cause commune avec le désir pratique. »<sup>5</sup>

Hegel, *Esthétique*

L'art est une forme de connaissance non scientifique. Le système d'optimisation de la science, qui légitime ce qui est crédible (non réfuté) par l'action des comités de lectures ne s'applique pas aux artistes. La recherche-le besoin spéculatif?-s'accorde néanmoins sur une méthode de présentation des informations. Ces conventions d'écritures, bien qu'elles aspirent à rendre partageables les savoirs, sont appliquées au sein d'un système universitaire qui incite à la spécialisation tout en facilitant peu la transmission des connaissances. Combiné à une offre considérable et exponentielle, le nombre devient un obstacle à l'éducation : le choix des références

---

<sup>3</sup> Thomas Hirschhorn, *Le Musée précaire d'Albinet*, 2004

<sup>4</sup> Un exemple moins discutable serait de dire que se servir de métaphore ne fait pas le poète, le romancier, enfin l'artiste.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique (Textes choisis)*, Les Grands Textes dirigée par C.Khodoss et J.Laubier, Paris, PUF, 1953. Introduction p.14

se fait au gré des vagues, laissant apparaître des écrits très vite rappelés à l'anonymat de l'océan des sources, ou bien il se crée des niches dans les rochers connus uniquement par une poignée d'initiés, les spécialistes, qui abritaient autrefois les classiques que les visites répétées et les tendances de surexploitation<sup>6</sup> ont rendu accessibles. La spécialisation s'effectue uniquement sur un substrat non-spécialisé, l'enseignement scientifique présuppose l'acquisition de fondamentaux méthodologiques et théoriques à partir desquels il est possible d'engendrer de la connaissance particulière, spécifique à un domaine. C'est ici que se pose notre question : quelles sont les bases de l'enseignement artistique ? Sur quels faits doit reposer la recherche en art ? Des rudiments de philosophie esthétique et d'histoire de l'art ? Ou bien d'optique et de dendrologie ?

Je doute. Dès à présent il me faut vous avertir que mon propos sera superficiel, que ma ligne de conduite risque de nous interdire d'approcher des profondeurs. Dire qu'il faut en premier lieu savoir rester à la surface avant de chercher à plonger vous paraîtra sans doute être une dérobade peu convaincante voir irrespectueuse, auquel cas je vous prie de m'en excuser. Au demeurant, je continue de croire qu'un écart au regard de la thématique traditionnelle peut nous offrir la liberté de dire et non plus simplement informer. Ce qui a été dit. L'enseignement de l'art ne saurait être autre chose qu'un apprentissage du dire, de même que les langues ne peuvent se réduire à une liste de mots et d'expressions. Il y a des logiques, des exceptions, et donc des règles, des conventions, des traditions au sens perdu. Tout cela, l'ensemble des éléments de la langue, fait parti du jeu.

Jeu, condition de possibilité du mouvement.

---

<sup>6</sup> Qu'à donc fait ce pauvre Georges Perec pour voir son *Espace d'espace* devenir le livre de chevet de la médiation ?

## Sur le motif Pour quoi faire de l'art

« Que de choses il faut ignorer pour agir ! »  
Paul Valéry

Par faiblesse, j'ai ouvert un livre au titre racoleur de *Pourquoi y-a-t-il l'art plutôt que rien ?*<sup>7</sup>. Ce ne pouvait être dans l'espoir d'une révélation, car je suis confiant du fait que la découverte n'a pas sa place dans l'art. Le titre, proxénète du livre selon les mots de Furetière, promet par la forme de la question d'apporter une réponse mais fait l'inverse. Plutôt que d'offrir un point de vue ou d'élargir l'interrogation l'ouvrage recense, donne la parole et joue la carte du pluralisme de la participation (l'important). Le livre de Cuir est une compilation de réponses de nombre d'acteurs du monde de l'art plus ou moins importants à la question de la raison d'être de l'art (et non pas de l'être d'art). L'hilarité de la formule appelle moins à une réponse qu'à un commentaire de la question elle-même, on s'imagine volontiers l'auteur jubiler d'avoir trouvé une astuce qui lui évite d'avoir à répondre de sa question, celle de la référence irrévérencieuse-du rire anxieux. Par cette phrase, Cuir offre une sortie de secours à tous ceux qui n'ont pas grand-chose à dire sur le sujet, non pas parce ce qu'il n'en pense rien mais parce que la question est dérangeante. Que ce soit par ce qu'elle soulève, le motif, ou simplement par son caractère difficilement partageable, la conviction.

Le panel d'avis publiés, qui, s'ils ne sont censé être représentatifs que d'un échantillon réduit d'individu dont l'activité première est directement liée à la production ou l'étude de l'art, la culture ou leur communication, permet de réaliser une typologie des réponses à la question du pourquoi. Ainsi, on remarque que l'art est principalement conçu comme : le moyen d'expression de l'homme qui souffre/ l'arme des penseurs-libres contre l'utilitarisme/ un outil nécessaire à l'édification d'une société meilleure/ une manifestation de l'absurdité de l'existence/ une source d'amusement/ un besoin spirituel de l'être humain<sup>8</sup>. « Il y a de l'art » énonce un état de fait. C'est comme ça. Mais comme nous le rappelle si justement Goodman<sup>9</sup>, un fait n'est-il pas ce que l'on fabrique ? Il y a de l'art parce qu'on le fait, et qu'on veut le faire. La question réelle que contient le titre est vraisemblablement : Pourquoi faites-vous de l'art alors que l'on dit que l'histoire de l'art

---

<sup>7</sup> *Pourquoi y a t-il de l'art plutôt que rien ?*, Paris, Archibooks, 2009, sous la direction de Raphael Cuir, Archibooks, Paris, 2eme édition, 2012.

<sup>8</sup> Les interventions sous forme d'anecdotes éculées sur les maîtres, d'un retournement de la question sur son rien ou bien d'un lyrisme débordant d'intériorité, bien que évitant de se mouiller peuvent être facilement rattachés à une des approches sus-nommées.

<sup>9</sup> Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

est finie, que tout le monde fait de l'art, que cette activité a peu de chances de se professionnaliser, que des personnes font ce que vous voulez faire en mieux et depuis des décennies, que ça n'a pas de fonction précise ?

Il n'y a que le fou qui fait sans raison(s). Quelle qu'elle soit, l'artiste a besoin d'avoir une réponse. Vérité toute relative, et inconditionnellement vraie. Invérifiable, et souveraine. La première pierre de l'art est une croyance, en ce sens il ne se prouve qu'une fois que l'œuvre est faite. L'artiste n'hésiterait pas sinon. Picasso lorsqu'il dit qu'il ne cherche pas mais trouve, exprime cette nature de l'œuvre que l'on ne peut que reconnaître sur l'instant, sans un a priori aiguillant la création. Quel est le motif de Cézanne? Par recoupement, nous pouvons déduire des récurrences unifiant son corpus qui nous serviront à supposer par la suite les intentions du peintre. Mais le motif n'est ni les pommes, ni Ste Victoire ou les baigneuses. A en juger par ses correspondances à Émile Bernard<sup>10</sup>, le peintre n'en avait que l'intuition. De l'autre côté, le monde semble attendre de l'auteur une justification : « fait ce que tu veux, mais dit nous au moins pourquoi ». Dans les centres d'art, les musées et même les expositions alternatives dans les squats reculés l'explication s'est installée confortablement sur le paillason, contrôlant les allers et venues d'un regardeur accoutumé. En racontant des histoires, détaillant des procédés ou énumérant les goûts et couleurs d'un tel le système de publication de l'art prétend sensibiliser et rendre accessible la culture. Mais par l'excès d'information détournant l'attention, il ne fait que duper le regardeur. Le médiateur n'est autre que cet employé de théâtre ou d'aviation qui a pour mission de conduire les spectateurs jusqu'aux places qui seront les leurs pendant toute la durée de la séance de justification. Par sa seule existence, le médiateur proclamé expert instaure une hiérarchisation de l'expérience esthétique. Il tente de négocier les aboutissants de la prise d'otage qui a lieu dans les musées. Depuis quand l'enjeu de l'art est-il la connaissance des causes? (Activité au combien fondatrice des sciences)-et cela alors même que les causes définissables ont irrémédiablement trait à des domaines autres que l'art. Psychologie, histoire, économie, physiologie etc.

L'étude du texte éprise de modernisme a donné énormément de crédit au contexte au détriment du prétexte, cette tendance un brin scientifique à vouloir voir de la causalité à tout va est voué à rater son objet dès lors qu'elle s'applique à l'art.

### *Responsabilités*

En faisant le choix de me détourner de la thématique je suis conscient de me priver d'un soutien précieux et par là même de prendre le risque de ne pas me faire comprendre. Pris entre les feux des spécialistes et des passionnés sans pouvoir en toucher aucun, j'espère en vérité une révision des attentes. Cette dernière ne viserait pas à une énième définition de l'art et du reste, mais plutôt à une remise en question des modalités du discours sur l'art (et de l'art). Et si je me plais à voir en la figure du médiateur ma Némésis, ce n'est pas tant pas dans l'institution et ses

---

10 Paul Cézanne, *Correspondances*, John Rewald (éd), Paris, Grasset, 1949

acteurs culturels que dans l'artiste lui-même que je vois un véritable responsable. Et dans sa formation.

Comme je l'ai énoncé précédemment, je pense que la responsabilité d'étudiant en art est questionner l'apprentissage de l'art, afin de régler en quelque sorte cette dette symbolique qu'a engendré le financement des études. La seule véritable spécialisation de l'étudiant en art est celle de l'apprentissage de l'art.

Ici commence un plaidoyer contre l'artiste et la déresponsabilisation qui s'organise autour de lui dans les figures de l'artiste total syncrétisme de l'art informant, du regardeur remplaçant l'artiste ou du curateur aux petits soins. L'image que je devine est celle du rabat-joie, et pendant que le monde applaudit les performances de ces joueurs je pousse un cri inaudible depuis les gradins pour dire que techniquement ce n'est pas jouer aux échecs que d'empiler des pions les uns sur les autres, qu'il faudrait au moins en revoir l'appellation. Malheureusement déclamer des évidences ne force pas les gens à agir en conséquence. Certes les enfants jouent de manière incorrecte, mais s'ils s'amusez n'est-ce pas l'essentiel ?

### *Hygiène du verbe*

Dans les pages qui suivront, vous serez témoins de quelques suspicions terminologiques. Il se pourrait que ce soit ma façon de sortir de la spirale de la définition de l'art et mon adieu à la philosophie analytique et à l'art conceptuel ; ou bien une consolation faussement nominaliste de ce combat perdu d'avance qui m'oppose au grand public (et son petit art). Cet effort, être conscient de ce qui est dit par la langue, est le devoir de tout auteur. Il est ce dont nous avons besoin pour, à défaut de comprendre l'art, comprendre ce que nous attendons et faisons de l'art.

La dimension pathologique que revêt l'art contemporain est une conséquence directe du manque d'hygiène caractérisée dont font preuves les milieux de l'art, ainsi que la déresponsabilisation de l'artiste. Cette négligence, motivée par de la paresse, de la complaisance ou une volonté manifeste de préserver les publics, affecte la terminologie. Aussi, le marasme qui parcourt le paysage de l'art trouve-t-il sa source dans le manque de vigilance quant à ce que l'on fait de notre langue.

# L'Art conceptuel

## Une bonne raison d'en parler

Mes préoccupations gravitent en majeure partie autour de la question de la compréhension, aussi bien du côté du lecteur que de celui de l'auteur. C'est donc tout naturellement que je m'attache ici à traiter de l'art conceptuel, comme acteur majeur de l'étude du langage de l'art par l'utilisation de procédé de traduction, cryptage, définition ou simplement référencement. Plus de cinquante ans ont passés depuis l'apparition de l'art conceptuel, comme label, et pourtant la drôle d'impression que ce dernier n'a toujours pas trouvé grâce aux yeux du public demeure.

Qu'est ce que l'art conceptuel aujourd'hui sinon l'homme de paille des détracteurs de l'art contemporain, le terrain de jeu des philosophes analytiques, ou bien mot le magique des jeunes artistes en quête de justification? On me dit encore que le conceptuel est élitiste, austère et empli d'un intellectualisme pédant alors que les efforts quasi-absurde de certains des artistes montrés du doigt visaient souvent, bien au contraire, à la compréhension et l'accessibilité, quitte à laisser l'artistique de côté.

Dans une vaine tentative de réparer les injustices, qui me place dans une position d'autant plus inconfortable qu'il me faut exhiber les pires travers de l'accusé comme preuve de son innocence, je substitue un procès à un autre, d'autant plus douloureux qu'il me fait juge. J'éprouve alors un certain ressentiment vis à vis de ce qui répond au nom d'*art conceptuel*. En effet, si ces héros de mon enfance de l'art ne sont pas sans liens avec une certaine conception de l'art relativement établie qui voudrait que l'explication soit partie intégrante de la production de sens, une indécision à propos de leur responsabilité-et par extension à celle de la figure même de l'artiste- ne cesse de me hanter. Si je refuse de jouer cette partition de l'héritier qui accuse les anciens de lui avoir légué qu'une désolation conséquente à leur âge d'or insouciant, reste que je suis toujours dubitatif quant à la dérive opérée sur la proposition de l'art conceptuel comme œuvre et comme propos.

Mais l'heure n'est pas à la compassion, et le cierge de l'art conceptuel ne cesse de se dérober à notre flamme. Une odeur nauséabonde émane de son corps et pourtant personne ne semble y prêter attention, car celui qui avait tout pour nourrir un sol riche traîne encore dans un coin de la salle-faisant acte de présence.

Certains ont vu dans le retour de la peinture, de l'art brut et autres expressivismes un rejet de la stérilité et de la complaisance du conceptuel, jugé trop sectaire pour séduire les honnêtes gens. Si ce changement de polarité me semble être naturel et trouve une explication possible dans un mouvement d'équilibre de l'art-ici régulation entre sophistication et simplicité, il m'apparaît



toutefois nécessaire de penser à la manière dont se passe les transitions. Bien sûr remarquer le renversement des tendances et des mouvements n'est pas chose aisée, loin de moi l'idée de minimiser la difficulté de cette tâche, c'est pour cela qu'il est important d'être réactif lors des moments de stabilisation.

A l'heure actuelle, l'art conceptuel dans ses rares apparitions revêt son appareil historique, et pourtant, alors que l'on se croit à l'abri de ses démons nous continuons d'être exposés à ses dangers cette fois sans s'en douter.

Si je m'attarde particulièrement sur ce qui a pu se faire dans les années soixante-dix ce n'est pas seulement du fait de ma sensibilité qui s'est établit en réaction à ce qui est la norme, c'est aussi parce que le récit qu'il me fallait proposer se devait de partir de cet instant. Il y a toujours à mes yeux des œuvres de qualité de nos jours, aussi ce que je souhaite de changement ne concerne le faire contemporain que dans la mesure où il est lié à la manière dont il est vu et à l'attente dont il est sujet.

Conceptuel est plus qu'un terme. Nous ne parlerons de l'Art conceptuel qu'en ce qu'il est témoin du drame de l'explication, comme art conceptuel. En effet, si dire que l'Art conceptuel est fini n'est pas très risqué, il ne faut pas pour autant négliger ses vestiges. La légende stylisée est devenu une tradition en ce quelle sert de critère de reconnaissance et ce que Kosuth reprochait au formalisme, l'hégémonie de la morphologie est toujours d'actualité. Le conceptuel est devenu un style. Et pourtant, malgré la confusion qui règne sur ce pan de l'histoire, l'Art conceptuel dans sa stratégie minimaliste et son radicalisme-action à la racine, nous laisse admirer un exercice de questionnement du jeu de l'art toujours aussi pertinent. Au-delà du dogmatisme que l'on attend encore de sa part, il offre, par ses allers-retours incessants, un outil dynamique à partir desquels il est peut-être possible de repenser l'éducation artistique.

Ce mémoire traitera, vous l'aurez compris, de l'explication de l'art. Sous la forme d'une relecture du tournant moderne cristallisé aux alentours des années soixante et soixante-dix, nous tenterons d'esquisser une explication de l'installation d'un discours et d'une idéologie de l'exposition qui affectent tant une critique d'art malingre qu'une production livrée à elle-même. S'inscrivant de surcroît à la source de cette recherche comme motif de la recherche, la question de l'explication s'énonce de manière réfléchie et appelle au doute quant à l'effectivité de l'enseignement universitaire artistique qu'elle est censée conclure, et qu'elle amorce.

« Misomuse : Ne pas avoir de sens pour l'art, ce n'est pas grave. On peut ne pas lire Proust, ne pas écouter Schubert, et vivre en paix. Mais le misomuse ne vit pas en paix. Il se sent humilié par l'existence d'une chose qui le dépasse et la hait. Il existe une misomusie populaire comme il y a un antisémitisme populaire. Les régimes fascistes et communistes savaient en profiter quand il donnait la chasse à l'art moderne. Mais il y a la misomusie intellectuelle, sophistiquée : elle se venge de l'art en l'assujettissant à un but au-delà de l'esthétique. La doctrine de l'art engagé : l'art comme moyen d'une politique. Les théoriciens pour qui une œuvre d'art n'est que prétexte à l'exercice d'une méthode (psychanalytique, sémiologique, sociologique, etc.) . La misomusie démocratique : le marché en tant que juge suprême de la valeur esthétique. »

Milan Kundera, *L'Art du Roman*.

---

# **LE TERME DE L'ART CONCEPTUEL**

# Héritages

Définition et dénomination, un effort de la langue.

Malgré les apparences, l'essentielle de ma recherche consiste en de simples doutes terminologique, en effet une justesse du mot apparaît nécessaire, que ce soit pour traiter de la complaisance et du flou lexical qui entoure l'art que dans le seul but de travailler avec des outils appropriés-et ce même s'il faut les produire soi-même. Parler de l'*Art conceptuel* nécessite de définir dans un premier temps ce qu'il faut entendre par *art conceptuel*.

## La suite logique de l'objectité

Le minimalisme apparaît aux États-Unis durant la fin du règne partagé du Pop-Art qui séduit le public et du *formalisme* dit greenbergien qui séduit la critique. Il est estimé pour avoir instauré un rapport à l'objet qui s'oppose à l'illusionnisme traditionnel de l'espace intériorisé de l'œuvre avec des formes simples et épurées oscillant entre concrétude du matériau industriel et «abstraction» géométrique. La théâtralité avec laquelle les pièces sont présentées les fait cohabiter avec le regardeur dans l'espace d'exposition tandis que la conception de l'art moderniste qu'a cru protéger Michael Fried, opposant historique du minimalisme et par là même un de ses meilleurs théoriciens<sup>1</sup>, tient dans l'image de la peinture comme fenêtre, interface d'un ailleurs de la matière, et cela que l'œuvre soit figurative ou abstraite. Comme il le dit lui-même, le principal critère du modernisme est celui de « tenir bon » à la question de l'objet, c'est-à-dire repousser l'interrogation des minimalistes sur la qualité objectale d'une œuvre. Considérer l'objet avant l'œuvre, pendant serait toutefois plus adéquat, c'est placer cette dernière dans la même dimension que le spectateur. Une dimension où l'art coexiste avec le reste, comme le reste...

L'expérience de l'art minimal se fait dans le rapport qui se crée entre le regardeur l'objet et le lieu, c'est la *presence*. Nous sommes confrontés comme au théâtre à une présence qui se fait dans la temporalité de la rencontre d'une forme procédant par anthropomorphisme. Tourné vers une approche de l'expérience sensorielle où le rapport à environnement est central et à un questionnement de la perception dans son instantanéité qui doit fortement à la théorie de la Gestalt, l'art minimal propose en quelque sorte de vivre l'œuvre physiquement au lieu de l'imaginer. À l'opposé, l'art qualifié de moderniste-formaliste se fait par l'expérience immersive d'un espace interne à l'œuvre dans lequel le regardeur est projeté, en lui procurant un effet de

---

<sup>1</sup> Voir Michael Fried, « Art&Objecthood », *Art Forum*, juin 1967. L'analyse qui y est faite possède des qualités indéniables indépendantes des motivations initiales de son auteur. Les enjeux de l'objectité sont clairement exposés de sorte que ce texte reste un des écrits majeurs de la question minimal.

présence *presentness*.

La contextualisation permise par le glissement du contenu d'art du for intérieur de l'objet à la scène de l'exposition donna l'impulsion nécessaire à la floraison de travaux où les objets et les formes fonctionnaient plus dans une optique d'articulation que pour eux-même. En effet, en intégrant l'espace environnant les œuvres à la liste des signes de la langue de l'artiste-comme avait déjà pu l'amorcer un Brancusi léguant son atelier à l'État français à la condition qu'il reste intègre<sup>2</sup>, le cadre de l'œuvre est remis en question en tant que critère de reconnaissance.

L'art conceptuel apparaît dans le sillage de ces avancées minimalistes qui offrirent de rentrer dans l'espace réel-rendant soit dit en passant caduque la séparation du monde de l'art entre les royaumes de la figuration et de l'abstraction, sans toutefois cesser de fonctionner comme sculptures<sup>3</sup> réduisant dès lors la querelle entretenue avec le formalisme à une simple querelle de goût «juste une plus cool»<sup>4</sup>. Il se propose de poursuivre et d'approfondir l'interrogation de la relation entre perception et conception en prenant aux mots la logique de l'objet d'art *minimum*.<sup>5</sup> Et quelle astuce permettrait de réduire encore l'apparence artistique de l'œuvre sinon l'abolition pure et simple de l'objet? Moins que rien.

La question de l'autonomie de l'œuvre, c'est-à-dire de son indépendance vis à vis d'une définition formelle, est comme nous pouvons nous en douter avant tout d'ordre terminologique. Le travail de l'artiste commence d'abord par le choix de ses mots, comme nous l'a entre autre fait remarquer Judd avec son *specific object*. Appeler sa pièce sculpture ou peinture, c'est accepter au préalable ces catégories et adopter implicitement l'idéologie qu'elle promulguent. Or il est difficile de questionner une tradition tout en observant ses lois. Ce n'est pas sans raison que l'on observe une production de jargon chez la plupart des auteurs, en développant leurs langage et en faisant l'expérience constante du discours sur l'art il est naturel qu'un mouvement d'optimisation de la langue se fasse, par les artistes dans un premier temps, puis par ceux qui les reformulent.

L'expression «art conceptuel», avant même toute valeur sémantique signifie une divergence d'idée qui ne se réalise que par les mots. Ce qu'il faut toutefois noter, c'est que cette distinction tient à la fois dans une réalité historique et dans l'ambiguïté de sa nature universelle : il s'agit de

---

2 Muséifier son lieu de travail pour la postérité est un mal nécessaire. Comprendons bien que l'enjeu majeur de cette manoeuvre était de conserver une qualité du travail qui n'était pas dans les pièces mais dans leur disposition, la part de jeu. De composition. L'interchangeabilité des sculptures-socles et la multiplicité des reproductions nous invite à écarter l'hypothèse du fétichisme : alors même que les sculptures étaient souvent achetées sans leurs dessous, la condition de fidélité offrait une garantie quand aux intentions incomprises de leur auteur.

3 La tragédie de Judd, dont les pièces sont aujourd'hui traitées de sculptures malgré tous ces efforts.

4 Joseph Kosuth, « No Exit » dans *Art & design. vol. 9, Londres, 1994* associé à l'exposition *Symptoms of interference, conditions of possibility...* au Camden Arts Centre

5 On doit ce terme d'art minimal à Richard Wollheim en raison du minimum de contenu d'art censé résider dans les objets éponymes.

faire la différence pour remarquer qu'elle n'est pas.

## Le terme de l'Art conceptuel

Si comme le dit Kosuth, «tout art après Duchamp est conceptuel», au sens qu'il n'est plus possible d'ignorer la primauté de l'intention de faire œuvre comme critère de validité artistique, sachant que même dans le cas d'un art d'apparence traditionnelle l'absence d'obligation de suivre les règles rend cette légalité simple choix de l'artiste, alors l'adjectif conceptuel perd tout intérêt de qualificatif dans l'art contemporain. Il s'y dissout. En conséquence, il n'y a pas des pratiques artistiques conceptuelles mais seulement l'*Art conceptuel*, référent historique comme l'est le *Rococo* -dont les représentants ne courent plus trop les rues.

Pourtant il n'est pas rare d'entendre parler d'hypothétiques jeunes artistes conceptuels au détour d'une discussion ou d'un entretien de magazine spécialisé. Sont-ils alors investis de l'esprit d'un autre temps ? Nés trop tard dans un monde qui refuse leur sensibilité ? Pas vraiment. Conceptuel est entendu comme une catégorie, tendance homologuée sans patine, qui se décline en médium. Il y aurait des artistes conceptuels comme il y a des artistes peintres, des artistes vidéastes ou des artistes performeurs. La persistance de cette dénomination dans notre vocabulaire dénote, comme souvent d'ailleurs, d'un attachement inconscient à l'histoire et d'un manque d'actualisation de la langue. Dire de Julien Prévieux présentant des décontextualisations de données scientifiques qu'il est «plutôt conceptuel» pour dire que dans ses pièces l'accent est mis sur des formes analytiques claires- voire messages, c'est entretenir une confusion quant à la nature de l'art conceptuel en plus d'une mauvaise dichotomie entre penseurs et faiseurs.

L'*art conceptuel* n'est ni un mouvement ni un groupe à proprement parler, il s'agit plutôt d'une certaine approche critique de l'art associée aux années soixante et soixante-dix se manifestant par l'élaboration de propositions analytiques jouant sur les limites du langage et de la perception. Dans un entretien avec Jérôme Sans<sup>6</sup>, Joseph Kosuth considéré comme un de ses visages officiels indique d'ailleurs que la constitution de cet entité (c'est-à-dire la création d'une dénomination commune) est surtout le fait d'une stratégie de mise en valeur des idées développés par les différents artistes. Malgré la teneur critique de travaux comme les siens, il était toujours question de la personnalité de l'auteur («le modèle de l'excentricité») et le nombre apparaissait alors comme une solution efficace à ce problème d'autorité et de sensibilité<sup>7</sup>.

De Jan Dibbets qui associe des photographies à Stanley Brown mesurant le monde à coup de pied ou Ian Wilson conversant en privé, l'appellation regroupe une diversité considérable de pratiques qui ne semble partager qu'un nom, soulignant par là même que c'est moins dans une

---

6 Jérôme Sans, *Place de l'écriture*, Cinq Oeuvres par Joseph Kosuth, entretien, Paris, Acte Sud, 2002

7 Ne trouvant avec On Kawara ou le groupe Art&Language que peu de confrères, il a du selon ses propres mots décider de « convertir des artistes peintres et sculpteurs encore fidèles au cahier des charges moderniste ».

forme spécifique que nous reconnaissons ses figures que dans des attitudes. Ainsi, mais c'est là le lot de tout moment historique, le terme d'*art conceptuel* porte en lui la production d'une époque et le système de valeur qui lui était associé alors que l'heure de la rencontre des deux est à présent révolue. La teneur problématique de cette confusion tient en ce que si l'époque est passée, le système de valeur lui est encore en vigueur (plus ou moins explicitement). Le mot a survécu à la chose, hantant tel un esprit vengeur le manoir de l'art et possédant prétendument à l'occasion un invité de passage.

Ne nous mentons pas. Il existe bien un vocabulaire formel ou procédural associé à l'art conceptuel. Dans une certaine mesure l'écriture, surtout dactylographiée, qu'elle soit en éclairage néon, vinyle appliquée au mur ou simplement sur une feuille ou page de livre est un élément fortement connoté « conceptuel ». On retrouve également dans la liste des « formes conceptuelles » les objets et modes de présentation relevant du domaine de l'administration ou de la documentation (classieurs, photographies légendées, cloches en plexiglas, mobiliers anguleux) offrant des objets à moindre affect. Tous ces éléments, participant à une même stratégie, permettent de dessiner il est vrai une sorte de typologie de l'art conceptuel, néanmoins ces ressemblances ne sont pas subséquentes d'un rassemblement, mais y préexistent. Peut-on alors parler d'un style conceptuel ?

## Piété filiale

Je ne m'attarderai pas sur la notion de *style* qui dépasse de loin mes compétences et les enjeux de cette recherche. Aussi m'appuierai-je sur une définition du style proposée par Nelson Goodman dans *Le Statut du Style*<sup>8</sup> comme « traits de fonctionnement symbolique d'une œuvre » grâce auxquels il est possible de déterminer un auteur, une école et autres informations. Entendons alors par style une certaine somme de caractères reconnaissables, et non l'expression d'une individualité qu'elle soit idiosyncrasique ou stratégique. Parlons de l'expression art conceptuel comme d'un outil de regroupement.

À propos du style, Catherine Millet<sup>9</sup> nous indiquait dès le début des années soixante-dix l'apparition d'une nausée conséquente au succès de l'art conceptuel. À l'époque encore acquise à la cause, elle se dit pourtant écœurée par l'abus manifeste des catalogues de jeux de mots et photomatons, ou encore par l'automatisme avec lequel on produit son travail « sous

---

8 Catherine Elgin et Nelson Goodman, *Esthétique et Connaissance (pour changer de sujet)*, Paris, L'éclat, 2001. Dans ce texte, Goodman, en exposant les différentes conceptions de style comme choix, charge émotionnelle..., s'attache à souligner que la séparation entre sujet et style (entre ce que l'on dit et comment on le dit) ne permet pas d'isoler clairement ces deux éléments qui s'interpénètrent « de bien des façons le sujet est dans la style », mais que cette impossibilité n'est pas invalidante, ni proprement problématique.

9 Catherine Millet, *Le Critique s'expose*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995 dans « Notes sur Art&Language ».

forme de reportage photo avec des descriptions longues et froide d'horaires ferroviaires ». C'est pourquoi, alors que l'art conceptuel vient d'être accepté par la critique et les institutions, Millet recommande déjà aux figures de la première heure de se délester au plus vite d'un nom qui s'est vu réapproprié par des artistes d'un autre genre. Comme l'on conseille en dernier recours de changer de nom à ces personnes qui ont vu leur identité usurpée et au nom desquels est enfreint la loi-quel crime a-t-on commis en ton nom ?! Par l'utilisation de conceptuel, nous ne pouvons séparer ceux qui utilise le langage par fantaisie, comme « un parti pris correspondant à une nouvelle aventure stylistique » de ceux qui l'utilise au sein d'un système spéculatif, c'est-à-dire comme « une conséquence fonctionnelle ». Cette distinction appuie encore une fois sur le fait que la définition de l'art conceptuel ne saurait reposer sur des critères formels, ces dernier étant difficilement exclusifs.

Pour Joseph Kosuth<sup>10</sup> la tentative de négation du *ready-made* duchampien qui animait la recherche d'une partie des années soixante s'est malheureusement retrouvée identifiée comme un *style mutant*. Face à cela, face à l'esthétisation d'une attitude critique, certains se sont laissés faire, les post-minimalistes alors que d'autres ont essayé de se défendre, les conceptuels. A posteriori, il semble que le post-minimalisme répéta pendant une vingtaine d'année un même mode opératoire sans l'adapter en regard des évolutions du monde. Pire que tout, il l'a fait sans se soucier de savoir si cela trahissait les intentions d'origine du minimalisme qu'il imitait. L'auteur finit par ajouter que faisant sans raison pertinente, il n'y avait dans le post-minimalisme que « le sens vide d'un style ossifié ». Car la filiation que revendique à juste titre l'art conceptuel au minimalisme, se fait dans le cas du post-minimalisme par une « imitation réductrice », fétichisme d'une forme décontextualisée, et non comme le dit Catherine Millet louant les Maps de Baldwin et Atkinson par une capacité à « ouvrir les frontières de l'oeuvre »<sup>11</sup>.

C'est bel et bien la question du motif qui transparait de la critique du post-minimalisme. L'amertume de Kosuth ou de Millet prend source dans le fait que ce dernier n'a pas d'ambition philosophique pour l'art. L'insoutenable légèreté de l'autre conceptuel, deuxième fils du minimalisme, qui hérita de la plastique qu'avait délaissé l'art conceptuel de fonction au profit du goût du mystère, est celle de la démission. Les post-minimalistes sont dits modernistes « associés à l'art conceptuel »<sup>12</sup> par la différence qu'ils font résider dans leur propos dans l'expression de soi et non dans un questionnement des enjeux de l'art.

La querelle de famille autour de l'héritage des années soixante, à propos des dernières

---

10 Joseph Kosuth, «No Exit», art.cit

11 Catherine Millet, *Le Critique s'expose*, op.cit, p69.

12 Jérôme Sans, *Place de l'écriture*, op.cit p20. Lorsque Kosuth parle d'eux, il inclut l'artiste linguale Lawrence Weiner sous prétexte qu'il « utilisait l'anglais pratiquement partout ». On ne peut qu'acquiescer cette remarque lorsqu'on entend Weiner parler de ses sculptures dans les mots « eux-mêmes », c'est à dire fait dans les matériaux référés.



volontés d'un père illustre comprenez-le n'est qu'une parabole peut-être un peu trop longue qui nous amènera in fine au nœud de l'intrigue tant promise : l'explication.

## Une radicalité nuancée

La fixation d'un mouvement de l'histoire dans la forme qu'il avait à un *instant t* est à l'origine de cet épais brouillard que nous traversons. Minimalisme, Post-minimalisme, Conceptuel. Cet effort de différenciation est sans aucun doute risible, vu de loin (hors de nous) il n'y a pas de différence qui vaille le coût de s'y attarder. Il y a ceux qui font des cubes et ceux qui font des cubes, seulement un peu moins cubique. Ceux qui en parlent le plus et ceux qui en parlent le moins. Peut-être sommes nous ce genre de personnes détestables qui ne savent apprécier une chose sans la ranger au préalable-qui écoutent la musique par taxons. Néanmoins, il convient de rappeler que notre exercice est pour le moment celui de la relecture. Nous pourrions dire que le jeu de la nomenclature n'est plus senti par l'historien mais orienté, que la sensibilité d'une époque ne saurait être réduite à une somme de faits . Alors que les artistes arrivaient aux mots nous, spectateurs différés, procédons à rebours : écrire une histoire qui colle aux mots qui restent.

Le préfixe *post* possède une valeur temporelle, post-minimalisme qualifie ce qui vient après le minimalisme tout en précisant un lien de causalité et c'est là l'information intéressante (une simple date permettrait de déduire une postériorité) : le *post* sait ce qu'il suit et il s'en détache, autrement il serait le *neo*, celui qui poursuit en renouvelant. Théoriquement, le neominimalisme est l'art conceptuel qui s'est offert un nom à lui pour souligner sa radicalité. Par sa position de succédant, le post-minimalisme ne dit rien d'autre que la fin de son prédécesseur. Et le manque de repères auxquels se rattacher<sup>13</sup>.

L'*antiform* de Morris illustre le pas de côté du post par rapport au minimalisme de manière exemplaire : on a toujours des objets élémentaires et insécables , dans le sens où ne s'agit pas d'assemblage mais de compositions, mais ce n'est plus des formes exclusivement géométriques. Elles sont organiques, et indépendantes de leur matière, mais encore systématiques-l'utilisation de la gravité notamment. Le feutre mis en tension par son propre poids dessine des plis en accord avec sa rigidité, comme s'il s'exprimait de lui-même grâce à la complicité de l'artiste qui lui donne la parole. De nombreuses libertés sont prises sur les fondements de l'art minimal, néanmoins ils ne furent possibles qu'en conservant le rapport théâtral à l'objet.

---

13 Rochlitz Rainer, *Subvention et Subversions, art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, Nrf essais, 1994, p11. « En art comme en société, définir une situation inédite est moins facile que signaler par un « post- » la désuétude d'une époque ou d'un appareil conceptuel qui étaient devenus familiers et commodes ».

Il est difficile de nier le détournement des procédés et formes utilisés par l'art minimal opéré par la génération suivante que dénonce Kosuth : la géométrie abandonnée au profit de formes moins autoritaires et même plus sensible diront certains, la spatialisation et le système sont conservés. Pourtant affirmer que cette attitude dénote un manque de conscience de la relation d'adéquation établie entre les formes et leur contexte plus que d'une critique des limites du minimalisme laisse transparaître un aveuglement inquiétant. Car la teneur psychologisante voire pathologique dans l'excès matériologique de certaines pièces à l'aspect souvent baveux n'est en rien une simple reprise-c'est une réaction. Le post-minimalisme, dans lequel on regroupe Hesse, Sonnier ou Serra qui se manifeste souvent par un débordement de la matière hors du cadre de l'idée trahit une réticence quand à l'abandon au rationalisme en germe dans l'art minimal. Je vous invite à prendre cela pour un avertissement, ou mieux : une nuance.

Face à cette sentence qui est de dire que « le principal soucis du post minimalisme est la radicalisation de matériaux alternatifs plutôt que de sens alternatives », nous devons nous arrêter un instant sur un point : se poser la question du sujet de la radicalisation implique d'avoir résolu celle de la radicalisation elle-même. La vision de Kosuth qui n'est pas sans rappeler celle que nous proposait à l'époque Hegel, notamment pour la croyance en une nature progressiste de l'art lui permettant d'atteindre un plus haut degré de vérité, n'en reste néanmoins qu'une façon de voir l'art parmi d'autre. La condamnation du post-minimalisme est toute relative.

Effectivement, le post-minimalisme ne repousse pas les limites de la compréhension de l'art, ni ne génère de nouvelles approches, mais pour quelles raisons devrait-on attendre cela de l'art ? Car le minimalisme l'a fait et que l'art conceptuel s'en est fait un devoir ? Parce que l'histoire ne retient que les premiers ?

L'ouverture de Rosalind Krauss dans *Sens et Sensibilité*<sup>14</sup> consiste en une remarque terminologique, celle d'un écart qui pèse sur deux termes dont l'intégration au lexique de la critique est discutable car il est un écart « entre leur valeur stratégique et leur capacité à signifier »<sup>15</sup>. En effet, ce qui est désigné par ces mots, *post-minimalisme* et *dématérialisation*, relève d'une considération historiciste qui recouvre des divergences de sensibilité au profit d'un découpage linéaire. Par la force des mots, le post-minimalisme se présente comme un minimalisme et se fait juger sur des trahisons qui n'en sont pas. Et c'est conscient des danger du déterminisme de « la logique hermétique de la paternité »<sup>16</sup> que nous devons continuer notre récit de l'art conceptuel. Notre examen n'est pas celui de l'interprétation d'une œuvre mais bien la poursuite d'un désir d'explication qui prend racine dans un moment de l'histoire, justement aux prises avec cette dernière.

---

14 Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993

15 Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, op cit dans « Sens et Sensibilité » p32.

16 Ibidem p33.

# L'idéologie du concept

## Une conception sans histoire

« Nous naissons avec la sensibilité d'une époque et cela compte plus ce que nous pouvons apprendre. Les arts ont un développement qui ne vient pas seulement de l'individu, mais aussi de toute force acquise, la civilisation qui nous précède. On ne peut pas faire, n'importe quoi. Un artiste doué, s'il n'employait que ses dons, il n'existerait pas. Nous ne sommes pas maître de notre production. Elle nous est imposée »<sup>1</sup>

Matisse, 1936

Quand le temps passe et que l'œuvre, vestige de son temps, s'apprête à disparaître alors vient l'heure de l'historien. Lui qui la dérobe à l'oubli et transforme « ses fonctions historiques en qualité formelles » par un déplacement de cette dernière dans le monde des « objets culturels »<sup>2</sup>. Cette vision d'une histoire salutaire, c'est celle que défend Benjamin Buchloh dans son texte *Formalisme et Historicité* dans lequel il oppose à une lecture contextualisée l'approche purement formelle de l'artefact. Pour l'auteur, l'œuvre privée de contexte fait l'objet d'une idolâtrie où elle passe pour autonome et atemporelle alors que ce n'est que par l'analyse des transformations en mythe culturel que l'on accède à *l'intention originelle* d'une œuvre. *Originelle*. Par leur refus de l'histoire les formalistes américains se sont retrouvés piégés dans une lutte perdue d'avance contre elle, l'attachement à la matérialité de l'œuvre n'étant qu'une fuite provisoire de la réalité. Bien que son attention est en particulier dirigée vers le formalisme de Greenberg, celui des œuvres autoréférentielles de la peinture minimales notamment, Buchloh utilise Joseph Kosuth comme représentant du formalisme. Avec pour appui la citation suivante : « Les œuvres d'art qui tentent de nous dire quelque chose sur le monde sont voués à l'échec...L'absence de réalité en art est exactement la réalité de l'art »<sup>3</sup>.

L'art conceptuel tente de « corriger la contingence de la perception par l'idéalité de la conception »<sup>4</sup>, à l'inverse de l'art minimal qui se jouait sous nos yeux les pièces conceptuelles paraissent pouvoir se passer de la vue. Le concept n'a pas de forme, et il faut croire qu'une

---

1 Matisse, *Écrits et propos sur l'Art*, D.Fourcade (dir), Paris, Hermann, 1972, p 128

2 Benjamin Buchloh, *Formalisme et historicité, autoritarisme et régression : deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine*, Paris, Territoires, 1982, p5

3 Joseph Kosuth, *The Sixth Investigation*, « Proposition 14 », Gerd de Vries, Cologne, 1969. Cité par Buchloh dans *Formalisme et Historicité*, op cit, p 6

4 « On pourrait dire que l'art conceptuel s'efforce de faire l'inverse : on y corrige ou tend à y corriger une contingence de la perception par l'idéalité de la conception. Théoriquement, l'œuvre devrait se confondre avec l'idée, dissoudre sa propre matérialité, se purger de toute apparence sensible et avoir recours à la langue la plus neutre qui soit afin d'éviter tout effet esthétique indésirable. » Didier Dauphin dans *Revue Esthétique* #44, 2003 reprenant une phrase de Hal Foster dans *La Fracture historique/Le point crucial du minimalisme*, 1998.

œuvre conceptuelle se détache par conséquent du sensible pour n'être que dans une neutralité anesthésique relative aux mondes des Idées à laquelle elle appartient. L'art *comme Idée en tant qu'Idée* choisie pour illustrer la dérive formaliste, voilà un choix plutôt étonnant M. Buchloh : en effet, se faisant vous insinuez qu'il est possible d'être conceptuel et formaliste, ou bien que le conceptuel répondant au nom de Kosuth est un usurpateur.

À de nombreuses reprises, Kosuth a énoncé sa volonté d'échapper à un esthétisme qui est celui du formalisme comme lorsqu'il parle de ses débuts en tant qu'artiste et de sa recherche d'une non-forme à travers l'utilisation de l'eau, du verre et enfin du langage ; pourtant cette tentative de fuite du formalisme ne se faisait selon lui que d'une manière formaliste. En fait il est aussi discutabile de faire de Kosuth un formaliste que de placer Buren-l'auteur de l'outil visuel-dans le camp adverse des pro-historicité, et ce qui résulte de cette confrontation n'est autre que la mise en échec du système de Buchloh. Se construire en opposition au formalisme n'a peut être pas empêché Kosuth d'y tomber, néanmoins la pensée qui parcourt *Art after Philosophy* ne fait aucunement l'abstraction de l'Histoire. Au contraire, elle prône un dépassement de la forme dans l'histoire ce qui fait donc de Kosuth une espèce de (supra)historiciste (supra)formaliste.

Pour Rosalind Krauss<sup>5</sup>, le formalisme ne fût qu'un prétexte à s'attaquer au modernisme en majeure partie infondé : le formalisme, comme « isme » de la forme, doit désigner un système prônant la suffisance de la composition. Or, jamais Greenberg n'a dit que le contenu n'importait pas, son propos était celui d'une interdépendance de la qualité et du contenu. « Formalisme » donne corps à la séparation forme/fond qui n'a pas lieu d'être et tend à réduire l'art à une bonne composition. L'ambiguïté du modernisme vient de l'idée de conscience du médium, qui se révèle à lui-même en parachevant la quête de l'art. Aussi, avec cette identité de forme et de contenu des toiles de Stella, d'un « what you see is what see », l'accusation de formalisme est inévitable.

Ce n'est pas un intérêt exacerbé pour la forme, qu'il faut reprocher au modernisme, mais bien la cause de cet intérêt : l'idéologie de la modernité. En opposition aux « lamentations psychologisantes » de la critique existentialiste des années cinquante, Krauss avoue avoir adopté une lecture progressiste de l'art. Une vision de l'artiste pionnier où « son acte pictural avait pour effet d'ouvrir la porte au prochain espace, tout en refermant l'accès à celui qui le précédait »<sup>6</sup>. Appliquée à la peinture cette recherche aboutit à la planéité du support, abstraction devenue concrétude de la matière, qui évacue la perspective spatiale pour la troquer contre une *perspective historique*. Stella doit peindre des bandes à cause de ce qu'il y a eu avant, et sa peinture devient « comme une sorte d'écran sur lequel nous projetons une forme de récit »<sup>7</sup>.

En imposant un récit comme histoire courue d'avance, n'ayant plus qu'à démontrer une

---

<sup>5</sup> Krauss Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, dans « Un regard sur le modernisme ». op cit.

<sup>6</sup> Ibidem p21

<sup>7</sup> Ibidem p24

vérité établie par avance, ce n'est pas simplement une chasse aux conventions « inessentiels » pour voir enfin surgir l'essence de la peinture qui se met en place mais également une réduction de la sensibilité d'une époque comme réponse. Ce qui est le cas de la critique du post-minimalisme dans *No exit*. Greenberg place ses espoirs dans une approche sensible, celle du médium alors que Kosuth lui part à l'aventure de l'intelligible du concept. Quand ce dernier reproche à Greenberg un attachement aveugle à la tradition d'un langage de l'art dépassé-la peinture, accusant un formalisme, il hérite de la croyance au progrès moderniste. Mais un progrès autodestructeur.

La relation de l'art conceptuel qui prend le relais de la philosophie avec l'histoire est complexe. On comprend l'erreur de Buchloh qui classe Kosuth comme formaliste, ce dernier attend de l'art qu'il sorte enfin du cycle évolutionniste de la modernité et ses avant-gardes bâtissant un nouveau paradigme de l'art sur les ruines de leur prédécesseurs (comme le futurisme italien). L'art conceptuel était tout sauf révolutionnaire, revendiquant une filiation avec des artistes d'autres mouvements. Il va dans une continuité de l'Histoire de l'art pour la finir. Ce faisant, Kosuth porte-parole autoproclamé de l'art conceptuel est historiciste pour ne plus l'être et devrait logiquement finir formaliste vu que le monde des Idées n'est pas connu pour sa dépendance à la flèche du temps...

Nous voyons le point de glissement du problème formaliste : la contextualisation. En réalité Buchloh anticipe les futures décontextualisation de ces productions tributaires d'un temps tandis que les artistes « formalistes » attendent (attendent !) une stabilisation du contexte artistique dans lequel la production se déploierait dans un continuum indépendant des modifications socio-politiques du monde qui l'entoure. « Parce qu'ils sont art, ils n'ont point besoin de sentiments, d'histoire ou de futur »<sup>8</sup> dit Kosuth. Certes, mais Buchloh parle *d'objet culturel*, pas d'art. Imaginons que nous sommes près de cinquante années après le coup d'éclat conceptuel, que ces objets commencent à sombrer dans l'oubli. Faudra-t-il user de la narration historique auprès du regardeur pour l'aider à comprendre « l'intention originelle » de *Secret Painting* de Mel Ramsden ?

## Au sujet du contexte

« L'art n'existe que comme contexte, c'est sa nature il n'a pas d'autre qualité »

Joseph Kosuth

Dire que tout art après Duchamp est conceptuel c'est dire que l'art n'a plus de repères formels auxquels s'accrocher et ne repose plus que sur le concept d'art lui-même. Ce concept comme tout concept se modèle sur l'expérience, mais par la perte des restrictions relatives au

---

<sup>8</sup> Joseph Kosuth en 1966 cité par Christian Schlatter dans *Art Conceptuel Formes Conceptuelles*, Paris, Galerie 1900-2000, 1990, p12

sujet plus rien n'empêchait l'œuvre de se prendre elle-même pour sujet et rapidement le plus petit dénominateur commun de l'art est devenu sa prétention à l'être. Une image de Victor Burgin, est de dire qu'à cet instant tautologique, l'art conceptuel a troqué sa prison contre un désert. L'abolition des murs qu'offraient les sujets, des prétextes tout offerts au faire, par les assauts successifs des Courbet, Manet, Duchamp et pléthore de personnage qui forment notre histoire de l'art s'est soldé par un désœuvrement de l'auteur qu'on reconnaît volontiers dans les tendances à la citation excessive, l'engagement politique ou le cynisme désabusé de nos contemporains.

En acceptant la condition de l'énonciation de l'art selon laquelle « si quelqu'un dit que son travail est de l'art, alors c'est de l'art », ce qu'affirmait Donald Judd, il ne reste plus que le contexte comme élément structurant. Référentiel artistique. Aussi, l'espace comme contexte d'exposition devient l'acteur principal de l'art, car c'est le lieu de la performativité<sup>9</sup> du faire art. Dire que *ceci* est de l'art octroie irrévocablement à l'objet indiqué cette qualité, par la magie de la volonté. Pour cette raison, Kosuth ira dire que l'art n'existe que comme contexte et qu'il ne possède aucune autre qualité tout en pointant le fait que la tautologie et l'auto-reflexivité de l'œuvre sont la nature même de l'art. L'œuvre fait état des intentions de l'artiste, aussi il n'est pas plus nécessaire de s'affubler du costume d'art que constitue la toile et autres appareils traditionnels. Voilà le reproche fait au formalisme.

En vérité, le formalisme de Greenberg fait abstraction de l'élément conceptuel de l'œuvre d'art car il ne peut pas penser l'art comme concept à cause de la définition morphologique qu'il possède de l'art-il pense l'art à travers son concept d'art. Est de l'art ce qui y ressemble. Aussi, abolir le lien entre art et esthétique lui est impossible. Or ce n'est qu'en débarrassant l'art de son caractère esthétique, infligé par les philosophes du beau et du goût que l'art peut remplir sa fonction.

« Oublieux », selon les mots de Kosuth, l'art de Greenberg n'est qu'une « avant-garde de la décoration ». Les considérations esthétiques n'étant liées à la fonction de l'objet, sa raison d'être, que dans le cadre de l'ornement. Inévitable, les purs exercices esthétiques (par conséquent non artistique) du formalisme sont le prix d'une perpétuation de la langue morte européenne, celle de la dichotomie peinture/sculpture. Questionner la peinture, c'est d'abord accepter la peinture et réduire le champ des possibilités artistiques à une convention désuète, un *a priori* de l'art qui empêche purement et simplement de le questionner alors qu'il s'agit là de la tâche de l'artiste. Il faut se dégager de ces langages traditionnels qui soutiennent une exclusivité pour produire de nouvelles propositions, substance de l'art. Passer d'un souci de morphologie à celui de fonction, ce que fit le ready-made non assisté qui « cessait de se focaliser sur la forme du langage, pour

---

<sup>9</sup> Voir John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970. La performativité est la capacité d'un énoncé à agir sur le monde par son énonciation. L'exemple couramment employé pour désigner ce phénomène est celui de la déclaration de mariage qui se réalise par sa profération.

ce concentrer sur ce qui est dit »<sup>10</sup>. Mis à nu, tout propos sur l'art ne peut plus que s'exprimer autrement que par tautologie, sinon ne parle que de qualités non artistiques. Faire de l'art c'est faire un commentaire sur l'art.

Avec *Art after Philosophy*, c'est la fonction de l'art qui fait l'objet d'une définition. Longtemps entravé par la représentation religieuse, le portrait de haut dignitaire, et d'autres usages qui cachaient sa vraie nature, l'art peut enfin se montrer comme ce qu'il est : une tautologie de même que le sont mathématique et logique. Tous ne peuvent se vérifier de l'extérieur, et l'art n'existe que pour lui même sans posséder d'utilité. Nous comprenons alors mieux le caractère déplacé de la posture de Buchloh : l'histoire des mathématiques ou de la logique n'apporte rien à la compréhension mathématique ou logique des propositions qu'elles forment. Savoir dans quelles circonstances a été découvert le théorème de Pythagore est sans aucun doute instructif, mais ces informations portent sur des qualités non mathématiques. Le mathématicien ne fait pas d'histoire, l'artiste non plus.

À ce moment précis, je souhaite nous préserver d'une erreur largement répandue. L'art autonome et inutile qui succéderait à la philosophie n'est pas assimilable à la doctrine de « l'art pour l'art » comme on aime tant se le dire. Une certaine concordance est bien entendu visible, au demeurant *Le Parnasse* bien que mouvement poétique, c'est-à-dire au plus haut sur l'échelle d'Hegel avec des œuvres de moindre matérialité et purement langage, n'a pas les mêmes ambitions d'autotélie. Les parnassiens produisaient une poésie technique, basée sur les idées de Beau et d'Harmonie, libérée de l'expression de Soi romantique et délivrant une observation objective du monde. La référence au mont du même nom n'était pas anodine : il symbolisait la hauteur inhumaine de l'objectivité et l'isolement/élitisme, dans lequel on peut voir une volonté de dépasser la malédiction du poète élu des Romantiques. Désengagé, *Le Parnasse* se déchargeait de tout devoir vis à vis de la société, cela n'est pas le cas de nombre de conceptuels (Burgin ou Haacke) bien qu'applicable à ce que pouvait apparemment dire Kosuth en 1969.

À première vue, une phrase comme « Il faut être familiariser avec l'art contemporain pour pouvoir l'apprécier et le le comprendre »<sup>11</sup> corrobore une croyance populaire de l'art conceptuel qui exècre le petit peuple en se gargarisant de termes de spécialiste. L'auteur concède volontiers que les propositions de l'artiste sont souvent des « codes » ou des « langages privés ». Ne nous en arrêtons pas un semblant ! La récurrence du champ lexical de la linguistique doit nous inciter à prendre la métaphore du langage comme plus qu'une simple image. Le langage est un véritable modèle. Et l'on ne s'étonnera pas de la nécessité de reconnaître un langage pour le comprendre, ou même l'apprécier dans la mesure où il s'agirait d'un langage sans qualités esthétiques intrinsèques.

---

10 Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie » (1969) dans *Art en théorie, 1900-1990*, C. Harrison, P. Wood, Paris, Hazan, 2012, p 921

11 Ibidem p923.

On ne s'étonne pas du fait que l'on ne peut apprécier un jeu comme le tennis de table en tant que tennis de table, qu'une fois que l'on est au fait des règles du-dit jeu, quoique la cohérence n'est que partielle : il n'y a pas d'apprentissage de l'art conceptuel possible.

Familiariser est le mot-clef de ce passage. Jamais il n'a été question de connaître des codes spécifiques à l'art conceptuel, comme c'est le cas pour de nombreux genres demandant une initiation, car il n'y a pas de codes. Ce serait contradictoire avec l'idée d'un art qui s'en tient à son concept et plus à sa forme. L'art conceptuel se refuse au connaisseur.

## En bonnes et dues formes

C'est Judd qui disait que la grande découverte serait celle d'une forme qui ne soit ni organique ni géométrique<sup>12</sup>. La remarque est amusante, car elle nous invite à imaginer ce que l'on ne peut concevoir (auquel cas il n'y aurait plus à découvrir), ce qui n'est pas s'en rappeler les nombreuses pièces de « pensée » qui fleuriront dans la dématérialisation comme lorsque Barry nous présentera « Toutes les choses que je connais mais auxquelles en ce moment je ne pense pas ». Elle nous invite en même temps à regarder l'impasse du modernisme quant à sa quête formelle ; on a fait le tour de toutes les formes et, s'il en reste encore elle ne changeront rien alors n'attendons plus de la forme.

Échapper au formalisme a pu être une des motivations des artistes conceptuels. Rétrospectivement, par une démarche similaire à celle de la lecture moderniste il est possible de faire un récit en interprétant les éléments comme une totalité insécable mais s'étalant sur des années. C'est ce que j'ai essayé de faire depuis le début de ce mémoire. Dans la bataille de l'objectivité qui prolonge la longue histoire du sujet, l'art minimal a sorti l'art de l'intérieur de l'objet et l'a introduit dans l'intérieur de l'espace d'exposition. Le contexte mis en lumière, offrait une liberté de forme exceptionnelle et abolissait de fait la définition conventionnelle de l'art : le concept de l'art revoit à lui-même. Mais pour ce faire, il fallait produire des pièces qui ne ressemblaient aux autres, prisonnières de leur existence matérielle d'objet. La dématérialisation permettait cela grâce au pouvoir du langage. « On a donc supprimé l'objet ; les formes et les couleurs élémentaires ont fait place aux phrases imprécises. »<sup>13</sup>

On a pu voir dans le langage une contrée encore découvrable, offrant un peu de place pour l'originalité et l'innovation mais le langage comme matériau n'a rien de révolutionnaire, et je soutiendrais ici que pour l'art conceptuel il n'y avait pas de croyance en une langue qui permettrait de libérer enfin l'œuvre de la matière, ce qui est trop souvent entendu dans le mot dématérialisation. Le langage n'était pas une énième fantaisie stylistique, son usage était motivé par une volonté

---

12 «A form that's neither geometric nor organic would be a great discovery».

13 Catherine Millet, *Le critique s'expose*, op.cit, p64



de travailler l'art de l'intérieur ce qui explique la création d'une esthétique spécifique et assez codifiée. En effet, l'uniformité des réalisations invite au regroupement alors qu'il n'y a pas de conventions établies sinon une convergence idéologique.

En 1969, à l'occasion de l'exposition *Konzeption/Conception* qui se tenait à Leverkusen Buren nous appelait à la vigilance face à l'idéalisme ou la naïveté de l'art qui se disait « conceptuel », dernier nom à la mode qui permettrait de perpétuer la tradition de l'avant-garde et son idéologie progressiste de nouveauté<sup>14</sup>. L'art conceptuel nourrit la croyance en la révolution des figures avec des plans et des descriptions de projets non réalisés volontairement, ou par manque de moyen comme aime à le dire Buren qui déplore le miracle de l'apposition du tampon « conceptuel » sur un tout et n'importe quoi devenant art. Et lorsque ce n'est pas une astuce de rhéteur, ce conceptuel se présente comme la réincarnation de l'académisme, où l'anecdote sert de prétexte à une approche réaliste qui souhaite « nous entretenir sur le nombre de pas qu'il faut pour faire un kilomètre » et entretient l'illusionnisme romantique d'une infinité de propositions. Ces reproches, arrivant un peu plus d'un an avant ceux des *Notes on Art&Language* de Millet, ne tiennent pas dans le fait que les apparences seraient inappropriée mais dans la valeur politique des attitude qu'empruntent des artistes parfois inconscients des dangers du feu des mots qu'ils emploient et des idées qu'ils acceptent.

Reste alors une part de la production labellisée *conceptuel*, celle qui aborde la question essentielle de l'objet au-delà du simple style dématérialisé. La plus dangereuse car la plus séduisante nous dit Buren. Le problème qui est celui de l'objet comme illusion n'est d'après lui pas résolu par la solution du concept, car exposer un concept comme œuvre ne fait que remplacer un objet par un autre, seulement c'est un « objet-idéal ». La question n'est qu'éluée de manière sournoise : la dire n'y répond pas<sup>15</sup>. Bilan des opérations : cet art n'est pas conceptuel et la stratégie de l'exposition d'idée seules n'est pas efficace dans l'optique d'une défétichisation de l'objet d'art.

Donnons raison à Buren, l'art conceptuel n'est pas vraiment conceptuel. Il se base certes sur le concept d'art, mais c'est le cas de tout art qui se veut art<sup>16</sup>. On dira alors que sa particularité est de vouloir reposer sur une définition non formelle de l'art, ce qui ne le rend pas pour autant « immatériel » comme l'est le concept. En pratique, l'art conceptuel se distinguerait par sa volonté de se suffire d'idées en suggérant le caractère accessoire de la réalisation.

À l'entrée conceptuel de l'édition internet du dictionnaire Larousse, on peut lire la définition

---

14 Daniel Buren, *Les Écrits 1965-2012, Volume I : 1965-1995*, Flammarion, Paris, 2012 dans « Mise en garde ».

15 Comme nous allons le voir dans ce qui suivra, le constat de l'absence de solutions est une caractéristique majeure de l'art conceptuel malgré le vindicatif de cet art du statement où l'artiste parle à travers des listes de vérités, de constats.

16 Les arts primitifs ou populaires, par opposition à l'art « international » contemporain, tiennent d'un concept d'art autre, mais ils sont tout autant « conceptuels ».

suivante : « Se dit d'une tendance qui fait primer l'idée sur la réalité matérielle de l'œuvre, d'un artiste, d'un travail qui appartiennent à cette tendance. ». La tendance dit bien le mouvement interne que cela recouvre, et fait la part des choses entre la position tenue par certain et l'élan partagé par tous. La connotation du mot renvoie à l'idée de mode, dans sa dimension temporaire et volatile, celle qui fixe les styles. Encore une fois, mon soucis est simplement la confusion qu'entretient la fausse polysémie du mot dans sa persistance historique. Cette définition ne participe pas à l'amalgame entre matérialisation et matérialité, et parle seulement de primauté. De cette façon, l'art conceptuel peut être rattaché au reste de l'art comme variation et non comme le bouleversement des règles préétablies. Car ici la matière n'est pas remplacée par l'idée, elle lui est subordonnée. En réduisant l'intérêt de ce que l'on perçoit par diverses méthodes, c'est que l'on peut concevoir qui s'en trouve renforcé. Par la mise en avant du discours, de la parole avec le soutien d'objets pauvres-insuffisants ou minimaux.

Les mots et les langages en général-comme ensembles structurés de signifiants, possèdent la particularité d'être des entités complètement artificiels<sup>17</sup>: Ils ont été construits dans un but et n'existent pas à l'état naturel comme l'est une pierre ou une plante. On ne peut leur retirer leur sens et les regarder comme pure forme, ce sont des matériaux composites et motivés. Une arme de choix pour défaire le formalisme en somme, si l'on arrive à bien s'en servir...à votre avis, pourquoi la traduction est-elle si importante dans le corpus conceptuel sinon pour éviter le débordement de la langue dans son abstraction exotique? Celle de la poésie concrète.

---

<sup>17</sup> Artificiel est à comprendre dans son sens premier qui désigne ce qui est fait au vue d'une fin, ici la communication. Aussi nous présumons, comme c'est majoritairement le cas, l'arbitraire du signe

# La Dématérialisation

Les théories sur l'art arrivent après leurs premiers arguments, de sorte que l'on est toujours en train de trouver une logique sous-jacente aux événements qui se sont déjà présentés tout en espérant une validation par l'avenir. Il n'y a pas de prédiction par extrapolation comme le pourrait les faire les sciences « expérimentales », si le pléonasme m'est permis, car il n'y a pas de Lois sur lesquelles se reposer. N'oublions pas que *Art after Philosophy* arrive après les premières œuvres « conceptuelles » et de fait n'est qu'une interprétation, une tentative d'expliquer un phénomène qui dépasse la volonté d'un individu. Par ailleurs, il s'agit d'un des rares textes « manifestes » écrit dans les temps, avec certains écrits d'Art&Langage, les conceptuels préférant les statements et prises de positions ponctuelles aux longs traités. En disant cela, je ne dénigre en aucun cas l'hypothèse de l'art qui profite de la défaillance de la philosophie pour prendre son envol. Je tiens simplement à rappeler que l'artiste a toujours besoin d'une raison de faire ce qu'il fait. Pour Kosuth, il s'agit d'une question d'intérêt public : réaliser l'art. La stratégie mise en œuvre dans le cadre de cette libération de l'art du joug de l'esthétique, établie dans la philosophie et l'art traditionnel, est celle de la défétichisation de l'œuvre d'art. Lorsque le ready-made a révélé l'obsolescence de la définition de l'art par la technique, la fabrication et la personnalité de l'artiste, il a instauré la sacralisation de l'objet matériel comme objet de l'exposition. C'est probablement pour cette raison que l'accent a été mis sur la dématérialisation.

## L'objet de l'attention

« I only give visual information. I'm more involved with the process than the finished work of art. »

Jan Dibbets

Poursuivant en quelque sorte les recherches anesthésiques de Duchamp, qui par ses ready-made promet une porte de sortie à la séduction rétinienne de l'art-qui n'avait su offrir jusqu'à lors qu'une alternative entre le beau et le laid de la réactance (Dubuffet...), les artistes « conceptuels » comme Kosuth, Barry ou bien la filière Art & Language délaissent progressivement l'objet, fraîchement délesté du poids de la (manu)facture, en se concentrant sur la partie de l'expérience artistique qui ne lui appartient pas : la perception. Ce détachement de l'objet, vu comme refus est souvent associé à une idée de dématérialisation de l'art-qui vit actuellement en compagnie des artistes d'internet, soulignons toutefois que si ce désintérêt du matériel est souvent idéologique (le purisme d'un art non formaliste, ou le militantisme du partage), il n'est parfois que la conséquence de l'utilisation du langage comme matériau.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la dématérialisation n'est pas la négation de la

matière. A terme, la dématérialisation vise à instaurer l'indépendance face à un support physique donné (le cd-rom par exemple) mais n'envisage pas de se priver d'interface lors de l'utilisation. Ce qu'il faut comprendre alors, ce n'est pas que l'on produit de l'immatériel mais bien que l'on s'offre les moyens de gérer des produits comme somme d'informations, sans s'encombrer de son support. Lorsque je lis un livre numérique, j'ai besoin d'une machine pour m'afficher les données codées dans un langage que je peux lire et donc j'ai bien quelque chose dans les mains. Pourtant, je ne peux pas imputer la matérialité à l'œuvre car en l'achetant ce n'est que des signaux que j'ai acheté, l'objet je l'avais déjà auparavant.

Les arts plastiques n'ont pas le monopole de la dématérialisation, les questions qu'elle soulève touche toute l'industrie culturelle et également la sphère administrative. Le domaine de la musique a eu les mp3, le livre les ebooks, le film le streaming, et le jeu vidéo l'émulation : la crise du dématérialisé n'a pas de limite. Néanmoins, dans la résistance qui s'organise face à la suprématie du fichier, celle qui défend la sensation du papier ou le grain du vinyle, opérée autour des différents médias, les arts plastiques se démarque grâce à leur rapport à la matière. L'indécision des arts plastiques sur la dématérialisation est bien sûr liée à un marché plus sensible à l'aura de l'œuvre et à la question de la contrefaçon, cela est dû à la nature même de ces arts : la plasticité est la capacité d'un objet à être (dé)formé, ce qui implique nécessairement une matérialité. Alors que la musique ou la littérature sont déjà signes organisés qui s'actualisent, l'écart entre l'idée et la réalisation est comblé par une étape de transition qui est celle du texte qui n'est pas livre par exemple, la sculpture ou la peinture n'a pas encore vraiment intégré cette dualité.

Ce qui est au cœur de l'intrigue de la dématérialisation, c'est la notion d'agencement. De la définition, par les choix qui fixent l'œuvre dans la matière et que l'on nomme mise en page, montage, interprétation...Lorsque l'on parle d'œuvre dématérialisée, on ne doit pas comprendre cela comme des productions immatérielles mais comme des pièces fantomatique qui s'incarne ponctuellement lors de leur exposition. L'art comme plus simplement reproductible techniquement mais également communicable : l'auteur ne produit pas d'objet mais communique une idée, un protocole applicable qui aboutira inévitablement à un objet ne serait-ce parce qu'il faut bien montrer quelque chose pour pouvoir montrer. Contre toutes attentes, l'art conceptuel en mettant entre parenthèse la matérialisation ne fait que démontrer son caractère essentiel.

Au détour de ses *Positions*<sup>1</sup>, Sol Lewitt attribue à l'idée la fonction de « machine à faire de l'art », en tant que moyen de production elle est différente du produit. Aussi, l'idée n'est pas l'œuvre. Prenons pour exemple la série de pièces intitulés *Wall Drawings* de cet artiste. Si concrètement leur exposition met en scène des compositions d'ordre graphique à même les murs, la production directe consiste en une somme d'instructions quant à la réalisation de cette composition. L'achat ne comprend qu'une autorisation de l'auteur à produire son idée, à la matérialiser. De fait, il est

---

1 Sol Lewitt, « Positions » (1969) dans *Art en théorie, 1900-1990*, C. Harrison, P. Wood, op cit, p 913

plus juste de concevoir le geste du collectionneur comme un acte de subvention dont la pièce serait la contrepartie<sup>2</sup>. Cette dernière, est relégué au rang de document de la création artistique, quitte à en prendre la forme : le certificat, la déclaration, l'annonce sont autant de formes adoptées comme productions artistiques. De fait, le document est la limite matérielle, et nécessaire, de la dématérialisation. Tous les artistes ayant poussé la recherche de l'intangible se retrouvaient contraints de communiquer des actions. Robert Barry lâchant des gaz inertes dans l'atmosphère, Ian Wilson discutant en privé, On Kawara vivant à distance.

« Rather than «ideals» the models are a visual approximation of a particular object I have in my mind. It does not matter who actually makes the model, nor where the models ends up. »

Joseph Kosuth

« I'm diametrically opposed to the precious object. My art is not visual, but visualized. »

Ian Wilson

Cette action de communication de l'œuvre pensée comme données se détache du modèle minimaliste au niveau des modalités d'exposition : de la présentation d'un objet au sein du lieu où se situe le regardeur un glissement s'opère afin d'arriver à la présentification d'une idée qui n'a pas de lieu. Ce n'est plus au regard que l'œuvre est offerte mais à la pensée : l'œuvre ne se perçoit plus que dans sa conception simultanée, là où les Gestalts de Morris par exemple ne se concevait qu'en fonction de la perception, en jouant avec les points de vue, les perspectives et le champ de vision. Comme le dit Ian Wilson de ses productions, la vision laisse place à la visualisation.

## La stratégie du document

« Le monde est plein d'objets plus ou moins intéressants ; je n'ai pas envie d'en ajouter davantage. Je préfère simplement constater l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieux. Plus spécifiquement, je m'intéresse à des choses dont l'interrelation se situe au-delà de la perception immédiate. En ce sens, mon travail dépend d'un système de documentation. Cette documentation peut prendre la forme de photographies, de cartes, de dessins ou de descriptions. »

Douglas Huebler (1969)

La présentation austère et documentaire est relative à la désaffection des qualités de la forme. Aussi c'est par stratégie qu'il règne proportions et métrique dans l'exposition conceptuelle, celle du moindre choix. La matière ne peut être têt, et elle refuse de ne pas se présenter comme expression

---

<sup>2</sup> Acheter un Dan Flavin lance Kosuth dans *Art after Philosophy*, c'est avant tout soutenir la recherche de ce dernier le jeu de néon est secondaire. Cette position de l'auteur qui laisse faire, qui propose, traduit clairement le désintérêt des artistes conceptuels pour l'artefact.

de l'intériorité de l'artiste<sup>3</sup>. Pour communiquer l'idée, l'objet-document est inévitable. Le mettre à distance, par la grille, la vitrine, les punaises...les quotidiennetés servent un assentimentalisme quant à ce qui n'est qu'une interface. Souvenons-nous de la méthode de sélection des candidats aux ready-made qu'avait Duchamp sur une proche indifférence, l'anesthésie. La solution choisie par les années soixante pour s'extirper du conflit entre bon et mauvais goût est de s'installer dans le no man's land de la fonction. Lorsque les décisions sont motivées par un besoin de simplicité et de lisibilité, que l'objet est choisi parce qu'il est le plus apte à remplir une fonction définie au préalable, il n'y a plus à aller chercher dans la psychologie. Rien n'est laissé au hasard dans l'accrochage car il n'y a rien de plus facile que de détourner un pas grand-chose. D'un autre côté, la rigueur protocolaire donne parfois une impression de minutie excessive et précieuse. Il y a aujourd'hui avouons-le un fétichisme de l'archive généralisée.

Nous parlions un peu plus tôt de la calcification d'une sensibilité devenue style, avec un vocabulaire estampillé conceptuel. Maintenant que nous avons abordé l'objet et son traitement de faveur, nous pouvons enfin mettre un visage sur le travestissement de l'art contemporain au cœur de ce recueil. La dématérialisation sert l'idée en amenuisant l'importance de la fabrique, idée qui se substitue à l'objet originellement pour sortir du système clos de la modernité. Or, la réponse proposée continue aujourd'hui à être utilisée quand bien même la question a changée. Une esthétique s'est construite dans les angles morts du conceptuel: l'esthétique du souvenir. Ce dommage collatéral est imputable à l'art conceptuel lui-même, en développant et exposant ses outils il les a offert à un monde qui n'avait aucunes obligations d'en suivre les instructions.

Une importante exposition de l'œuvre de On Kawara se tenait au printemps dernier au Guggenheim, avec pour titre *Silence*. Aux différents étages du bâtiment on retrouvait dans un ordre qui ne déviait que peu de la chronologie les fameux *date painting* mais aussi des télégrammes, des coupures de journaux ou encore des dessins de jeunesse « Paris-New York ». Si tout nous invite à parler de rétrospective, l'indécision l'emporte et le mot est mis de côté. Peut-on regarder des marqueurs temporels à rebours, en arrière ? Rejouer le temps du temps ? Le déploiement dans l'architecture spiraloïde du tribut de Kawara, au lendemain de sa mort qui plus est, séduit par l'analogie évidente entre une la linéarité du parcours et la continuité du temps qui suit son cours. Pourtant au fur et à mesure qu'on l'a gravit, l'exposition dérange. L'ascension instaure une hiérarchie qui n'a pas lieu d'être dans une progression inexorable des dates, surtout lorsque l'on place un final au sommet. Elle rend l'accrochage chronologique plus bruyant, si bien qu'un accrochage arbitraire lui aurait été préférable comme moins signifant. Dans l'accumulation des dates, nous comprenons qu'elles sont égales mais la pseudo-narration imposée par la scénographie

---

<sup>3</sup> A ce titre, Krauss rappelle que la tautologie chez Stella notamment se comprend comme une remise en question de « l'espace mental privé ». Dans la continuité des travaux de Wittgenstein sur la non préexistence de la signification face à l'énonciation. Voir Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, op.cit , p45.

rend le progressif progressiste.

La chose la plus remarquable dans la conduite de Kawara est le retrait de sa personne par la surcharge d'informations. Des listes étaient quotidiennement tenues sur ses rencontres, les itinéraires journaliers répertoriés sur des cartes, l'heure de son réveil, la date de production de ses peintures...des pans entiers de sa vie son mis en lumière sans rien nous apprendre pour autant. Aucun exploit, aucune intimité, aucun message. Que du message. L'épuration se fait par le choix du format télégramme, purement fonctionnel, technologie imposant la concision, réduisant le message à son essentiel : une information. Utilisé traditionnellement pour prévenir d'une mort ou d'un mariage, il sert ici à un non-événement. L'envoi suffirait à préciser sa survie, sans mots nécessaires. Sauf que tout est dans la formule. «Je ne suis pas encore mort» se tourne trop vers le changement prochain, renvoyant la vie à un répit de court instant. «Je suis toujours en vie» à l'inverse met l'accent sur l'absence de nouveauté sans s'apitoyer, d'une constatation neutre. Pas de nouvelles, bonne nouvelle.

Les télégrammes *I am still alive* envoyé au cours de sa vie, sont des messages vides. Ils disent quelque chose par eux-même, dans ce réfléchissement apprécié des conceptuels. L'artiste cesse de vouloir exprimer un sentiment, il se tait. Dans son silence, qui n'est pas mutisme mais bien dire, Kawara se risque à la méprise. Un travail si fragile est en équilibre constant, sujet au vent des paroles d'autrui. La récupération, sur-interprétation tant redoutée est le prix à payer pour réussir à arrêter de vouloir dire<sup>4</sup>. Je me souviens des visiteurs admiratifs devant ces cartes postales du monde entier, en quantité, sur des années : « il a beaucoup voyagé » disait-on, si fréquemment. Alors, on cherchait son pays, sa ville, sur les panneaux de verre détaillant des images génériques. Des vues, à partir desquelles on pourrait procéder à l'étude de l'évolution de l'imagerie touristique, ou une typologie des cartes postales.

On voyait pas ce que Kawara montrait, trop concentré sur ce qu'on avait sous les yeux. L'histoire du sot qui fixe le doigt du sage lui indiquant la lune. Au Guggenheim, ce doigt était sale et tuméfié. La faute incombe à la manière dont les œuvres furent présentées, Silence par certains de ses choix se contredisait. Une chose est sûre, si le regardeur fait l'œuvre, il ne l'a fait qu'avec ce qu'on lui donne : le spectacle du tour du monde qu'admiraient les touristes s'offrait vraiment à leurs yeux.

Je ne peux savoir dans quelles mesures la mort de Kawara a joué dans l'affaire, une exposition de la sorte est prévue des mois à l'avance et l'artiste doit avoir sa part de responsabilité.

---

<sup>4</sup> Voir Daniel Buren, *Les Écrits 1965-2012, Volume I : 1965-1995*, op cit., p108 dans « Propos Délibérés », entretien par Anne Baldessari avec Buren et Parmentier, janvier 1990. «Responsabilité de la promotion de son travail autant que de son travail lui-même et il y a d'autant plus de raisons d'être vigilant quand le travail se réduit à presque rien. Dès que l'on approche du non-dit et du rien, le danger est encore plus grand d'être mis en situation de dire n'importe quoi ou l'exact inverse de son intention ».

J'imagine, pourtant qu'elle a affecté sa dernière toile, à présent particulière et différente des autres : la faille de l'art conceptuel est la forte attirance que ses objets exercent sur le souvenir. L'esthétique du souvenir, c'est la réalité qui rattrape l'ascèse conceptuelle. L'autre partie du double discours de la dématérialisation, sa face B. Le « formalisme négatif »<sup>5</sup> qui place l'art dans l'objet absent. Le document n'est plus alors un *outil contextuel*, pour faire référence à *l'outil visuel* de Buren qui signale l'espace, mais remplace un acteur dont on essayait de se passer et devient objet du regard. Toutefois il n'est pas là pour ce qu'il est mais pour ce qu'il a été : sa forme est accessoire, son histoire est souveraine. Le document ne présente plus, il se présente. L'anecdote que les minimalistes avaient soustrait du ready-made retourne à un objet rendu plus fort que jamais à cause des actions à l'encontre de l'objet intentées par les conceptuels. Quelle ironie du sort !

## L'éternel présent

Récemment, en échange d'un ticket pour l'exposition qui avait lieu à la Monnaie de Paris, les spectateurs pouvaient remplir des sacs fournis à l'entrée des diverses œuvres présentées. Face à l'injonction « tout doit disparaître » qui régissait la manifestation, les pièces procédaient de plusieurs systèmes de dispersion de restes en devenir, entre valeur marchande et valeur sentimentale. Hélas, toutes n'intégraient pas la contrainte de la disparition à la logique du sens comme les célèbres bonbons de Felix Gonzalez Torres, bien qu'en l'occurrence la pièce présentée *Untitled(Revenge)* désavoue en quelque sorte l'intelligence qu'il y avait dans la pièce analogue *Untitled(Portrait of Ross in L.A.)*<sup>6</sup>. Bien souvent, la contrainte thématique ne se donnait que comme argument de vente, supplément d'information ou prétexte inavoué : fausses subversions de la question muséale. *Take me (I'm yours)*, du nom de son édition de 1995 à la Serpentine Gallery est à voir comme le descendant direct de l'exposition qui faisait état des lieux en 1969 à la KunstHalle de Berne, elle aussi injonctive et sous-titrée : *When attitudes become form: live in your head*. Après avoir emménagé dans notre tête, il faut la meubler.

Le document ne pouvait pas suffire dans la fonction privative que lui réclame l'analyse conceptuelle. Face à ces objets visuellement faibles, ou communs, et les récits et informations volontairement fades qu'ils communiquaient, comme ceux de liste enterrées ou brûlées ou de garanties et descriptions de tableaux, l'envie de remettre du sentimental était trop forte. Le document est devenu relique, unique moyen de garder quelque chose de physique des performances auxquelles se livraient les artistes. Par rétroaction cela augmentait les raisons de devenir du *record*, des événements mémorables à sceller dans un réceptacle. La performance, dans son sens large, gestuel et « mouvementé », se trouve au centre du doute matériel de l'art car c'est une

---

<sup>5</sup> Joseph Kosuth, « No exit », art.cit

<sup>6</sup> L'espace est réapprovisionné en friandises, alors même que c'était la symbolique métrique et le caractère fini de la pièce qui laissait entrevoir une signification ancré dans la façon d'être du portrait.



monstration d'opérations. De l'artiste, du galeriste habillé en lapin<sup>7</sup>, d'une machine. Ces opérations ont pour particularité d'appeler la question. Qu'est ce qu'on achète, qu'est-ce que l'on conserve et comment on le montrera par la suite? À la même époque que l'échappée du land art et l'austérité conceptuelle, la performance attaquait le système institutionnel de l'art dans son marché, son histoire et sa politique. Pour cette raison de nombreux parallèles sont à observer entre elle et la pratique de documentation conceptuelle dont l'alliance diminue pourtant leurs forces respectives.

L'artiste médiatique Tino Sehgal est connu pour être un des artistes du zéro, les aventuriers de l'immatériel qui repousse l'art dans ses retranchements<sup>8</sup>. Aucune de ses œuvres, qu'on peut ranger dans la catégorie des partitions/chorégraphies voir théâtre, n'existe hors de l'instant de sa réalisation et ce qu'il crée relève de l'ordre de la situation. Certes, le corps est un élément tangible et il n'y a donc pas d'exception à la nécessité sensible de l'œuvre, ici des êtres vivants. La dématérialisation ne se fait pas sans support, elle se fait ponctuellement par une incarnation de la matière<sup>9</sup>. Dans le travers qui nous intéresse, il y a une sorte de mémoire de l'objet récupéré qui invite à le sacrifier par la suite, dans un processus de mystification. De cette manière, un récit se fixe autour de l'œuvre par le biais de l'enveloppe qu'elle s'est vue octroyer un instant lors de l'exposition. On conserve la guitare de B.B.King et des items comme le chapeau de Beuys avec une certaine religiosité car ils témoignent d'une histoire. En pastichant Buchloh, on dira que c'est le hobby de l'histoire de les faire survivre dans l'imaginaire.

La gêne induite par Sehgal vient de la radicalisation de l'idéologie subjacente à la performance : il pousse l'idée jusqu'à ne plus laisser aucune trace après son intervention. Il ne produit aucun objet, que ce soit d'exposition ou de documentation. Sans photographies, vidéos ou même factures des achats/ventes de ses œuvres, un voile de mystère entoure son travail qui n'est vu que directement, et dont nous avons que des descriptions plus ou moins fiables. De cette façon, ses œuvres n'ont jamais à subir cet état végétatif qu'ont les performances archivées. Aucunes qualités ajoutées par la mémoire à un objet résiduel, tout est présent à l'instant unique de l'exposition. Il n'y a pas de déni possible de la fin. Tino Sehgal joue au jeu dangereux de l'image et risque la fausse modestie à tout moment. Le caractère événementiel et sensuel de ses pièces et l'absence de document fait de lui un artiste qui se soustrait à l'appellation « conceptuel », et c'est en cela qu'il est si intrigant. Sehgal vend du « rien » et devient par la même occasion l'artiste le plus matérialiste ! Ce rien n'est absolument pas celui de Kawara. L'un travaille dans l'éphémère, dans un temps ponctuel et l'autre dans l'éternité du révolu, dans un temps linéaire.

Le danger des moments exposés sont paradoxalement ceux de la *légende*, en mettant trop en avant la personnalité de l'artiste-comme opposant farouche et buté au souvenir, le fait politique

---

7 Maurizio Cattelan, *Errotin le vrai lapin*, 1995

8 Voir Michel Gautier, *Promesse du zéro*, Dijon, Presses du Réel, 2009 dans « La loi du live ».

9 Peut-être que le shamanisme est la meilleure image de la dématérialisation.

éclipse le poétique. L'artiste ne peut pas empêcher toutes traces écrites de son activité, les faits sont relatés dans la presse. Est-ce grave? Le travail n'en perd pas de sa valeur. Le risque inévitable de ce genre d'exercice partisan est de devoir rendre des comptes. Fred Forrest (art sociologique)<sup>10</sup> s'en est pris à Sehgale et au Musée national d'art moderne sur les méthodes employées lors des transactions qui concluaient un achat devant, selon les volontés de l'artiste, être sans traces. Par déduction, l'achat d'un Sehgale par le musée consistait soit en une faute éthique d'une institution qui empêchait tout contrôle, soit en une défaillance artistique rendant l'œuvre caduque selon ses propres règles. Le musée était soit malhonnête, soit stupide (acheter une œuvre pour ce qu'elle n'est pas). Pour la morale de cette histoire, je dirai qu'à force de trop vouloir on finit par ne plus pouvoir. L'intraçabilité bloque la propension au souvenir, mais ce qui en résulte est la création de légende. Les pièces de l'art «éphémères» possèdent deux existences, ou plutôt arrivent à prolonger leur existence à travers l'utilisation du document. Mais cette existence prolongée n'est que partielle, elle ne suffit pas car la pièce n'est pas remplaçable par son image et le manque se fait sentir. L'unicité de la performance et son côté éphémère favorise la mystification, une fétichisation du fossile.

#### Remarque sur la performance

La performance et l'action se séparent en interrogeant leurs motivations et leurs modalités de présentation. La performance est production de formes alors que l'action est production de récit. C'est pourquoi une performance échappe à l'énonciation qui l'amoinde et rate son propos plastique alors que l'action est d'une pauvreté plastique extrême exigeant une narration. *Shoot* de Chris Burden, cette fameuse pièce où l'artiste se fait tirer dans le bras gauche, est une action car c'est le fait de le faire qui importe et non le faire en lui-même. A contrario, *I like Americ and America likes me* de Joseph Beuys, la cohabitation avec un coyote, est une performance dans la mesure où les qualités esthétiques ne peuvent être ignorées et la procuration que permet le document est minime. Au-delà de la symbolique à l'œuvre chez Beuys, chose qu'il veut montrer, le choix des matériaux traduit une importance du domaine sensorielle (le toucher, l'odorat) que nous ne saurions ignorer car elle persiste à travers le document. Le récit de l'œuvre s'excuse de ne pouvoir tout nous rendre.

«Idée poétique est celle qui, mise en prose, réclame encore le vers»

Paul Valéry

Il n'y a pas grand intérêt à relayer les informations que nous offre l'art conceptuel de Huebler ou Kawara, elles ne portent pas en elle l'attention : ce sont des prétextes qui se revendiquent prétextes. Les choses dites le sont pour leur capacité à réfléchir le dire, à indiquer la performativité de l'œuvre. Sehgale fait des performances qui, par son engagement, se changent hélas en action.

L'art conceptuel n'est pas un art de l'action, il est performance.

---

10 Voir à ce titre Fred Forrest, «LETTRE OUVERTE A ALAIN SEBAN PRESIDENT DU CENTRE POMPIDOU» sur Web Net Museum [dernière consultation le 10/06/16], disponible sur <[http://www.webnetmuseum.org/php/fr/php-news\\_fr/show\\_newsfr.php?prev=37](http://www.webnetmuseum.org/php/fr/php-news_fr/show_newsfr.php?prev=37)>.

«Depuis quelques temps le problème est un problème d'idée- ceux qu'on admire  
ceux sont qui ont les idées les plus incisives (Cage et Duchamp par exemple)...L'art  
aujourd'hui me semble être une forme d'histoire de l'art.»<sup>1</sup>

Robert Morris

---

<sup>1</sup> Robert Morris, Lettre à Henry Flynt, 13 août 1962, cité par Benjamin Buchloh dans « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle » dans *Art conceptuel, une perspective* (catalogue d'exposition), Paris, MNAMVP, 1989, p25

---

# LA TRAGÉDIE DU MÉRITE

# La Nouvelle Donne

La réduction esthétique de l'art par la monotonie du document n'est pas une réussite totale, nous l'avons vu, elle a offert une forme idéale au marché du souvenir de vacance de l'œuvre, vacance définitive. Mais ce n'est pas tout, en supprimant les dernières restrictions formelles, en faisant comme s'il n'y avait rien de nécessaire pour faire art sinon que de le vouloir l'artiste a dû faire face à un désœuvrement insoutenable. Que reste-t-il à faire maintenant que l'on peut tout faire ?

## Une mission trop bien accomplie

« L'art est à la veille d'être mis à nu, c'est pourquoi on cherche à la hâte des loques à lui mettre afin de cacher ces tares. »<sup>1</sup>

Daniel Buren

Donnant l'exemple de l'architecture, qui est jugée en regard de sa fonction ne trouvant la réussite qu'en remplissant au préalable ce pourquoi elle est pensée, Kosuth avance qu'à l'heure du déclin de la philosophie (qui à part celle qui s'intéresse au langage et à la logique, n'est plus qu'histoire de la philosophie depuis Hegel) l'art peut enfin être totalement libre de ses liens. En effet, ce n'était qu'à cause des philosophes du Beau et du goût que l'art souffrait de l'esthétique, dans la promiscuité qu'il entretenait avec la décoration<sup>2</sup>. Le message de *Art after philosophy* est que tant que l'art ne se mettra pas au service du divertissement, de la décoration ou ne prendra pas une « posture philosophique » il n'y aura rien à craindre quand à sa viabilité, même dans la fin de son histoire qu'invoquent certains. Les recommandations n'ont peut-être pas été respectées-le pouvaient-elles ?, il n'en reste pas moins que l'Art conceptuel a connu un grand succès dans le monde de l'art, à défaut d'être populaire, et a influencé quantité d'artistes par la suite. Et pourtant, une vingtaine d'années après l'avènement de l'art libéré de la philosophie un certain Arthur Danto proclame son assujettissement.

La réflexion de *L'Assujettissement philosophique de l'art* démarre sur l'étrange réputation qui colle à la peau de l'art, vu comme un danger alors qu'il est impuissant et incapable d'agir sur le monde voilà tout la contradiction. Il s'agit selon l'auteur du résultat d'une croyance philosophique et non d'une connaissance historique : L'histoire ne nous a jamais prouvé l'idée selon laquelle l'art ferait advenir quoique ce soit, elle laisse plutôt entendre que les œuvres engagées ont une valeur commémorative inoffensive (il cite Guernica) de cette manière elle confirme les propos du poète Auden faisant l'aveu d'une pratique qui n'aide que l'artiste cités par Danto au long du

---

1 Buren, *Températures relevées sous l'abri- intervention* 1969.

2 Pour Kosuth le kitsch et la technologie s'en chargent très bien.

texte.

On peut alors faire remonter cette croyance à Platon rejetant l'artiste hors de la cité. L'art est trompeur, les connaissances qu'il produit ne sont pas de la même nature que celles de la science et de la philosophie. Le savoir de l'art est inutile, l'art comme « finalité sans fin spécifique » selon les mots de Kant, ne peut servir à rien auquel cas il se trahit. Privé de toute utilité et dénué d'intérêt, sa valeur ne « consiste qu'en son manque de valeur »<sup>3</sup>. Dans cette situation, il n'est plus si simple de faire la part entre philosophie d'un côté et l'art de l'autre. Avec l'art reposant sur sa définition, « ce qu'on croit philosophiquement qu'il est »<sup>4</sup> Danto se demande même si ce n'est pas par l'art qu'est née la philosophie. Comme une prison pour nous protéger des « redoutables dangers métaphysiques »<sup>5</sup> que représentait les œuvres, dans l'image du Labyrinthe de Dédale conçu pour enfermer le Minotaure. Si l'art voit comme un danger l'esthétique, c'est parce que l'esthétique est l'arme de la philosophie pour combattre l'art. L'ornithologue cachait bien son jeu !<sup>6</sup>

Pour résumer, l'art porte en lui une menace que la philosophie devrait retenir, son inconsistance ontologique résultant de sa « neutralisation systématique » par l'action de sa vérité philosophique. Aussi, il est dangereux et incapable à la fois malgré la contradiction.

Danto et de Kosuth font tous deux le constat d'un art autonome et isolé, mais alors que l'artiste propose de voir cela comme un moyen pour l'homme de combler ses besoins spirituels après la philosophie et la religion, le philosophe en fait son complice. Pour lui, la nature philosophique de l'art est dévoilée par « l'objet-question » de Duchamp : comment lui est-il possible pour l'art de poser la question de la philosophie « de l'intérieur » s'il n'est pas au préalable de philosophie ? A l'instant où l'art s'est libéré de ses entraves de la philosophie et a effectué sa « tabula rasa philosophique » nous dit Kosuth, il a en fait accompli sa « mission spirituelle » hégélienne de rendre possible la philosophie nous dit Danto. Savoir qui a raison ne nous intéresse pas, que l'art remplace la philosophie ou la réalise n'a pas l'air de changer quoi que ce soit. Ce problème ne concerne visiblement pas le public, ni l'artiste. Ce que l'on peut en revanche dire c'est qu'à la suite de la confrontation entre l'art et la philosophie, il reste une entité synthétique qui n'a pourtant pas empêché les hommes de continuer à faire de l'art et de la philosophie alors même que l'un des deux devrait avoir touché à sa fin. Et ne plus avoir de mission à remplir.

Dans le cas de l'art, la fin semble être indépendante de son histoire décidément finie, du moins comme nous le dit Belting dans la forme qu'elle avait prise depuis l'abandon du modèle

---

3 Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'Art*, trad. C.H.Schaffer, Paris, Seuil, 1993, dans « L'assujettissement philosophique de l'art », p29

4 Ibidem p23

5 Ibidem p32

6 « Aesthetics is for artist as ornithology is for birds » Barnett Newman.

de Vasari et l'adoption de celui d'Hegel<sup>7</sup>. En effet, lorsque l'historien italien décrivait l'histoire comme l'observation de l'avènement et du déclin d'une perfection incarnée dans l'époque de Michel-Ange qui n'en finirait pas et que le philosophe allemand annonçait au contraire une conclusion aux mutations de l'art il était encore question de changements, quelles qu'en soient les modalités et causes. Dans les années quatre-vingt où paraît *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, une révision s'impose face à la cohabitation entre les styles qui ne marquent plus le temps de l'empreinte du dominant. Les possibilités techniques s'accroissent, ainsi que le nombre d'artiste, de nationalité et d'hybridation de discipline extra-artistiques, mais il n'y a jamais sécession. Les tendances s'enchaînent sans ruptures, et la continuité s'inscrit dans la circularité du retour dépendante du marché. C'est donc privé de l'idée de nouveau qu'il faut penser l'histoire de l'art. Et priver d'avenir qu'il faut penser l'art.

## Errances

Perdus dans le désert après s'être enfin évadé de la prison du sujet, les artistes se rendent compte que les murs n'avaient été créés que pour les protéger du vide et les occuper un moment. Face à la révélation de cette évidence, trois possibilités s'offrent à l'artiste, la première est de tourner autour de la prison et l'inspecter à la manière de l'art conceptuel qui dessine le contour et cartographie le bâtiment. La *tautologie* est « inconditionnellement vraie » dit Wittgenstein, mais en échange de la vérité l'art autoréférentiel se contraint à se répéter. Pour cette raison, l'art conceptuel sort du circuit de l'histoire en accueillant la fin de l'évolution dans l'éternité. La deuxième attitude est de reconstruire une geôle et d'accepter la relativité de ce qui n'est que prétexte, enfermement choisi. Celle-la peut dénoter un déni de la vacuité, une peur du vide fréquente chez les artistes qui s'expriment, ou simplement une acceptation de l'art comme variation d'un même motif. Son objet est la *sensibilité*, c'est le formalisme du post-minimalisme de Tuttle ou Weiner auquel adhère Krauss après son rejet du modernisme. La dernière, la plus commune et la plus néfaste hélas, consiste en la recherche effrénée de dernières limites à dépasser pour revivre le frisson de l'évasion même fictive. Shoot d'adrénaline de l'écolier qui fait le mur pour la première fois. On y retrouve pêle-mêle les technologues, les artistes engagés et tous les cyniques frustrés de la fin de l'histoire de l'art. Insatisfaits par la place que semble occuper l'art, ces explorateurs s'activent à remettre l'art en mouvement(s) coûte que coûte repoussant ses frontières dans les terres de la science. En somme elle est diamétralement opposée à l'ascèse conceptuelle, son objet est la *transgression* et c'est pourquoi elle use de la question déductive du n'importe quoi.

Le *n'importe quoi* n'est pas nouveau et c'est même par lui que l'on a écrit notre histoire de l'art. Les changements s'initient par des écarts quant aux grandes règles de l'art, la licence poétique en quelque sorte, qui s'intègrent petit à petit au corpus des permissions. Thierry de

---

<sup>7</sup> Voir Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Paris, Gallimard, 1989

DuVe souligne après avoir introduit la notion de *n'importe quoi*<sup>8</sup> que ce terme n'a pas de réalité, car l'existence d'un concept de l'indéfinissable récuserait l'existence de l'indéfinissable lui-même. Pour cela, il ne peut être désigné qu'en tant que particulier dans une situation donnée, dans laquelle il se place en marge. Il est la multitude des choses indéfinies par rapport à quelque chose. La légitimité de cette méthode négationniste révolutionnaire qui était déjà là au commencement du modernisme, nous le retrouvons dans le postmodernisme actuel. Néanmoins l'injonction d'essayer « pour voir et pour savoir » prenait sa source dans un questionnement des conditions de l'art qui, on le sait, a abouti à l'absence de conditions, à l'exception de la volonté qui supprime la condition. Quand on veut on peut. Mais dès lors qu'il n'y a plus de restrictions, toute rébellion est impossible. Cette « pseudo-philosophie sans doctrine à la fois opportuniste et fonctionnaliste »<sup>9</sup> perpétue une tradition de l'avant-garde, l'idéologie de la nouveauté que Buren reprochait à l'art conceptuel partiellement à tort, alors qu'il n'y a plus de révolution possible. Sous couvert de liberté elle instaure un « retour de la loi »<sup>10</sup> que de DuVe tient pour celle du marché et qu'avait combattu l'époque l'art conceptuel et le land art dans une « dernière défense, pathétique avec le recul »<sup>11</sup> en fuyant l'espace de la galerie aux sens propres et figurés du retrait dans la nature ou dans l'esprit.

Il n'y a pas eu de plan B au modernisme qui pensait en terme de conclusion. Après que l'art conceptuel comme tant d'autres échoue dans sa tentative de stopper une bonne fois pour toute la course du temps, la solution toute trouvée de l'art pour garder intacte sa croyance au changement fut d'invoquer un après à la fin. Un post. Le postmodernisme est pourtant comme le dit de DuVe le résultat d'une transmission sous forme de trahison de « la tradition du n'importe quoi »<sup>12</sup> dont l'acteur majeur est bien le jugement esthétique. Oui, l'esthétique fait toujours la loi, l'appel à la révolte du n'importe quoi n'a plus la même fonction, mais est conservé parce qu'il peut faire illusion un instant et nous préserver du jugement. De la critique.

La perversion postmoderne prend la forme faible du « fantôme d'utopie »<sup>13</sup> par ceux qui n'ont pas compris le caractère factice du « pluralisme » ou la forme forte du semblant « mais qui s'appelle en réalité cynisme, désespérance et irresponsabilité »<sup>14</sup>. Avaler la pilule rouge de la modernité n'a pas été simple, tous n'ont pas réussi. D'ailleurs, le jeu n'en valait pas la chandelle et la désillusion n'avait pas si bon goût.

---

8 Thierry de DuVe, *Au Nom de l'Art*, Paris, Minuit, Critique, 1989 dans « Fais n'importe quoi ».

9 Ibidem p127

10 Ibidem p128

11 Ibidem p127

12 Ibidem p141

13 Ibidem p129

14 Idem



## Si l'art est aisé

À partir de la redéfinition par le concept, on peut dire que l'expérience de l'art se produit lorsque nous entrons dans un lieu et que nous percevons des objets disposés dans l'espace. Il n'y a plus de restriction « morphologique » faisant obstacle à l'obtention du « statut » d'art, de sorte qu'est art ce qui se fait passer pour tel. Cependant, une chose a résisté à la perpétuelle remise en cause des conventions artistiques à laquelle participa le doute de l'art conceptuel qui la désigna comme essence de l'art : l'intention. En effet, seul un illuminé ira réfuter que ce qui est présenté est forcément voulu ou peut-être ces naïfs vouant un culte à l'accident. Ce que l'on doit voir est ce que l'on nous montre, d'où l'inévitable nature tautologique de l'art révélée par le ready-made non assisté qui se démontre œuvre à chaque fois par pétition de principe. Ainsi, face à une œuvre nous devons procéder à une identification de la chose en tant qu'œuvre. On juge de la « condition artistique » d'un objet, ou d'un geste, en le confrontant au concept d'art que l'on possède. Ressembler à d'autres œuvres n'est plus condition de l'art, mais reste critère de reconnaissance de l'art. Au delà de l'aspect purement formel de la ressemblance, celle que facilitent cadres, socles, cartels ou éclairages, il y a celle du propos.

*Qu'est ce que ça veut dire ?* La blague gênée que lance le visiteur sceptique sur l'hypothétique œuvre qu'est ce banc au milieu de la salle ou cet extincteur rouge contrastant avec l'immaculé mur blanc white-cube provient de cette angoisse du tout fait sens, conséquence directe de la liberté de forme absolue accordée à l'art. Car pour savoir si l'on doit regarder ceci ou cela, il faut savoir si c'est de l'art et donc déterminer si cela a été voulu par l'artiste comme art. Malheureusement, le public s'épuise dans ce flou artistique à juger comme art et s'arrête avant d'entamer la partie critique : cette œuvre est-elle bonne ? Il est sans doute vrai qu'il suffit de le vouloir pour faire art, mais ne réduisons pas la valeur de l'œuvre à sa condition de possibilité. Le sceptique est victime de la perte de repères formels, et refuse d'entrer dans le système de la bonne foi qu'impose la loi du n'importe quoi. Tout est art alors tout est bon ? Non. En effet, la donne change pour l'artiste qui longtemps après s'être affranchi de l'imitation de la nature voit arriver l'heure où cette limitation qu'est l'imitation est complètement dépassée : l'art ne doit plus imiter l'art. Mais ce n'est pas le seul à être affecté par l'ouverture conceptuelle de l'art, le public et par extension son représentant qu'est le critique ne sont pas épargnés. Les modifications du monde, avec l'avènement du cinéma, des voyages plus simples que jamais et d'une offre de divertissements sans précédent, libèrent pour Kosuth l'art d'une fonction qu'on lui attribuait auparavant par défaut mais pour laquelle il est loin d'être le plus qualifié.

Soit, l'art ne parle qu'en son nom et ne revendique plus rien dans sa forme tautologique, seulement quelle forme prend la critique d'art dans ces circonstances ? Le fait d'être un « commentaire sur l'art » est-il la seule condition de réussite de l'œuvre, ou existe-t-il aussi des techniques spécifiques et des modalités de l'auto-référence à prendre en compte ? De plus, nous

l'avons vu l'impasse conceptuelle n'a été empruntée que par une faible part de la population de l'art, ou alors temporairement, et les productions hybrides postérieures ont trouvé d'autres choses à dire que leur nature artistique. Dans quel tribunal faut-il alors les juger ?

Le problème de la critique tient en ce qu'elle ne peut plus s'effectuer comme un contrôle de la conformité de l'œuvre aux règles du jeu de l'art et du non art, les canons postmodernes étant, s'ils existent, plus basés sur des attitudes que sur des formes. Cependant, la critique a également perdu la solution moderne qui consistait à juger de l'effort de l'œuvre à accomplir un art missionnaire, avec des objectifs comme produire un homme nouveau, un art nouveau ou un nouveau nouveau. Quand l'esprit moderne flottait encore sur le monde, Barnett Newman exigeait du discours sur l'art une passion qui se fait rare maintenant que les idéologies ne s'affirment plus. La victoire de la critique neutralisée qu'il dénonçait, « l'hypocritique »<sup>15</sup> de celui qui confesse son impuissance en espérant ainsi la conjurer, ne fait plus aucun doute lorsque l'on voit que le débat ne porte aujourd'hui plus que sur des événements. Le temps des Colonnes, lorsque une œuvre pouvait encore bousculer l'opinion publique sur sa conception de l'art, est révolue. La récente affaire du sapin de McCarthy le prouve, les objections ne portent désormais que sur la notion de bon et de mauvais goût. L'œuvre n'est ni bonne ni mauvais, elle ne se voit pas privée de son droit à prétendre être art, non, elle n'est seulement pas à sa place. Dans ce climat, comme pour contrer l'extrême subjectivité du goût et des couleurs que laissait entendre l'informativité de l'art est apparu un rationalisme de la description neutre de l'art.

« Quiconque s'engage dans la critique d'art sans être passionné se rend coupable de lâcheté morale. Celui qui s'adonne à une critique froide et « scientifique », objective, descriptive, analytique et formelle, déclare ouvertement qu'il s'exonère de sa propre action, qu'il a vocation à s'effacer et que l'œuvre d'art est quelque chose à l'écart, hors d'atteinte »<sup>16</sup>

Barnett Newman

Rainer Rochlitz dans *Feu la critique*<sup>17</sup> attire notre attention sur la menace qui pèse sur une critique d'art bloquée par le marché dans une relativité improductive. L'art étant simultanément « trop séparé est trop protégé »<sup>18</sup>, il ne se laisse approcher que par ses complices et met en place une connivence où les possibilités de juger sont réduites. Alors que l'étendue de son public permet encore aux critiques littéraires ou cinématographiques d'exprimer un point de vue en son nom (quoique la règle soit à présent dictée par les « coup de coeurs »), l'autarcie du monde de l'art contemporain qui se réduit à ses acteurs a fait de la figure du critique le relayeur du point de

---

15 Barnett Newman, *Ecrits*, trad. J.L Houdebine, Paris, Macula, 2011 dans « Pour une critique passionnée »

16 Barnett Newman, *Ecrits*, op.cit, p186

17 Rainer Rochlitz, *Feu la Critique, essais sur l'art et la littérature*, Bruxelles, La Lettre Volée, Essais, 2002

18 Rainer Rochlitz, *Feu la Critique*, op.cit p9

vue de l'artiste « au nom d'un consensus implicite »<sup>19</sup>. La perte de modèle ajoute-t-il a entraîné la critique sur le terrain de la promotion, pour des raisons économiques on ne peut plus dire du mal des artistes ce qui équivaut à ne plus pouvoir dire du bien non plus et les seuls exceptions de reproches n'apportent en rien à la compréhension des œuvres étant souvent « agressions globales contre l'art contemporain »<sup>20</sup>.

Les transformations qu'a subit l'art affecte sa critique, mais il est normal qu'il faille revoir notre façon de penser la lecture après avoir réévalué la manière de penser le faire. Ce que laisse entendre Rochlitz, c'est que si le modèle de l'esthétique moderne et traditionnelle a été délaissé pour son pendant universitaire qualifié « d'analytique », où la neutralité de la description sans parti pris est de mise, et par l'hégémonie de la frilosité des jugements qui n'osent pas sortir du cadre de l'opinion personnelle, cela ne répond en rien au problème de la réévaluation de la critique dans son acception traditionnelle. Il n'y a pas eu de réaction de la part de la critique, face à son obsolescence le monde a simplement décidé de faire sans : les acteurs interchangeables du monde clos de l'art ne jugent plus mais s'informent de l'intérieur, les « observateurs sérieux » de l'art ne jugent plus mais décrivent de l'extérieur et la foule des non-connaisseurs se juge à l'intérieur de l'art.

L'enjeu de la critique est de se reconstruire en se forgeant des critères adaptées à la création artistique contemporaine et ainsi éviter le mutisme ambiant, dans ce que Rainer Rochlitz nomme la « rationalité esthétique ». Il faut toutefois bien comprendre que l'on ne peut pas exiger de la critique tout le travail, et que c'est à la racine de ses changements qu'il faut opérer des réajustements. Pour peu nous dirions qu'il faut une réforme d'une regardeur.

## La tragédie du mérite

Nous aurions pu penser qu'en rendant tout art en puissance nos difficultés seraient de distinguer ce qui l'est de ce qui ne l'est pas. Il n'en est rien. Nommer une chose art lui en confère les qualités et, aussi étonnant que cela puisse paraître, cette clause est suffisante à soutenir le monde avec comme gage la parole de l'artiste. En effet n'est-ce pas lui le spécialiste de l'art ? Qu'aurait-il à gagner d'un mensonge alors que l'on attend de lui autre chose que la vérité ?

Une remarque de Rochlitz tient en ce que, si on attribue le statut d'œuvre à des objets « transfigurés » selon les mots de Danto, il n'est aucun cas connu de retrait d'art. Dire que ceci n'est

---

19 Ibidem p8

20 Ibidem p8

plus de l'art n'a pas de valeur performative. En 1963, Robert Morris réalise *Document* suite à un défaut de paiement par l'acheteur de sa pièce *Litanies*. Il s'agit d'une action légale dactylographiée par laquelle l'artiste, en tant que créateur, retire toutes qualités esthétiques et contenu à la construction objet de litige. En analysant les termes employés par Morris, on s'aperçoit que le champs lexical de l'art fait défaut et qu'il ne parle pas d'œuvre mais de construction métallique. De plus ce n'est pas directement le statut d'œuvre qu'il réfute, mais seulement sa forme et son fond laissant envisager un objet vide artistique. On peut retrouver ce qui est devenu diptyque dans les collections du MoMA, le manque dont devait souffrir *Litanies* est comblé par *Document* et il faut en conclure que *Litanies* est devenue autre chose mais reste art, différemment. Une fois qu'il a été appelé l'art ne s'en retourne jamais, l'artiste ou le critique ne peuvent le défaire.

Il n'y a aucun mérite inhérent à l'œuvre d'art. Les actions conjointes de la conceptualisation ainsi que les avancées techniques retirent tout intérêt à la virtuosité, les artistes n'ont plus besoin d'apprendre leur métier et développer leur savoir-faire quand il suffit d'avoir une bonne idée qui sera réalisée par d'autres. Dans les écoles des Beaux-arts, la technique est l'affaire du technicien et non pas de l'enseignant-artiste. L'importance de la maîtrise du dessin anatomique nous est facultative, et en comparaison aux standards du siècle dernier nous serions tentés de dire que l'art ne demande plus de technique mais ce serait tomber dans l'erreur. L'artiste est toujours aussi compétent, c'est le public qui a perdu en précision. Étant donné que la fabrique peut être sous-traitée, la seule chose que l'artiste ne peut déléguer est l'idée au bout du compte, la qualité d'exécution perd le peu de valeur qu'il lui restait à la suite de ses déboires d'avant-garde concernant l'arbitraire de la représentation (proportions, perspective, couleurs...). En toute bonne foi peut-on espérer déceler une once de prouesse technique dans des photocopies noir et blanc ou bien encore des salles vides? C'est bien que l'art est ailleurs! Ou alors, tout se vaut et je ne vois vraiment plus aucunes raisons de continuer à tergiverser.

Gare à la méprise. Juger et interpréter une œuvre sans tenir compte de sa facture est pure folie : ce n'est pas parce que l'artiste n'a peut-être pas fabriqué l'objet de ses mains qu'il faut lui retirer la responsabilité de ses choix. L'architecte n'est pas plus architecte s'il pose les parpaings du bâtiment qu'il a conçu, connaître les enjeux techniques d'une réalisation est fort pratique mais loin d'être indispensable. Entre Brancusi et Carl André, on retrouve des questionnements fondamentaux sur la spatialité alors que le rapport à l'acte sculptural diffère totalement, les deux pensent un même plateau de jeu. Le premier y déplace les pions-le terme de pièce prend ici toute sa force, et le second en dessine les cases. Nous ne devons regarder l'exécution uniquement dans sa dimension signifiante, sémantique.

Remettre en question la morphologie de l'art était un noble effort de la part de l'art

cherchant son autonomie mais plus de cinquante ans après le monde de l'art n'a toujours pas réussi à s'y faire. La définition de l'œuvre réussie n'a jamais été aussi proche de celle de l'œuvre ratée. Et pour cause, la critique ne peut plus dire du mal des productions-n'oublions pas quel est son lectorat, et le public n'a plus aucune idée de ce à quoi peut bien ressembler le « mal fait ». Avec la dématérialisation, une partie de la création est sortie du cadre de l'évaluation de la maîtrise technique. Ces propositions artistiques à l'état de données peuvent n'être que « de passage » dans un réceptacle humble, qui s'il se présente se veut tout de même représentant. Dans ce contexte, la réussite est affaire d'interférences, plus la forme est remarquable plus elle fait de l'ombre à ce qu'elle devait servir. La neutralisation ne se fait pas qu'au sens philosophique signalé par Danto, elle a lieu directement sur le terrain de la plasticité. Des standards techniques se sont développés, similaires aux codes typographiques et de mise en page du roman et à ces décorateurs de film réaliste poussant la justesse jusqu'à faire oublier leurs efforts. Sans que la « touche » ne s'efface pour autant (un blow-up est des plus reconnaissable), cela à pourtant rendu caduque un pan du jugement par la fabrique. L'écriture manuscrite d'un romancier ne pèse pas sur la balance de l'art, car la littérature n'est pas un art visuel direz-vous. C'est dans ce qu'il reste encore de l'écriture après son impression, qui comporte encore une dimension sensible dans les répétitions, assonances et les images, que demeure l'œuvre. L'art de Barry ce n'est pas l'encre ou le papier qui rend des pensées visibles : le document qui présente, et ce n'est pas qu'une idée inaccessible qui daigne se matérialiser pour les besoins de la cause. Il n'est pas les deux, il est leur accord : le jeu entre sensible et intelligible. Voilà ce que nous avons mal compris.

« Poème, hésitation prolongée entre son et sens »

Paul Valéry

L'œuvre perd de sa superbe plastique et les artistes laissent croire que son corps n'a pas d'intérêt, peut importe qu'elle soit jolie du moment qu'elle est intelligente... L'important c'est ce qu'il y a à l'intérieur répète le musée. Alors le public y croit, même s'il est impossible de sonder l'âme de la création et se retrouve à voir ce qu'on lui dit être sous ses yeux, ou alors il refuse et ne voit rien de ce qu'était les charmes d'antan. Tout porte à croire que regardeur n'est plus capable de regarder de l'art. Il suffit de voir le manque d'engouement autour des manifestations d'art contemporain ou alors l'esprit de tourisme qui y règne, la faible visibilité de la critique d'art et surtout les méthodes mises en place par les institutions pour aider ceux qui par malheur s'égarent dans ses temples en quête d'un exotisme qui n'a rien à envier aux collections d'arts primitifs. On guide le visiteur, lui explique les artefacts et leurs cultures : on fait de la médiation. Le monde de l'art ne juge plus mais s'informe disait Rochlitz dans l'introduction de *Feu la critique*, il faut hélas ajouter que c'est le aussi le cas pour les regardeurs.

# Posologie

## Visage de l'histoire

Nombre d'entre nous on fait la connaissance de l'art conceptuel autour d'une chaise absente, dans les cours d'histoire ou dans les anthologies de l'art mouvementées. *One and three chairs* est emblématique, parce qu'elle est une des pièces du début, datant de 1965, et qu'elle offre une lecture très tranchée des enjeux de l'époque. C'est un des visages qui a été attribué à l'art conceptuel dans le but de mieux le comprendre et mieux l'expliquer. Notre devoir est de nous demander pourquoi cette œuvre a été élevée au rang d'exemple lors de sa transformation en objet culturel et ce que le corpus qui représente l'art conceptuel nous dit de l'auteur de l'histoire de l'art.

Agressive par sa trivialité et sa pauvreté, le triptyque de la chaise a selon moi une responsabilité dans le discours platonicien trop associé à la dématérialisation et à la catégorisation de l'art conceptuel comme idéalisme. Sans que cela ne soit complètement faux, ce qui est dit par le biais de la simplification iconique ne fait pas assez l'objet d'un doute raisonnable quant à sa toute relative représentativité. En disposant côte-à-côte l'objet, sa définition et sa représentation photographique Kosuth nous renvoie explicitement à la théorie des mondes de Platon avec d'un côté le monde intelligible des Idées et le monde sensible des choses, auxquelles s'ajoutent leurs propres images. Pourtant il n'y a logiquement pas de place pour un ailleurs, un monde inaccessible de l'esprit, dans l'art tautologique qui ne dit rien de plus que ce qu'il dit. La définition de la chaise n'est pas plus vraie que la chaise elle-même, la composition tient d'ailleurs à pointer une indifférence affectée. Pour cette raison, il est inadéquat de voir en *One and three chairs* une forme de lecture platonique du monde. Si cette œuvre de jeunesse de l'art conceptuel est favorisée, nous le comprenons c'est parce que l'allégorie de la caverne est un outil pédagogique fort efficace pour venir en aide au regardeur désemparé car ce modèle antique est mondialement partagé. Le lire dans l'œuvre permet d'en faciliter l'appréhension et l'apparente compréhension, quitte à dénaturer le propos, de même qu'utiliser l'œuvre comme devanture projette cet effet sur le reste du groupe. Sur un raisonnement analogue, nous pouvons expliquer la valorisation excessive de Fountain en comparaison d'autres pièces à la valeur artistique supérieure, le Grand Verre ou la Boîte verte.

Implicitement, il vient d'être dit que l'histoire de l'art était écrite par un agent de la démocratisation de l'art. Ceux qui écrivent l'histoire et la commentent sont avant tout ceux qui la documentent. Les institutions, la presse et la recherche sont les responsables de la visibilité et

du référencement car ils sont produits le contenu médiatique. Or nous savons que la position majoritaire qu'ils adoptent est celle de la médiation, que ce soit dans la promotion ou dans la feinte objectivité descriptive le message ne porte pas sur le faire mais uniquement sur le fait.

Le postulat derrière la tentative de relater une œuvre est sans aucun doute que l'art s'interprète littéralement dans l'addition de la description de l'objet et de l'intention de l'artiste, c'est-à-dire ce que l'on peut dire de l'œuvre dans son absence. Cette vision coïncide avec le «formalisme négatif» sacralisant la non-présence de l'objet attribué au post-minimalisme dans *No Exit*. Elle s'est cristallisée autour de la dématérialisation et de ses documents, qui n'étaient pas présentées pour ce qu'il était matériellement, mais pour ce à quoi ils renvoyaient. Cette conception de l'art occulte en partie l'articulation entre ce que l'artiste souhaitait et ce qu'il a fait, c'est pour cette raison que la médiation culturelle dans sa forme actuelle est vouée à l'échec artistiquement parlant. La médiation culturelle n'est pas médiation d'art mais de culture, aussi, en suivant la parole de Buchloh sur l'historien transformant l'œuvre à l'abandon en objet culturel il ne devrait pas y avoir de médiation culturelle de la création contemporaine. Auquel cas, c'est que l'oubli surprend l'œuvre à son réveil.

## À la place du spectateur

«Art is what we do. Culture is what is done to us.»

Carl André

Interroger *la place du spectateur*. Voilà ce à quoi nombre de personnes bien intentionnées disent consacrer leurs efforts. Mission particulièrement appréciée de la recherche, se projeter dans le rôle de regardeur illustre une fois de plus l'espoir secret d'uniformiser l'expérience artistique. Le spectateur a une seule place, il est unique et doit être mieux compris (c'est pour cela qu'on essaie de se mettre à sa place). Une légère ironie pourrait se dégager de la situation où c'est à celui qui est le plus en recul d'aider celui qui rencontre l'art si nous ne savions depuis peu que l'art se dit et se médite. Est-il si important de remettre le spectateur à sa place? N'est-il pas confortable? Ou n'en a-t-il tout simplement aucune, et il devient éprouvant de l'avoir constamment dans les pattes? Ce qui paraît certain, c'est que cette question du spectateur ne lui appartient pas. La programmation des musées ne fait que rarement l'objet de plainte et l'idée d'un spectateur qui aimerait être consulté lors qu'il s'agit de se faire montrer les méandres de l'esprit malade de l'artiste éclairé n'est pas crédible. La médiation culturelle installe des experts de l'art, et pose comme avérée la pensée selon laquelle il existe une hiérarchisation des appréciations et interprétations proportionnellement à la somme d'informations liées à l'œuvre à disposition<sup>1</sup>. A ce titre je ne

---

<sup>1</sup> Cela revient à dire qu'une personne qui n'a pas les connaissances nécessaires à déceler les références implicites ou non (clin d'oeil, plagiat...) d'un auteur appréciera nécessairement moins une oeuvre qu'un

résiste pas à l'envie de citer Rosenberg attribuant à la sociologie l'idée maintenant acceptée « qu'une œuvre qui ne vaut rien, mais bien utilisée selon quelque obscure méthode, apporte plus qu'un chef-d'œuvre demeuré secret »<sup>2</sup>. La « méthode », l'explication par l'intention de l'artiste, a plus de valeur que l'œuvre qui n'est plus que le prétexte à la médiation. Le musée doit rendre des comptes à la société qui le fait vivre indirectement<sup>3</sup>, pour cela il doit lui apporter quelque chose qui justifie son existence : la culture, l'exploitation d'une ressource à laquelle l'accès est difficile, et la dispense par ses distributeurs médiateurs. L'écosystème de la culture repose sur un équilibre fragile dont nous ne regardons souvent que le ressac.

Dire que l'on pose la question de la place du spectateur, ce n'est que faire un euphémisme de la véritable question de la réception de l'œuvre : à quoi sert le spectateur ? Cette question non avouée trahit un mouvement sournois qui aboutit à la réponse suivante : le spectateur sert à remplir le musée. La création est une production par réception anticipée. Lorsque l'on réalise une pièce, il y a déjà le regardeur qui pose son regard par dessus notre épaule. Il est impossible de faire abstraction de la réception lors de la production. Ainsi, l'artiste qui au montage hésite sur la hauteur d'un accrochage ne fait que mettre à l'épreuve sa pièce dans des conditions spécifiques de monstration. Trop haut, ça sacralise, trop bas, ça devient anecdotique ou ça instaure un rapport de force en faveur du regardeur. Il ne faut pas oublier que l'exposition possède une grammaire qui est celle du regard ou plutôt de la perception, ce que fait l'artiste c'est avant tout circonscrire la lecture à certains axes conscients ou non, pour éviter le contresens et le malentendu. Les mots Danto sur le titre comme d'une « directive d'interprétation »<sup>4</sup>, recouvrent en réalité tous les choix de l'artiste. L'œuvre tout entière est directive d'interprétation !

Certaines pistes sont indésirables tout en étant offertes par la pièce et sa mise en espace. Le jeu de l'œuvre, consiste en une gestion des espaces signifiant en cadrant sur les signes en fonction de ce qui est incohérent ou contradictoire. Dans cette relative impuissance résignée nous pouvons voir ce qui distingue l'art de la publicité. Malgré les liens étroits qui se tissent dans l'œuvre propagande et l'affichisme en passant par le street marketing aux allures de happening, la publicité se base sur un contrôle de la compréhension et vise à donner un message déchiffrable et lu selon ce qu'il était décidé. L'intention de l'auteur, nord magnétique que cherche désespérément le visiteur déboussolé sous les bons conseils de la médiation, est également partagée avec la publicité. Seulement là où le publicitaire sait ce qu'il veut que l'on comprenne, l'artiste lui ne le sait pas. Il sait ce qu'il veut que l'on voit, ce qu'il montre.

---

connaisseur.

2 Harold Rosenberg, *La Tradition du Nouveau*, Paris, Minuit, 1998, dans « Vulgarisation de la culture et critique en toc » p259

3 C'est le cas des établissements publics en France, mais également vrai dans une certaine mesure sur les organismes privés à recette.

4 Arthur Danto, *La Transfiguration du Banal*, trad. C.H Schaeffer, Paris, Seuil, Poétique, 1989, p195.



*Le coefficient d'art*<sup>5</sup> est un concept de Marcel Duchamp qui désigne le rapport d'inadéquation entre l'intention et la réalisation, c'est à dire la non-identité de ce qui était voulu et de ce qui est. Il tient dans une déviation irréductible, un écart en regard de ce que devait être l'œuvre et que l'artiste ne peut remarquer. Dans les faits, cet écart qui rend l'expression complète de l'intention impossible à l'artiste est dû à une « rupture » dans l'enchaînement des réactions du faire. Dans l'idée de l'imperceptible différence de l'œuvre et de l'idée de l'artiste il faut voir un démenti de la médiation culturelle et de l'image qu'elle construit de l'artiste. La relation mathématique entre « ce qui est inexprimé mais était projeté »<sup>6</sup> et « ce qui est projeté mis inintentionnellement »<sup>7</sup> contredit la maîtrise absolue en introduisant une variable infime qui est l'art. Une identité du fait et de la prévision induirait un coefficient de un, seule valeur n'apportant aucune modification, autrement dit il s'agit de la situation où œuvre est non-œuvre.

La modération de la compréhension par l'intention n'est pas une apologie du hasard et de l'erreur, l'artiste est toujours maître de ce qu'il expose quand bien même tout ne se passe pas exactement comme prévu. « Exactement » doit attirer notre attention, car exiger une exactitude de la restitution de l'intention de l'artiste implique au préalable une exactitude de l'intention elle-même. L'intention est, dans le champ de l'art, liée à l'idée d'un vouloir dire et correspond à la *projection* propre à l'esthétique classique<sup>8</sup>. Le mot abrite une conception de l'œuvre qui se prépare mais aussi se fait mentalement, puis se concrétise par une simple conversion de l'idée en acte dans un passage de la virtualisation à la réalisation qui ignore toutes résistances matérielles. « Il n'y a plus qu'à ».

## Le procès des intentions

Pouvoir différencier l'œuvre d'art du simple objet est la condition de possibilité de l'expérience artistique. Cependant au fil de l'évolution historique de l'art, les traits caractéristiques qui protégeaient de la confusion entre l'art et *la vie* se sont vu refuser leur légitimité lors du procès d'un n'importe-quoi absent. Reconnaître une œuvre se fait par un processus d'identification dans lequel le regardeur interprète les informations dont il dispose et en dégage une signification. Si à l'issue de l'examen, l'objet du regard a été vu comme structure non-accidentelle, c'est-à-dire qu'il apparaît avoir été consciemment mis à la vue de l'observateur, sans que l'on puisse y associer une utilité alors il est admissible au statut d'œuvre d'art. Aussi, voir une œuvre c'est déjà lui prêter un sens précis.

---

5 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994 dans « Le Processus créatif » (1957).

6 Ibidem p189

7 Ibidem p189

8 Voir Rosalind Krauss, *L'originalité et autres mythes modernistes*, op.cit, dans les Notes sur « Sens et Sensibilités » p59

Arthur Danto dans la *Transfiguration du banal* compare l'interprétation de l'objet à un baptême<sup>9</sup>, au sens où elle marque une seconde naissance, symbolique, expliquant la modification du regard opérée malgré l'absence de modification physique de l'objet. L'œuvre est un objet qui a été « complété » par le regardeur, et ce « même si ce processus est immédiat et ne nécessite pas d'effort conscient »<sup>10</sup>. Le regardeur fait donc bien l'œuvre mais sans le vouloir. L'interprétation qui fait et défait l'art n'est pas de son fait car elle repose sur une connaissance préalable : pour reconnaître il faut déjà connaître. « Les limites de l'interprétation sont les limites de la connaissance, comme c'est le cas pour l'imagination »<sup>11</sup>. Cette connaissance tient par la force des choses sur des considérations formelles, la morphologie, sans que cela ne contredise la conceptualisation de l'art. La fin de la dépendance de l'art à l'esthétique déclarée dans *Art after Philosophy* est ambiguë. Tout peut être art, donc l'art peut ressembler à n'importe quoi, toutefois, la réduction de l'art à son contexte n'empêche pas la reconnaissance de ce qui est non-conventionnelle. Premièrement à cause de l'habitude de l'homme, à force de voir des œuvres pour coin de salle ou du mapping il finit par cesser de se laisser surprendre. Deuxièmement parce que la question morphologique est rejetée sur l'espace d'exposition étant donné que l'art est ce qu'il y donne à voir. Aussi, la production n'échappe pas aux normes ne serait-ce parce que l'espace qu'elle occupe y est sujet.

L'esthétique du white cube<sup>12</sup> a été adoptée afin de compenser la déformation de l'œuvre et taire tout bruit parasitant la proposition. Le mur blanc satiné fait apparaître la moindre variation, la moindre trace d'art offrant à l'artiste une amplitude considérable d'écriture et une lisibilité conséquente au regardeur. Le sol se peint en gris, couleur neutre des balances photographique attirant le moins l'attention, jurant peu avec les traces de pas offrant une excellente couverture. Tout est fait pour éviter la méprise et différencier un papier froissé d'une sculpture éphémère en l'honneur de Deleuze et Leibniz. Signaler une transfiguration.

Discerner le caractère intentionnelle d'un objet s'effectue en regard de ce que l'on sait de celui-ci : son contexte. C'est pourquoi, suite à une révélation sur ce dernier notre interprétation peut être entièrement révisé. Le caractère non-arbitraire de l'interprétation ne se joue pas seulement au niveau de la nature artistique de l'objet mais également sur sa signification. Le fondement de la pensée de la *Transfiguration du Banal*, majoritairement acceptée, est une comme nous venons de l'énoncer une distinction entre objet et œuvre de l'ordre du dire : l'objet n'a pas de propos contrairement à l'œuvre qui renvoie à quelque chose. Aussi, nous pouvons tirer une signification de l'objet devenu œuvre tandis que nous ne pouvons pas postuler sur ce que veut dire un objet non identifié comme œuvre. Le dénominateur commun à toute œuvre d'art est par conséquent

---

9 Arthur Danto, *La Transfiguration du Banal*, op cit p 207

10 Ibidem p203

11 Ibidem p207

12 Voir O'Doherty Brian, *White cube l'espace, sa galerie et son idéologie*, Paris, JrpRingier, Maison Rouge, 2008

son intentionnalité.

L'interprétation procède de la discrimination des contingences pour isoler des éléments pertinents et signifiants par eux-mêmes, mais nécessite pour cela de les contextualiser dans le contexte de l'art. Un tas de pollen de Wolfgang Laib n'est pas pris pour un tas de pollen car nous devinons que c'est une œuvre grâce à différents indices comme la disposition, le lieu, la foule entourant l'amas de poudre jaune et surtout le sens que nous pouvons prêter à un tel agencement. Ce sens, nous le devons à notre capacité de supposer les raisons qui ont amené l'artiste à nous faire précisément cette proposition, c'est pourquoi il est nécessaire de pouvoir situer l'œuvre, car l'interprétation souhaitée par l'artiste ne peut qu'être fonction des conceptions en vigueur au temps où il vivait et des connaissances à sa disposition.

Afin d'illustrer ce qu'il appelle la nécessité de « l'illusion de l'intention »<sup>13</sup>, qui rappelle l'incertitude inhérente à l'interprétation d'œuvre, Danto élabore un exemple dans lequel deux artistes J. et K. sont invités par un comité scientifique à réaliser une œuvre ayant pour sujet respectivement les troisième et première Lois de Newton. Bien que n'ayant pas le même sujet, les deux œuvres produites en secret s'avèrent être involontairement identiques en tout point : il s'agit de deux toiles vierges divisées en deux parties égales par une ligne horizontale. Quand arrive le moment d'évaluer les œuvres, il n'est pour l'auteur possible de les distinguer et de juger de leur réussite uniquement grâce à la connaissance du sujet, en effet l'une des toiles illustre admirablement la Loi qu'elle avait pour sujet tandis que la deuxième passe à côté des enjeux de l'exercice. Ainsi, l'interprétation des œuvres de J et K dont il est ici question n'est possible qu'à la condition de savoir ce que sont les Lois de Newton mais aussi être en mesure d'en dire autant de J et de K, « sinon interpréter revient à voir des formes de visages dans les nuages »<sup>14</sup>.

La réception de l'œuvre d'art se joue dans un espace de partage entre les connaissances de l'auteur et celle du public. Le sens ne peut vraisemblablement pas être accidentel, auquel cas l'artiste est mauvais, ou n'en est pas un. De plus, l'artiste qui expose est conscient de la manière dont seront perçus différents éléments par le public et conçoit sa pièce en anticipant le regard. Pour cette raison, le regardeur ne peut choisir de voir ce qu'il veut sans faire preuve de mauvaise foi. Lorsque Duchamp nous annonce avec le sourire que c'est le regardeur qui fait l'œuvre, il ne s'agit surtout pas de remettre la responsabilité de l'artiste sur les épaules du regardeur et de lui refuser sa paternité. Trop de fois, nous entendons des artistes fuir leurs obligations de répondre de leurs actes par cette phrase qui cache derrière son apparente simplicité une des rares vérités de l'art. L'art n'est pas un test de Rorschach !<sup>15</sup> S'il est indéniable que le regardeur fait l'œuvre,

---

13 Ibidem p210

14 Ibidem p 210

15 Nelson Goodman, *Esthétique et Connaissance*, op cit. p90 «Une oeuvre ne signifie donc pas ce que n'importe qui considère qu'elle signifie»

il est à n'en pas douter que cela se fait à sans lui. C'est que, ce dernier arrive bien trop tard pour faire quoi que ce soit, à part regarder et commenter. Ce serait plutôt son existence, ou sa présence potentielle, qui serait la réelle cause de l'œuvre qu'on lui doit. Le regardeur n'est pas le particulier, il est le nombre.

Vous êtes devant une peinture. Cubisme analytique, peut-être un Braque...Ou alors est-ce un de ces peintres arrachés des flots du Temps par un galeriste averti ? Et si vous aviez sous les yeux le véritable pionnier du cubisme, le Hugo Vernier de la peinture<sup>16</sup>? Non. Vous êtes à l'exposition du club des peintres de la ville des Pavillons-sous-Bois et l'auteur est un de vos contemporains dont la définition de l'art n'a jamais connu de mise à jour. Et l'œuvre a toutes les chances d'être mauvaise, même si le peintre a parfaitement connaissance des codes du cubisme. D'une certaine façon, c'est de nouveau la question du mérite qui se jette sur notre route. En tant qu'objet symbolique, l'œuvre n'a pas de signification « en-soi » mais en fonction de ce dans quoi elle est placée. Aussi, il suffit d'une erreur de contextualisation pour lui accorder des qualités absentes comme celles que l'on apprécie trouver chez les artistes qui ont changé l'histoire. Imaginez à présent que la peinture que vous avez sous les yeux s'avère dater d'une vingtaine d'années avant l'apparition du cubisme. Le peintre n'en devient-il pas méritant ? Et l'œuvre bonne ?

Une remarque s'impose. L'interprétation se fait à la lumière de l'Histoire (de l'art, des sciences, des guerres...), car nous ne pouvons nous faire artiste en décidant des significations pourtant fluctuantes. Cependant, la connaissance historique ne doit pas influencer sur la critique en tant que critère : être le « premier à » n'est pas une qualité artistique.

L'avantage indéniable du modèle de l'interprétation collaborative est d'être applicable à l'art peu importe son époque et sa provenance en plus de démentir l'idée d'une lecture véritable et unique d'un objet fixe<sup>17</sup>. En effet, si l'action du regardeur est de juger d'intentions vraisemblables et cohérentes, il est rare que ce dernier voit sa compréhension validée par l'auteur<sup>18</sup>. Alors le procès des intentions reste de l'ordre de la spéculation, mais est tout de même établi sur une conscience (confiance) collective. L'inconvénient de ce modèle est justement ce doute omniprésent. « On voit mal ce qui pourrait déterminer une bonne ou mauvaise interprétation si ce n'est la référence à ce qui a pu ou n'a pas pu être l'intention de l'artiste »<sup>19</sup>. Dès lors que nous avons aucune information à notre disposition, sinon l'objet lui-même, l'interprétation se présente moins précise mais également moins certaine, car ce n'est qu'en relation avec son contexte que l'œuvre se regarde.

---

16 Personnage fictif de la nouvelle *Le voyage d'Hiver* de Georges Perec, il serait l'auteur inconnu à la source de l'inspiration des plus grandes figures de la littérature française moderne.

17 Ibidem p203. « Dans le domaine de l'art, chaque nouvelle interprétation constitue une oeuvre nouvelle, même si l'objet, comme le ciel, reste le même lorsque l'interprétation change . »

18 D'autant que, comme nous avons pu l'énoncer avec le coefficient artistique, l'artiste n'a pas le monopole de l'interprétation.

19 Ibidem p210

La communication de l'œuvre comme énoncé des intentions et descriptions des éléments oblitère l'expérience du jeu, il réduit le coefficient d'art à une constante. Il n'y a pas de raison de s'étonner de l'absence de critique lorsque la variable de l'art ne varie pas : tout se vaut. L'erreur répandue à l'origine de nos souffrances est d'avoir cru pouvoir superposer le dire et le vouloir dire. D'ailleurs l'exposition de projets et de maquettes que Buren regardait d'un mauvais œil ne propageait-elle pas la croyance en une abstraction de la matière, répandant la projection qui ne concernait que l'artiste et son faire sur le territoire du regardeur : tout se passe directement dans la tête (de l'artiste) ?

## Remède

Si vous avez déjà pénétré dans ces infrastructures de la culture que sont les musées, ce que j'imagine sans peine, vous avez sûrement pu constater des différents services qui y sont proposés. En effet, en plus de l'accès à une collection d'œuvres d'art triées sur le volet et d'une boutique mêlant savamment objets design et merchandising, un travail plus ou moins conséquent est effectué dans le but de vous faciliter la visite, de vous acclimater à un art dont vous tolérez les fantaisies sans vraiment pouvoir les comprendre. Des médiateurs, des textes en vinyle, des anecdotes amusantes et même un choix de thèmes parlants au plus grand nombre, tout est fait dans l'ambition avouée de «sensibiliser» les publics à l'art. Rien d'étonnant, quand on sait que les repères du public ne fonctionnent plus, surtout devant un commentaire de la philosophie de Wittgenstein. Rien d'étonnant non plus quand on sait que le musée public est ici financé par l'État lui-même financé d'une manière ou d'une autre par son peuple. Il est hors de question d'exclure les contribuables et donc il faut trouver un moyen de lui donner l'impression de participer et le cultiver, jusqu'à lui affirmer que c'est lui qui fait l'art.

Le projet muséal consistant à mettre à disposition du peuple les biens de l'État n'est pas tout nouveau, il date de sa création. Ce qui est surprenant c'est de voir que le fonctionnement d'une exposition d'art contemporain au Palais de Tokyo est similaire à celui d'une exposition d'art antique au musée du Louvre. On indexe, décrit, raconte l'art de la veille comme on le fait de l'art dont la culture est maintenant si éloignée de la notre dans ses codes qu'il nous est difficile de comprendre quelque chose sans recréer un contexte grâce aux forces combinées d'historiens, ethnologues, philologues etc. Avons nous assez de recul pour analyser notre époque toute en la vivant ? Le semblant d'objectivité qui gangrène la critique s'est également propagé dans les organes de la culture, et pire que tout, il laisse entendre à un public sourd que l'art duquel il est contemporain est trop loin de lui en terme de civilisation. Pour pouvoir apprécier ce qui se cache dans le centre d'art, il faut au préalable subir une transformation qui nous rendra sensible à ce à

quoi nous étions indifférents. Des personnes entraînées sont là pour expliquer ce qui échappe à la compréhension, indiquer ce qui échappe à la perception et valider ce qui échappe à l'appréciation.

La nécessité de réformer le regard nous l'avons assez défendu, aussi nous ne pouvons blâmer la politique culturelle pour ses actions maladroites et bienveillantes. Il aurait été irresponsable d'abandonner à ses tracasseries le regardeur au final plutôt tolérant et peu soucieux des considérations artistiques tant qu'elle ne touchent pas ses monuments. Néanmoins, il est néfaste de procéder à l'éducation artistique du public en lui soufflant ce qu'il doit trouver. De cette façon, il n'apprendra jamais et l'institution favorisera l'art de l'action, celui qui comme nous l'avons déjà dit se résume à un fait. Le musée est devenu un informateur, et il y a fort à parier que ce n'est pas sans lien avec l'art des faits apparu dans l'éclosion du document. Pour comprendre la pratique journalistique qui écrase l'art, il faut revenir à la fin de l'art conceptuel et étudier ce que l'on a gravé sur sa tombe : des statements.

Il est de notoriété publique que l'histoire est écrite par les vainqueurs. Les récits sont élaborés à partir d'une interprétation des événements comme faits, c'est-à-dire produits. Aussi, même si le vainqueur ne souhaite pas faire dans la propagande l'histoire sera subjective. Et politique. Cette entrée en matière peu instructive ne nous emmènera pas pour autant à remettre en question l'*asphyxiante culture*<sup>20</sup> qui formate la création dans un moule hérité de nos ancêtres et contre laquelle nous devons partir en quête de l'originalité essentielle de l'enfant d'art brut. Quoiqu'il est sans danger d'affirmer que La Joconde doit de sa popularité à la relation qu'entretenait De Vinci et François 1er ou que l'Empire romain a jugé pour nous de l'intérêt de l'art étrusque, nous ne nous éviterons de sauter à pied joint dans les joies de la fiction et de la dystopie et observerons plutôt des épitaphes.

Se demander qui écrit l'histoire de l'art, l'entité nous faisant le récit des oppositions sur l'art, est donc en quelque sorte chercher à déterminer un vainqueur. Mais y-a-t-il un vainqueur à l'art ? La musique punk n'est pas plus forte que le rock progressif parce qu'elle a su attirer l'attention du public, tout comme Judd n'a pas battu Fried au poker des tendances. Celui qui fait l'histoire n'est le vainqueur que dans les yeux du modernisme, qui se porte vers ce qui est médiatisé en espérant avoir trouvé l'élus, qui à la fin sera le seul survivant. Le récit de la modernité se fait agréablement, l'enchaînement logique d'actions et de réactions sur une seule ligne continue est même trop limpide. Chaque événement a sa place attitrée sur une frise que l'on illustre par des pièces exemplaires. Remarquables à leur sortie ou confortables rétrospectivement des œuvres émergents de la liste des productions relative à un groupement donné. Le choix des visages des fragments de l'histoire s'effectue en accord avec les traces écrites de la pensée qu'elles accompagnent

---

20 Expression empruntée à l'ouvrage éponyme de Jean Dubuffet dans lequel il développe la thèse ici grossièrement caricaturée de l'arbitraire de la culture. Voir Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Paris, Minuit, 2011

et en regard de leur singularité : l'unité d'un mouvement est représenté dans ses invariants. Et la tâche de l'historiographe, en composant des arrangements, est d'identifier les éléments spécifiques auxquels renvoient un grand nombre des productions associées. L'exercice du découpage de l'histoire est un exercice d'interprétation, basé sur une méthode de traitement de l'information par simplification. Doit-on pour autant dire que l'on cherche une place au regardeur car l'historien a pris la sienne?

---

# **DU DIRE AU LIRE**



# Le Jeu de l'Ouverture

## Économie de l'attention

Il y a une certaine prétention à faire des pièces et les exposer. Non content d'exploiter des ressources pour répondre à ce qui n'est pas un besoin, l'artiste estime que son ouvrage est intéressant au point de l'imposer à la vue d'autrui et qu'il mérite le statut d'œuvre. A maints égards la tâche de l'artiste s'apparente à un effort de clairvoyance, quant à ce qui le pousse à produire et le pousse à le montrer afin de ne pas céder aux sirènes de la référence pédante ou du journal intime. L'œuvre doit dépasser son auteur, mais est-ce par la projection d'une idée que l'art se fait? Bien que l'accès aux informations traduisant des intentions est la condition de possibilité de l'interprétation et de l'identification de toutes propositions artistiques appartenant à une époque où il n'existe plus d'autre définition à observer, le postulat intuitivement associé selon lequel les intentions seraient entièrement conscientes est infondé.

La véritable interrogation qui se cache derrière l'écran de fumée de l'explication de l'œuvre est de toute évidence celle de la réussite. Le terme d'intentionnalité est aujourd'hui chargé d'une idéologie qui légitime et valide tout objet qui se veut voulu. Comme nous l'avons vu, cela reprend la théorie de l'interprétation qui doit se baser sur ce que l'œuvre suggère des dernières volontés de l'artiste, mais profite d'un flou juridique laissé par Danto quant à la question de la valeur. Celui-ci ne s'attache qu'à établir un système justifiant la nature artistique des boîtes Brillo qui l'ont tant bouleversé au sein duquel il existe les objets simples et les objets transfigurés en œuvre. Si cela suffit à stopper la dissonance alors produite par les œuvres d'art qui n'avaient rien d'œuvres d'art, aucun effort n'est fait pour rouvrir la porte à la critique. C'est en substance ce que reproche Rochlitz à Danto<sup>1</sup> lorsque ce dernier suspend la question de l'appréciation tout en avouant son caractère indissociable de l'identification, arguant que cela ne justifie pas une disparition des critères d'évaluation. En affirmant que « le langage de la description esthétique et celui de l'évaluation esthétique ne font qu'un »<sup>2</sup>, Danto choisit de se débarrasser de toutes responsabilités quant à la valeur d'une œuvre. Cependant une œuvre d'art n'est pas un type d'objet comme les autres, sa nature symbolique et intentionnelle implique une prétention à l'art qui circonscrit une normativité du regard. Le critique, et le reste du public, approche l'œuvre en la supposant artistique grâce à une description des éléments convergents en un même sens, gages sur lesquels nous prêtons à l'objet la qualité d'art que nous exigeons de lui. Fondamentalement, l'art jaillit de

---

1 Rainer Rochlitz, *Subvention et Subversion*, op cit, p132 « A.Danto, qui défend l'indépendance de l'oeuvre d'art par rapport à l'appréciation, admet néanmoins que « nous ne pouvons pas caractériser une oeuvre d'art sans en même temps l'évaluer »

2 Arthur Danto, *La Transfiguration du Banal*, op.cit, p 249

la confiance du regardeur et de la bonne foi de l'exposant qui permet «d'anticiper la structure et le sens au nom d'une certaine attente normative d'achèvement et de réussite»<sup>3</sup>.

Il n'y a pas de forme exemplaire à respecter, ni de poétique de l'art contemporain. En l'absence de poétique à suivre afin d'aboutir à une pièce bien faite et privés de forme artistique *en soi*<sup>4</sup>, nous n'avons d'autre choix que d'établir un référentiel au nom duquel il est possible d'invoquer une réussite. Ce qui n'était que l'apparence d'un problème de critique, où la promotion retirait toute chance de dire du bien ou du mal, est également problème philosophique s'exprimant dans l'attribution de la qualité d'art : quand bien même il n'y aurait pas de mauvaise œuvre, et donc de bonne, en vertu d'un manque de comparatif et d'étalon le refus d'un probable échec à faire œuvre rend caduque toute attente pourtant susciter par ce qui se présente à nous comme art. Le prêt, ou plutôt la créance, par lequel l'œuvre se révèle ne s'effectue pas à l'aveugle, aussi pour prétendre s'acquitter de sa dette d'attention l'œuvre doit présenter des garanties plus ou moins acceptable. Ces garanties, sont autant noms respectables que vocabulaires ou apparences car l'autonomie de l'œuvre, sa libération esthétique, est limitée par l'application des normes morphologiques sur les éléments annexes de l'art : l'espace d'exposition, l'attitude des visiteurs etc. En filant encore la métaphore étymologique du financement de l'expérience artistique, on peut ainsi expliquer la tendance à l'explication et à la médiation d'anticipation-dire ce qu'il faudra voir plutôt que ce qui est vu-comme une tactique d'incitation aux prêts. L'explication du contenu hypothétique constitue une garantie à la manière des quatrièmes de couverture, jaquettes et autres bandes-annonces. Il est pourtant reconnu que l'on peut juger d'un livre à sa couverture mais cela ne vaut pas une lecture et que le teasing n'est pas à l'abri du déceptif. Voir du décevant.

Nous pouvons juger de la réussite d'un objet sur de nombreux niveaux, à l'instar des textes scientifiques dont nous pouvons estimer une certaine qualité littéraire sans qu'il ne voit leur nature changer qu'utilise Rochlitz comme exemple<sup>5</sup>, nous pouvons imaginer de nombreuses œuvres dites d'art dont la qualité artistique ne s'avère être qu'un ton. Ce ton artistique, sans doute ce qu'évoque l'adjectif *arty* en indiquant plus une manière qu'une nature, est ce qu'il manque dans la représentation intentionnelle du faire artistique. Le considérer rétablirait un équilibre au sein du système des attentes.

Le *faux bijou* est un bijou qui n'est pas ce qu'il prétend être, c'est à dire en toute logique un bijou. Pourtant, le bijou est une parure au même titre que le faux-bijou et le seul critère basé sur une relative préciosité des composants est démenti par de nombreux objets de fortune ou par l'existence des bijoux de fantaisie de matières composites parfois de bas coût. On peut donc

---

3 Rainer Rochlitz, *Subvention et Subversion*, op cit p133.

4 Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai (esthétique et critique)*, Paris, Gallimard, nrf essais, 1998 dans « Connaissance esthétique » p131. « il n'existe pas de graphisme qui sans ambiguïté de l'art »

5 Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai*, op cit .

en conclure que le faux bijou ne se distingue du vrai bijou par sa prétention à une valeur qu'il n'a pas et dont il imite le ton, et l'apparence. N'existerait-il pas un équivalent du faux bijou dans le champ de l'art plastique ? Des œuvres qui n'en ont que l'apparence alors même que la morphologie semblait révolue ? Je pense que oui, l'imitation visant une liste de codes de l'art qui s'étend au-delà des pièces jusque dans ce que nous aborderons bientôt comme les légendes. Le droit de faire de l'art en le disant est le legs de la modernité s'accompagne d'un devoir de déclaration, pour ne pas laisser de place à un hasard qui n'a jamais existé jusqu'alors et à un doute en la maîtrise de l'auteur il convient de rappeler que tout est fait exprès, seule définition encore valable de l'art. Néanmoins la solution toute trouvée à la tragédie du mérite qui dessine un artiste à la volonté de fer, assujettissant la matière à la force de son esprit, laisse entendre qu'il peut en être autrement.

## Marge de manœuvre

L'œuvre est comme elle devait être ou elle n'est pas<sup>6</sup>. Si une pièce n'est pas comme l'artiste l'avait imaginée, c'est qu'elle n'est simplement pas finie. Ou alors son idée était mauvaise mais il n'en s'en aperçoit qu'à présent. Parfois l'exposition ne s'annonce pas comme elle l'avait promis, toutefois l'artiste a la liberté de ne pas montré ou de ne rien dire. En effet, comment le regardeur peut-il deviner qu'il y a un impair alors qu'il ne peut séparer l'objet simple de l'œuvre à vue d'œil ?

Étant donnée la faible fréquence de validation d'interprétation par l'artiste, il est raisonnable de refuser son droit à la parole a posteriori. Ou d'en minimiser l'intérêt d'autant que sa clairvoyance n'est pas attestée. Ainsi, Rainer Rochlitz, dans son analyse du symbole chez Beuys<sup>7</sup>, appuie l'écart entre le commentaire de l'artiste et ce que l'œuvre tend à signifier. Ce décalage, dont nous ne manqueront pas la résonance avec le coefficient duchampien, est celui de l'échec de l'intention (échec factice) qui sépare le dire du vouloir dire. Confronté à une œuvre, une fois que l'artiste n'est plus là pour la présenter, il ne reste que « ce qu'il a symbolisé et qui s'offre à une interprétation qu'il n'a jamais pu contrôler »<sup>8</sup>. L'exemplarité de Beuys quant à la question du caractère privilégié de la parole de l'artiste tient dans l'intégration au processus de symbolisation d'éléments idiosyncrasiques ce qui crée une dépendance de l'œuvre à son auteur, seul détenteur des références nécessaires à la compréhension du propos. Dans l'édification du mythe qui l'entoure Beuys inclut à son alphabet des signes élaborés dans son for intérieur au cours de son parcours personnel dont le sens non conventionnel requiert une éducation. Le récit des aventures de l'auteur, avec ses déboires dans l'aviation et son sauvetage miraculeux, est obligatoire pour comprendre la langue du feutre et de la graisse. Véritable « langage privé », pour reprendre Kosuth, dont la lecture change drastiquement dans l'insu<sup>9</sup>. Est-il normal d'exiger du regardeur de s'instruire pour comprendre ce qu'on lui

---

6 Voir Luigi Pareyson, *Esthétique, Théorie de la formativité*, édition de Gilles A. Tiberghien, Aesthica, Paris, Ulm, 2007

7 Rainer Rochlitz, *Feu la Critique*, op cit

8 Ibidem p70

9 Sans détériorer les qualités artistiques des propositions exposées, la restriction éducative rend l'accès

présente, alors que l'artiste qui est au préalable regardeur potentiel est en principe à-même de pouvoir parler la même langue ? Voilà le retour de l'image du spécialiste, le connaisseur averti, interprète privilégié d'un art dont il a forcé les arcanes.

Nous donnons trop de crédit à la lecture de l'auteur, alors que l'histoire tend à démontrer que les analyses les plus fines et savoureuses ne sont pas fruits d'artistes parlant de leur propre travail. Rien ne confirme ni n'infirme sa primauté<sup>10</sup>. La raison d'un tel biais vient sans doute du paradoxe qu'il désamorce, si l'auteur n'est pas le mieux placé pour savoir ce qu'il a réalisé comme structure symbolique alors de qui doit-on attendre des réponses ? Le hasard ? Le critique ? Personne ? Rendons à l'artiste ce qui est à l'artiste. Gardons néanmoins le mérite pour une autre occasion que celle de la concordance publicitaire du *dire* et du *vouloir dire*.

L'ambiguïté de la formation de l'œuvre par l'artiste peut se concevoir dans la *théorie de la formativité* de Luigi Pareyson. Ce philosophe italien entend par *formativité* l'idée d'un faire se faisant, c'est-à-dire d'une forme qui se définit au cours de sa formation, de sorte qu'il n'est pas possible de délibérer de l'exemplarité de l'œuvre tant qu'elle est en cours<sup>11</sup>. Cette pensée trouve écho chez Sol Lewitt affirmant que l'on ne peut « imaginer son œuvre et la percevoir avant qu'elle ne soit achevée ». <sup>12</sup> Ce modèle de compréhension de l'activité artistique place l'objet dans un chevauchement entre l'autopoièse et la projection, ainsi, la création est tentative de réalisation d'une œuvre qui se fait elle-même à travers l'artiste si bien que l'artiste en est partiellement géniteur et décideur.

L'artiste doit « figurer une possibilité et la mettre à l'épreuve en essayant de la réaliser ou en l'anticipant » comme si elle était réalisée »<sup>13</sup>, puis au terme de cette essai découvre si cette possibilité était la bonne ou non. Auquel cas il en change et répète le processus. Répondant astucieusement à l'embarras de l'interprétation, la formativité sait nuancer ce qui s'apparente à une déresponsabilisation de l'artiste en lui confiant les commandes de la création. Par l'intuition et l'attention-réceptivité, il saisit l'occasion (*spunto*) qui se présente à lui<sup>14</sup>. Malgré sa connotation mystique-la philosophie italienne, la thèse de Pareyson propose une alternative à la traditionnelle exécution préparée tout en enjambant gracieusement les gouffres du hasard. À cet égard, j'ajouterai

---

conditionné, notamment dans le temps post-mortem de l'artiste où la documentation s'impose comme sauveur. De plus, il réduit l'oeuvre à une illustration-sophistiquée cependant, outil au service d'une thérapie publique.

10 Sol Lewitt, « Position », 1969 dans *Art en Théorie*, C.H et P.W op cit. P 914 « L'artiste ne doit pas comprendre nécessairement sa propre oeuvre. Sa perception n'est ni meilleure ni pire que celle des autres. »

11 Luigi Pareyson, *Esthétique*, op cit p 73 « Former, donc, signifie « faire », mais un faire tel que, pendant qu'il fait, il invente la manière de faire. »

12 Sol Lewitt, « Position », art.cit

13 Luigi Pareyson, *Esthétique*, op cit p75

14 Ibidem p95 « Lorsqu'il est là, l'artiste sent qu'il n'est plus seul avec lui-même : il est en compagnie de l'oeuvre, qui, venant d'être conçue, est encore à faire, et exige d'être faite à sa façon »

qu'elle me permet d'ailleurs d'introduire la notion de semblant, et de *croyance* du côté du faire là où nous l'avions uniquement croisée depuis l'exercice d'interprétation et d'identification.

La déviation de l'idée à l'objet, coefficient, seuil de l'imprédictible, est suffisamment infime pour passer inaperçu ou bien n'exister qu'a priori, l'idée ayant depuis toujours été ce qu'elle était sans que l'on puisse le savoir. L'œuvre se réalise à la manière d'un oracle<sup>15</sup>. Fatalement, la pièce ne pouvait être différente, nous le savions. Autant du fait des variations de formes que de sens, la conclusion de la série de décisions de l'auteur donnerait une pièce toute autre si les paramètres différaient. En somme, la réalisation confirme l'intuition de l'œuvre tout en marquant son caractère déceptif car elle récuse une altérité promise. « A est annoncé, A se produit et on ne s'y retrouve pas »<sup>16</sup>. L'existence est la réalisation d'une potentialité parmi une infinité, son avènement annule la potentielle réalisation des autres : un événement est une somme de non-événement. « [...] toute existence est un crime (d'exécuter son double) »<sup>17</sup>.

## Le devoir de science

L'idée de *croyance* est très largement dépréciée ces derniers temps, et par derniers temps j'entends en quelque sorte depuis que la Science a remplacé l'Église comme autorité légiférante. Le modèle rationaliste scientifique sur lequel se base la société exige preuves et protocoles expérimentaux, c'est pourquoi tout ce qui relève de l'inexpliqué et de l'inexplicable se voit mis entre parenthèse en attente de procès. Aussi dans l'imaginaire collectif, croire s'oppose farouchement à savoir comme nous le rappelle la fameuse maxime professorale « il ne faut pas croire, il faut savoir ». Pour mieux comprendre les enjeux de la croyance, remplaçons les deux verbes de la phrase ci-dessus par des périphrases adaptées à la situation d'opposition dans laquelle ils sont placés et éclairant au mieux sa signification : « il ne faut pas être incertain, il faut être certain ». La croyance, comme nous pouvons le voir n'est pas le régime de l'ignorance, il est celui du doute. Or, s'il est une pierre sur laquelle s'érige la science et sa démarche, c'est bien le doute. Le bon chercheur scientifique en effet s'essaie dit-on à réfuter ses hypothèses plus qu'il ne cherche à les valider : leur viabilité dépendra de leur capacité à tenir bon. Le système de validation de la science est une suite d'examen scrupuleux qui prend pour amorce la croyance mais ne s'en satisfait pas.

Le mot *croyance* est souvent confondu avec la foi, qui est une de ses formes. La croyance n'inclut pas nécessairement une adhésion absolue et inconditionnelle comme c'est le cas de la

---

<sup>15</sup> Voir Clément Rosset, *Le Réel et son double (essai sur l'illusion)*, Paris, Gallimard, Folio essai, 1984. La figure de l'oracle illustre l'unicité du réel dont le double n'est qu'une illusion. Ce mensonge de la duplicité, d'un autre réel, ne trouve sa réfutation que dans le constat. Le parallèle avec la formativité de Pareyson tient dans ce que le fait est inévitablement tel qu'il est.

<sup>16</sup> Ibidem p21

<sup>17</sup> Ibidem p47

foi, qui donne par ailleurs les mots fidélité et confiance. Si elle est ici évoquée, même après des moments quelques peu ésotériques, c'est parce que le terme me semble le plus approprié pour traiter du système de prêt dont le regardeur comme l'artiste sont les agents. Peut-on faire semblant de croire? La croyance ne peut être forcée, de même que l'on ne peut se mentir sur le fait que l'on joue ou non. Elle est accord. Lorsque l'artiste s'engage dans un ouvrage, il accorde à son action un sens, une logique, une raison...il la motive. Plaisance du jeu ou devoir du travail, les prises de l'œuvre en puissance dans le réel sont variables. Je circonscrirai ici l'art à la recherche, en laissant volontairement de côté les domaines limitrophes de l'art comme loisir et de l'art comme travail.

*Cardfile* consiste en une sorte de casier contenant quarante huit fiches cartonnées classées par ordre alphabétique, sur chacune de ces fiches sont notées une des caractéristiques constitutives de l'œuvre (achats, date de l'idée, erreurs, rencontres etc), l'œuvre ne parle alors que de sa conception<sup>18</sup>. Robert Morris fait cette pièce politique et didactique : cette œuvre est démonstrative et explicative, d'une rigueur et d'une froideur très administrative, sans oublier une critique de l'idéologie progressiste de l'art d'idée, cependant la charge poétique en est d'autant plus forte. Auparavant j'étais fasciné par sa capacité à s'auto-définir, et aujourd'hui c'est dans son échec que je trouve un intérêt sans fin. L'intention de l'échec, ou plutôt l'intention par l'échec. En effet, les fiches documentent scrupuleusement toutes informations relative à la pièce, comme si Morris essayait de résumer l'œuvre par elle-même, de sorte qu'en la regardant l'on accéderait à la totalité de son existence. Pourtant, une telle entreprise est vaine car l'être n'a pas de limite et ainsi pour pouvoir compléter l'œuvre il faudrait, en plus de répertorier les moindres fragments relatifs à son existence, consigner sa fin. Or la fiche « fin » est par essence inconcevable. L'œuvre doit ne plus être pour être, elle ne peut être complète qu'en étant détruite mais ne peut être détruite sans être complète. L'incomplétude de Card File la rend dépendante du processus de création, elle n'existe qu'à travers lui comme présentation d'un non-fini (work-in-progress). D'ailleurs l'œuvre a été « fermée » arbitrairement par l'artiste le 31 décembre 1962, la décision de l'artiste mettant fin à une démarche sinon infinie.

Je souhaiterais m'attarder un instant sur ce choix, était-il nécessaire de finir artificiellement l'œuvre? Un processus en cours aurait-il été invalidé car non-fini? A contrario, si la pièce n'est pas fini comment peut-on la montrer? D'ailleurs comment savoir quand la pièce est finie ou non? Il est vrai que la présentation fait pleinement partie de la conception de la pièce, car à chaque nouvelle configuration l'œuvre est différente. Si de surcroît la pièce change également au niveau de son contenu alors par quelle miracle peut-on dire que c'est encore elle et pas une autre?

Sur l'une des fiches portant le titre *Disatisfaction*, Morris dénonce le fait que tous les

---

18 Notons par ailleurs que Morris produit une autre oeuvre sur un principe similaire un an plus tôt, il s'agit d'une boîte en bois qui produit le son de sa propre construction. *The box with the sound of its own making* (1961).

éléments pertinents ne sont pas présents. Échec insurmontable et forcé, il joue à un jeu perdu d'avance mais dont faire semblant d'y croire est l'unique moyen de jouer. Il faut faire semblant de savoir, ou plutôt faire semblant de ne pas savoir qu'on ne sait pas. C'est peut-être là le sens de cette fameuse phrase de Paul Valéry : « Que de chose il faut ignorer pour agir ! » : l'œuvre se fait et non se sait. La grande fascination pour l'enfant dans l'art illustre me semble-t-il assez bien ce désir de l'ignorance de table rase. Faire semblant de ne pas savoir pour faire tout en faisant semblant de savoir ce que l'on fait.

Bien sûr, Card File était un moyen pour Morris de faire comprendre que l'activité artistique n'est pas de produire des objets, mais qu'elle s'apparente plus à une démarche. Ce faisant, Card File serait à regarder comme un contre-exemple ; l'objet produit par l'artiste n'a pas de fin et par conséquent ne peut être validé comme objet mais plutôt comme processus créateur. Morris cherche à nous mettre face à notre incapacité à prendre l'œuvre dans sa totalité. La tentation de ranger la chose dans une boîte est trop forte pour être évitée, même lorsque l'on sait que c'est voué à l'échec. Il y a dans cette approche de l'art, une volonté de mise en abîme de l'art lui-même : on ne présente pas une œuvre incomplète, on présente sa présentation. Ce qui est à voir, ce n'est pas le casier, c'est sa monstration. C'est la monstration dont les fiches ne sont qu'un stratagème pour faire compte de la nature de l'art de la façon la plus efficace. Retirer tout supplément pour ne garder que le dénominateur commun. La présentation.

« Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de TOUT recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisse ouverte ; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de, ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères : il y a des choses différentes qui sont pourtant un peu pareilles ; on peut les assembler dans des séries à l'intérieur desquelles il sera possible de les distinguer. (...) Il y a dans l'idée que rien au monde n'est assez unique pour ne pas pouvoir entrer dans une liste quelque chose d'exaltant et de terrifiant à la fois. »<sup>19</sup>

Georges PEREC

*Cardfile* ne se veut pas illustration d'une impossibilité, au contraire sa réalisation l'empêche de s'y résoudre car l'objet n'est pas un fait, c'est l'illustration qui échoue. Pourtant les éléments qui la constitue et le choix des caractères plastiques sont guidés par une volonté de lisibilité. Cardfile est-elle une de ces pièces qui veut être comprise ? Il y a des qualités visuelles, peut-être est-ce là une séduction du suranné, et un plaisir certain procuré par cette narration épisodique presque intime. Ce qui est sûr, c'est que l'œuvre ne se donne pas telle quelle, crue et directement et à la question « ne suffisait-il pas de l'écrire pour le dire ? », je suis tenté de répondre par la négative. Il

---

19 Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985 dans « Les joies ineffables de l'énumération » p 167

est une expérience esthétique qui se joue dans la durée<sup>20</sup> de l'œuvre par laquelle est qui dit plus qu'un simple échec de la définition, un « objet-question » pour détourner l'expression de Danto, mais une envie irrépressible et irrationnelle que Morris nous confie. Sol Lewitt disait que les artistes conceptuels étaient des mystiques plutôt que des rationnels, c'est peut-être en cela que réside leur fonction éducative : ils assument le prétexte.

L'artiste libre de faire n'importe-quoi peut se vautrer dans le cynisme des apparences sauvées, œuvrant amèrement bien qu'affectant un détachement analytique et libéral. Cynisme de la médiocrité consciente, se targuant de critiquer du monde qui le nourrit. Au contraire, il lui est également possible de s'enfermer dans un monde où il se sent nécessaire, en se trouvant une mission à accomplir pour le bien de la société. Solidarité, partage etc. Ces formes d'engagement, lorsqu'elle ne sont pas des mises en scène plus ou moins honnête appartiennent à la foi<sup>21</sup>. L'équilibre du prétexte se dose savamment, il faut y croire sans oublier que l'on s'est invité à croire. Le semblant de l'artiste doit être vu comme celui du joueur : il ne doit pas avoir honte de se prendre à un jeu, même absurde, tout en gardant à l'esprit sa nature amusoire. Le scientisme de l'explication dans l'écriture comme dans la lecture de l'œuvre nous le devons à inadéquation de la démarche scientifique avec la démarche ludique.

## Regards sur la mécanique

L'interprétation de l'œuvre se base sur une supposition des intentions de son auteur. Nous regardons différemment un objet selon la lecture que nous faisons à la lumière des recoupements d'informations à notre disposition. Parmi ces informations, celles relatives à la perception ont le plus de poids, nous confrontons toujours ce que l'on peut nous dire à ce que nous voyons. Une variation des paramètres de présentation d'une pièce entraînent une modification plus ou moins grande de sa réception, et sur sa signification.

La mise en espace est une étape de la réalisation, pourtant un même objet peut être présenté de différentes manières sans pourtant changer radicalement. Ainsi une même toile selon qu'elle est enchâssée, encadrée, accrochée, posée offre une sensation différente. Elle reste

---

<sup>20</sup> Contrairement à l'œuvre d'Opalka qui ne fait que suggérer son temps avec comme fin reconnue la mort de l'auteur, Cardfile se nourrit de l'écart en appliquant méticuleusement une idée dans son sens le plus éthéré. Bien qu'elle décrive son contexte elle agit indifféremment, alors que les peintures d'Opalka sont obnubilées par leur fin.

<sup>21</sup> Il me semble intéressant de pointer du doigt une piste qu'offre Octave Mannoni dont les enjeux évoquent nos considérations du motif de l'artiste en particulier missionnaire, et de la forme de croyance qu'il protège, avec la notion de répudiation (Verleugnung). Illustrée par la formule « je sais bien mais quand même », elle désigne un processus d'entérinement de la croyance par son démenti dans lequel la réfutation sert à repousser la croyance au-delà du champ de l'argumentation. Voir Octave Mannoni, Clefs pour l'imaginaire ou L'Autre Scène, Paris, Seuil, point essai, 1985



à la fois la même tout en étant autre. Le mythe concernant le tournant abstrait et la passion de la couleur de Kandinsky se développe autour d'une variation de l'objet identique dans le regard. Kandinsky fut troublé par une de ses toiles posée de travers, qu'il ne reconnut pas d'entrée de jeu car les figures se montraient sous un jour nouveau.

L'œuvre est une et multiple. Et ce, même sans que les modifications soient physique : changer le titre c'est changer l'interprétation en la dirigeant autre part. Danto voit Icare uniquement parce qu'il est aidé du titre, mais si ce dernier était remplacé par « Travaux et Plaisirs » il en serait autrement nous explique-t-il. C'est donc bien que nous nous référons à deux choses parfois distinctes lorsque nous utilisons le terme « œuvre » : l'objet physique manipulable et la somme des éléments à interpréter. La raison pour laquelle nous nous arrêtons à cette question terminologique se trouve dans la confusion qui règne autour de l'intention et du vouloir dire de l'artiste, en effet confondre la pièce et l'œuvre revient à occulter la primauté de la monstration. Or il n'y a pas d'art invisible. Pour parler d'art en dessous de la surface nous devons nous équiper de terme étanche, qui reste reconnaissable.

Le terme d'exposition suggère une sortie, un déplacement en dehors de l'atelier mais aussi de la tête de l'artiste dans le domaine public. L'objet que l'on place à l'extérieur ne nous appartient plus, il appartient au public qui est libre de le juger, le critiquer et l'ignorer. Pour cela, n'est exposé que ce qui est considéré fini. Bien que l'esthétique du projet (qui se fait appeler work in progress ou art processuel) laisse entendre que la finalisation n'est pas encore là, nous devons comprendre qu'il s'agit d'une finalisation matérielle et que dans tous les cas l'objet de la monstration est complet, simplement idéal. L'artiste nous expose sa recherche, qui n'a pas encore abouti cependant l'idée de montrer sa recherche est claire et décidée. Une première question survient à partir de la définition de l'exposition, peut-il y avoir exposition sans visiteur ? Comme nous l'avons dit, exposer se résume à poser sur la place publique, en ce sens, l'exposition est l'équivalent dans le domaine des arts plastiques de la publication d'un livre. Suivant cette logique, une exposition n'a pas besoin de visiteur pour être exposition tant qu'elle est ouverte au public. Si l'exposition n'est pas publique mais privée, qu'elle se donne uniquement à un groupe précis et ciblé alors on parlera de présentation. L'artiste faisant visiter son atelier à quelques amis ne produit pas une exposition, le galeriste ouvrant sa réserve à un collectionneur non plus. De même, l'étudiant qui fait sa présentation devant un enseignant et quelques camarades ne prend pas de réel risque, car il peut changer d'avis. La condition d'une exposition, c'est la possibilité d'accès public. Poser en dehors de ce qui est confortable finalement, et prendre un risque. La présentation répond à un besoin, une demande. Ce qui n'est pas vraiment le cas de l'exposition.

Que ce soit dans la présentation ou dans l'exposition, l'objet simple est transfiguré en exhibant son caractère intentionnel. En effet, le montage est la résolution de l'œuvre comme idée : il conclut la réalisation. Ce qui se précise ne se fait que dans le doute qu'installe la contingence

matérielle : l'espace, la lumière, les œuvres, le contexte...tous ces paramètres sont à l'œuvre dans l'accrochage. Si l'interprétation est le processus de recherche des intentions, des significations valables et accessibles à une majorité, alors exposer ce n'est non pas contrôler mais être conscient ou disponible à ces sens autres. Exposer c'est ouvrir et fermer.

L'œuvre, est une pièce active, opérante. Elle naît de la relation qui se crée entre la pièce et la relation à espace-contexte. La pièce offre plusieurs œuvres et ainsi une multitude de significations, par sa mise en espace nous taisons certaines lectures tout en favorisant d'autres. Exposer une même pièce de plusieurs manières peut produire plusieurs œuvres. De même, une phrase ou mot portera un sens différent, parfois opposé, selon l'intonation emprunté. L'œuvre est une potentialité offerte par la pièce, constante de la proposition artistique. La monstration est comme un éclairage ou un cadrage de la pièce, tout n'est pas montrable simultanément, de fait il faut faire un choix. Et c'est sur ses choix que l'artiste voit son œuvre interprétée et évaluée : pour l'artiste, savoir ce qu'il dit plus pertinent que savoir ce qu'il veut dire. Interpréter est impossible sans une validation sa lecture en devinant son caractère partageable. Une œuvre d'art comme production par réception anticipée implique une compréhension des diverses références et connotations mises en jeu dans l'accrochage, l'échec existe uniquement dans le cas où l'artiste est le seul à comprendre son langage, à ne jouer que selon ses règles secrètes.

Pièce : élément manipulable au cœur et au cours du jeu

Œuvre : proposition artistique résultant de la monstration d'une pièce

Présent : sommes des œuvres en puissances d'une même pièce

Monstration : étape de production où l'artiste prend ses dernières décisions

Présentation : monstration ciblée, à un public restreint

Exposition : monstration ouverte, à caractère public

Par un heureux hasard, il se trouve que le terme de jeu désigne également un ensemble d'éléments complémentaires que l'on appelle parfois des pièces. Comme dans un jeu d'échec, ou de clés anglaises. Rappelons par ailleurs que le jeu est l'espace laissé libre lors de l'assemblage de deux pièces et qui permet un mouvement.

Jouer c'est manœuvrer dans l'agencement.

# Ergonomie de l'expérience artistique

## Dans l'attente de l'art

*Vouloir lire un livre c'est l'avoir déjà lu* ne signifie en aucun cas qu'il suffit de vouloir lire pour avoir lu. En vérité, c'est un appel à la lecture que sous-tend cette célèbre phrase de Valéry, car il n'est plus aisé de trouver ce que l'on cherche dans les mots d'un autre. Si je veux parler de *Lolita*, et bien je dois le lire ou me taire, auquel cas j'entretiendrais l'image de l'œuvre qui si elle est inévitable n'en est pas pour autant l'œuvre. Et c'est pourquoi la citation est si délicate, lorsqu'elle est au service d'une argumentation<sup>22</sup>. Illustrer un propos avec une œuvre c'est en quelque sorte réifier l'idée. Faut-il pour autant lire des livres que l'on ne veut pas lire (pourrait-on pousser le vice jusqu'à penser que la simple volonté de vouloir est pénalisante) ou choisir ses livres au hasard ? Je ne pense pas. Le travers qu'on pourrait à tort endosser serait celui de l'éloge de la surprise, qu'on retrouve dans la peur populaire du *spoiler*, fait de gâcher la révélation des ressorts principaux d'une intrigue<sup>23</sup>. À la fin du film *Les Diaboliques* d'Henri-Georges Clouzot (1955) par exemple apparaît un message qui invite le spectateur à ne dévoiler les ficelles du film, car l'œuvre repose sur la gestion des informations nécessaires à la compréhension qu'elle divulgue au public. L'agencement particulier des faits d'une histoire, le récit, s'y fait dans le but de tenir un suspense propre aux codes des nouvelles policières. Mais la surprise trouve son sens au sein même de l'œuvre en tant que moyen dont l'auteur dispose pour faire, et il faut la considérer comme on le ferait de l'accrochage d'une pièce.

Le cinéma est un médium tout désigné pour illustrer le problème de l'attente, avec ses collègues des arts narratifs, néanmoins tous les média sont potentiellement sujet à ce phénomène d'écart temporel. Pour une pièce de théâtre, un film ou un morceau de musique le temps de l'expérience est indépendant de notre volonté, et c'est à l'auteur de fixer la durée du voir. Cependant, ce n'est pas le cas de la photographie ou de l'exposition comme médium où l'organisation est aussi possible, avec des créations de suites par exemple, mais uniquement dans sa spatialité et avec de fortes variations selon les types de dispositifs mis en place. Généralement, ce type de pièce se donne immédiatement, dans leur forme car la question de l'interprétation ne nous intéresse pas à ce moment précis, et la durée du regard dépend principalement du regardeur lui-même. Dans

---

22 En sciences cognitives, il existe un biais dit de confirmation, qui se caractériserait par une tendance naturelle de notre cerveau à se concentrer sur les éléments qui corroborent notre avis au détriment des contre-arguments. Ainsi, citer s'est aussi mettre en parenthèse les nuances contradictoires.

23 À ce propos, je me suis longtemps refusé la lecture de *La Disparition* après m'être fait privé de la découverte (ou non) de son procédé, par déception en premier temps puis par peur de n'y lire que l'illustration d'un exploit: en le lisant, je ne ferai que vérifier si ce que l'on m'en a dit était juste ou non. Passant à côté du plaisir de la lecture, le réduisant à un devoir. Le quotidien de la littérature à contrainte finalement, être réduit à son système.

tous les cas, si les arts de l'espace contrairement aux arts de la durée impliquent de gérer la circulation, la régulation de la vitesse de lecture leur est quasi impossible. Pour cette raison, il y a peu d'œuvres d'art plastique portant en elle un questionnement de l'attente et de l'intrigue.

On notera cette division sur la question de l'ordre de la lecture d'une exposition : œuvre d'abord puis texte, ou l'inverse à la manière d'une préface. Certains souhaitent ne pas être influencés lors de leur première rencontre, d'autres préfèrent savoir à qui ils ont affaire. Derrière ces manières, il y a la croyance en une expérience plus ou moins authentique/pure de l'art et par extension une résurgence du mythe de la *tabula rasa*. Ici c'est de l'attente ajoutée dont nous parlons en l'opposant à l'attente constitutive des œuvres narratives, les deux étant non exclusives. Elle consiste en une projection de la part du pré-regardeur, ou du spectateur, celui qui s'attend qu'il se passe quelque chose à regarder, projection, prêt, qui n'est pas sans nous rappeler la notion de créance abordée précédemment alors que nous traitons de la normativité de l'identification. Cependant elle s'en distingue remarquablement : l'attente s'effectue dans l'absence de l'objet alors que la reconnaissance ne s'effectue que dans la rencontre.<sup>24</sup> Séparons par métaphores et néologies ces deux figures de l'anticipation : d'un côté le policier, dans l'inspection-littéralement qui regarde à l'intérieur, et celle du spectateur anticipant, dans l'expectation-littéralement qui regarde à l'extérieur. L'expecteur est victime de sa manie de vouloir voir ce qu'il n'a pas sous les yeux, il voit ce qu'il veut voir. Nul doute, ce regardeur fait bien une œuvre, mais pas celle qu'on lui montre. Tout porte à croire qu'il n'entre pas dans le lieu de l'exposition, l'espace public, il reste dans sa tête. *Live in your head*. L'inspection s'oppose à l'introspection dont fait preuve l'expecteur. Le document devenu souvenir que nous avons abordé précédemment est une habitude de ce mauvais regardeur, la forme et le contenu lui sont indifférents. Ce qu'il veut est encore ailleurs, en lui, dans l'espoir de l'histoire qu'il nourrit. Il n'est pas étonnant de voir que les pistes fleurissent autour d'œuvres réduites à l'état de support. Dans une exposition d'art en musée le visiteur passe plus de temps à déchiffrer les mètres carrés de texte qui l'assaille qu'à regarder une œuvre bien moins loquace, et rarement aussi plaisante que ce que le regardeur peut s'imaginer.

Le commissaire, qui est peut-être le vrai acteur dont la place est à questionner, travaille à spatialiser autant qu'à temporaliser des pièces dans un espace d'exposition. La double casquette de scénographe-scénariste<sup>25</sup> il l'a obtenue par la mise en forme des récits de l'art où les œuvres sont acteurs dont on raconte l'histoire, et, lorsque le temps passe suffisamment, les légendes.

---

24 Ce n'est pas une coïncidence si la question morphologique et sa réponse conceptuelle s'affirment dans un climat de théâtralité.

25 Voir Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle Aura (Économie de l'art et de la culture)*, « Exposition, scénarisation : le spectateur assisté », Paris, Question Théoriques, Saggio Casion, 2016.

## Le sens de la visite

Guidé ou non, le musée, l'exposition, la galerie, tous se visitent. L'étymologie latine du terme nous révèle un retournement amusant opéré sur le regard. Sa composition par ajout du fréquentatif *it*, dont la fonction est d'exprimer une répétition<sup>26</sup>, si elle concorde avec le fait qu'une exposition ou un musée est vu plusieurs fois elle induit par l'emploi du verbe visiter dans sa forme active une répétition irrémédiable du regard quand bien même la dite visite serait unique. Ce paradoxe peut sembler anodin, en effet on visite bien des monuments et des villes. L'hypothèse ici émise sera que la fréquence n'est pas le fait du regardeur dans la traversée d'un parcours scénarisé, que le regard n'est plus actif. Du moins, cette activité est différente car non plus exercice du voir mais du vu.

Il existe des bus à la conduite préétablie qui respectent un ordre, un script avec des répliques pourtant contextuelles qu'empruntent les touristes convaincues de devoir voir certaines localités incontournables. Ces entités incarnent admirablement une éthique de la visite qui prône un engagement du regard a priori. Les plus belles vues de la ville ne sont plus à voir. Non pas qu'il faudrait chercher des espaces reculés, loin de l'industrie touristique, afin de faire des rencontres véritables et inédites. Encore une fois je ne fais pas ici l'apologie de la surprise et de l'inédit. Le problème de l'attente est plus complexe qu'une simple affaire d'authenticité, et pourtant, si cela n'influe pas sur la question de l'interprétation en tant que telle (mieux voir, voir plus vrai) la projection d'a priori affecte le jugement car établit un élément de comparaison impertinent. La visite, est une modalité du regard collectivisé. Je visite une exposition car d'autres la voient à nouveau pour moi et participent à l'installation d'une lecture normative. La visite se charge de nous indiquer ce qu'il faut regarder, avec un ordre et une sélection préalable, pourtant la direction de la scénographie est complétée par une tendance à la thématization contre-productive.

Dans une proposition assertive, on distingue deux registres que l'on nomme thématique et rhématique comme orientation vers le *thème* (ce dont on parle) et le *rhème* (ce que l'on en dit). Baser son exposition sur une thématique, c'est à dire l'axer sur ce sur quoi on dit quelque chose, c'est se détourner du propos au profit de la partie statique du sujet purgée de son dire. Bien sûr cette manœuvre s'inscrit dans le manuel des procédures culturelles dont l'ambition est de fixer l'objet pour de bon, si cela est très utile à l'utilisation des artefacts culturels en tant qu'illustration historique, outil pédagogique ou que sais-je encore, l'intérêt artistique d'une telle pratique est assez mince.

Le *thème*<sup>27</sup>, contrairement au sujet n'implique pas le style en ce qu'il est prédéfini, et

---

26 Sal(i)to, danser se construit par exemple comme fréquentatif de salo, sauter.

27 « Unité de contenu (d'un discours, d'un texte ou d'une oeuvre littéraire) correspondant à des constantes de la symbolique et de l'imaginaire » Exemple de définition proposée sur la page en ligne du

reconnu. C'est de fait la part déjà archivée de la création artistique, celle où le public est sur un pied d'égalité en terme de connaissance, aussi son choix « dépend étroitement de l'accueil qu'il trouve auprès du lecteur »<sup>28</sup>: le thème est incriminant par nature. Attention, faire une exposition sur le thème du corps, de la disparition ou du paysage n'est pas gage de médiocrité. Il ne peut y avoir de propos sans thème, mais mettre en avant un thème comme autre chose qu'un prétexte de composition passe à côté de l'artistique. Imaginons une exposition intitulée « Couleurs, couleurs, douleurs » réunissant différents peintres continents, ou bien à l'inverse des grands noms de la peinture. La directive du titre et des thématiques orientent l'interprétation dans des sens parfois contradictoires avec l'inclinaison naturelle des pièces. Thématiser c'est instrumentaliser, chose parfois dommageable.<sup>29</sup>

## À la lettre

Qu'avons nous hérité de l'art conceptuel? Dans un premier temps nous avons vu un adjectif pratique, ensuite un vocabulaire déshumanisant puis une querelle formelle et une stratégie de dématérialisation devenue souvenir de vacances, ou absence, de l'objet. Mais nous le savons, c'est le fait de l'idéologie moderniste, dont l'art conceptuel, même si certains s'en défendaient, à contribuer. Le flou juridique recouvrant l'art n'est pas du seul fait de ces quelques poètes. Le document ne devait pas à l'origine séduire mais au contraire anesthésier à l'instar d'un ready-made, lui retirant encore un peu de sa singularité en usant du ressort de la fonction. Et même s'il a réussi à s'attirer les faveurs d'un regard friand de mythologie et de souvenirs, son attrait résidait pas pour autant dans ses qualités plastiques. Le document était outil de constat et d'information.

La diversion qui est le travers de la médiation culturelle part d'une bonne intention, mais elle procède mal. D'une manière générale, la pédagogie n'apporte au regardeur que des informations déjà traitées et l'empêche de se créer ses propres outils d'analyse afin d'acquérir son indépendance -critique. Quant à la question artistique, disons qu'elle est mise en suspens jusqu'à ce que le public soit capable de s'y intéresser sans qu'on le lui demande. Aussi, l'art est devenu le terrain de la philosophie et de sa quête de réponse. Ou pire, de la science et sa volonté

---

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

28 Boris Tomachevski, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, par Tzvetan Todorov, Points, essais, 2001 dans « Thématique ».

29 L'exposition Duchamp, La peinture même au Centre Pompidou était une bonne exposition culturelle. En se déployant à partir de la relation de Duchamp à la peinture, les oeuvres présentent s'accordaient à pointer l'évolution et les références de l'auteur de sorte qu'il était préférable de venir en connaissance de cause, en tant que spécialiste ou au moins dans une posture d'investigation. Le néophyte, face à des feuilles de notes ou encore une démonstration des influences de Roussel ne fait que s'informer de l'histoire de ce qu'il pourrait voir. Entre un Grand Verre sacralisé par une lumière zénithale et un Brancusi surélevé, la question du respect du matériel est inévitable. C'est un peu comme faire un cours de cinéma à base de capture d'écran et de séquences montées autrement.

d'expliquer.

Étymologiquement, expliquer veut dire déployer, dérouler. L'idée est celle d'un développement aussi bien dans l'espace que dans la pensée d'un objet replié sur lui-même. L'objet, souvent la pièce parfois l'artiste, est insuffisant ou impropre à la consommation et exige un complément, une aide. Mais après tout, l'artiste n'est-il pas c'est celui qui se fait une raison ? On peut alors imaginer que la pièce, œuvre en puissance sujette aux aléas de la contextualisation et de la spatialisation, dans l'interprétation que l'on en fait s'ouvre et s'étale pour notre lecture. L'explication prend sa forme privilégiée dans la légende, texte accompagnant des objets dans le but de les contextualiser. Si l'on considère sa construction, le terme de légende désigne ce qui doit être lu<sup>30</sup>. Cette obligation, faisant intervenir les mots dans l'expérience esthétique s'est illustrée au cours de l'Art conceptuel comme complément nécessaire à la dématérialisation programmé de l'objet. Ce qui était présenté au travers des expositions de cartes, de certificats ou encore de constructions mentales ne constituait que le constat d'une absence qu'il fallait manifester pour la faire exister aux yeux du public, ou à sa conscience plutôt. La légende conçue pour dé-définir l'art par son contexte a engendré l'explication.

La séparation postminimaliste/conceptuel avait été opérée rappelons nous sur la notion de stylisme. Opposant d'un côté esthétisme et de l'autre fonctionnalisme. Que l'art conceptuel se fasse dans la tête, par l'imagination remplaçant l'objet vacant, appuyait le fondement prétextuel de cet art. Le caractère allusif des phrases flottant dans l'espace d'exposition ou dans le blanc de la page refuse l'anecdotique du souvenir et se décharge de toute explication: les mots sont insuffisants. « Compris ainsi, ce type d'art conceptuel n'explique son utilisation du langage que d'une façon elliptique et n'innove en rien par rapport aux pratiques précédentes »<sup>31</sup>. En effet, les propositions analytiques ne sont que commentaires suggérés dont l'intérêt subsume leur matérialité.

« - 1. L'artiste peut construire l'objet d'art - 2. L'objet peut être fabriqué - 3. L'objet n'a pas besoin d'être édifié »<sup>32</sup>

Lawrence Weiner

Le point de rupture de la légende se situe à la lisière de l'œuvre et de l'exposition. Les pratiques conceptuelles intégraient la contrainte de contextualisation au cœur même de l'œuvre comme principe dynamique et défétichisant. S'il est vrai que les statements conceptuels dénoncent une dimension superflue de la réalisation-construction effective d'une proposition déjà matérialisée par les mots cela ne devrait être pensé uniquement comme zèle, ou exagération inhérente à

---

30 Adjectif verbal marqué par le « nd » signifiant littéralement devant (être). Pour exemple la célèbre phrase « Delenda Carthago [est] » traduit par « Carthage doit être détruite » ou « Il faut détruire Carthage ».

31 Catherine Millet, *Le critique s'expose*, op cit. p64

32 Lawrence Weiner, « Propositions » dans *Art en Théorie*, C.H et P.W, op cit p960

l'acceptation d'un autre paradigme de l'art, non morphologique et conceptuel. Les assertions de Lawrence Weiner sur la nature optionnelle de l'édification sont ambiguës et souvent mal interprétées. *L'objet n'a pas besoin d'être édifié* ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'objet édifié, que l'artiste ne montrerait rien. Pour tout dire, je doute qu'il faille prendre cela pour la démonstration d'autre chose qu'une équivalence, absolument pas celle d'une identité. A l'instar des chaises de Kosuth, ce qui est dit, c'est que dans un certain contexte la chose, sa représentation et sa définition ont la même valeur. L'équivalence sur laquelle repose l'art conceptuel, ne doit pas être prise pour le tout relatif. Elle est la prémisse d'un système informel, celui de l'intention. Il n'est pas nécessaire de produire l'objet pour en avoir un, aussi l'œuvre est toujours réalisée même si elle ne se confond pas avec son sujet. Sans doute, la formule était maladroite, et le dessein qui était d'évacuer le fétiche a laissé entendre que l'objet réalisé et non réalisé n'était qu'un même objet. Alors que le double n'existe pas. Le principe d'équivalence de Robert Filiou est peut-être ce qui rend le mieux compte de l'indifférence paradoxale du *bien fait*, du *mal fait* et du *pas fait* dès qu'ils montent sur la scène de l'art.

Comme nous l'avons vu, la dématérialisation n'est pas un abandon de la matière malgré ce que certains artistes ont pu laissé entendre. On ne peut pas penser la dématérialisation des arts plastiques en dehors de son contexte d'exposition. L'art conceptuel a laissé des traces, ce mais ce qui était légitimement utilisée ne l'est plus désormais. La légende sert à aiguiller le regardeur dans sa quête des intentions de l'artiste mais elle est restée pour le pire : la justification de l'intention comme prévalente à la proposition.

«Ce qui est moins important pour l'art, ce sont les idées de Pollock en matière « d'expression de soi » car ce genre de significations ne sont utiles à personne d'autre qu'à ceux qui s'y trouvent personnellement appliqués. Et leur qualité « spécifique » les situe hors du contexte de l'art ? »<sup>33</sup>

Joseph Kosuth

## Les légendes de l'exposition

### *Le cartel*

De toute la panoplie de médiation de l'art c'est bien le petit panneau gravitant autour de la pièce qui le plus communément regardé de travers. Beaucoup d'expositions font aujourd'hui sans, lui préférant une délicate écriture manuscrite au graphite directement apposée sur le mur ou même le substituant à une feuille de salle, plus synthétique et chargeant moins l'espace. Je partage l'opinion que le disgracieux cartel alourdit généralement l'exposition de rigoureux rectangles verbeux, réflexe plus que choix de l'auteur, il s'applique indifféremment à des pièces

---

<sup>33</sup> Joseph Kosuth, « L'Art après la philosophie » dans *Art en Théorie*, C.H et P.W, op cit, p924



ce qui le présente clairement comme élément externe à l'œuvre. La nécessité de devoir faire abstraction de ce dernier dans le regard est en contradiction avec sa présence qui est censé nous introduire l'œuvre : on doit penser à lui mais pas le voir. Et comme l'artiste participe rarement à son élaboration et que l'intégration de cartel à l'œuvre elle-même est une pratique marginale, on ne peut décemment pas le considérer parergon<sup>34</sup> dans la plupart des cas.

Cette remise en cause du cartel n'est pourtant qu'une apparence, et la plupart du temps, le cartel est évité pour des raisons esthétiques et non pour l'idée qu'il renferme : la description. A l'origine, le cartel est la petite plaquette fixée sur les cadres et les socles des statues qui indiquait titre, date et auteur. On imagine bien la logique mise à l'œuvre dans l'élaboration de cette objet informatif en se représentant un salon de peinture aux murs recouverts de toiles en nombre. Le doute apparaît dès lors que l'on introduit les dimensions, poids ou matériaux. S'il est vrai que le titre ou la date ne se donnent pas tout seul, ce n'est pas le cas des matériaux ou des dimensions. A cette remarque, se pose la suivante : pourquoi décrire ce qui est sous nos yeux ? N'est-ce pas justement la chose évidente qu'il n'est pas nécessaire de dire ?

Le cartel comme nous le connaissons aujourd'hui (augmenté des dimensions et de la matériographie) est le résultat d'une phagocytose des fiches logistiques élaborées par les galeries et musées. Ces informations n'ont rien à apporter à l'expérience esthétique (car elles en font parties intégrantes), mais à la conservation, au transport, à l'assurance etc. De surcroît, la légitimité qu'aurait la galerie à fournir ces informations en exposition, celle de répondre à la demande d'un acheteur qui a le droit de savoir ce qu'il va concrètement acheter, n'est plus défendable dans l'espace muséal qui ne vend pas les œuvres. Alors pourquoi y-a-t-il des cartels dans les musées ? Le cartel, comme les autres leviers de l'explication, détourne hélas de l'œuvre en donnant l'impression d'avoir appris, qu'il y a eu un moment de partage alors qu'il ne s'est pas passé grand-chose, trop occupés que nous étions à chercher ce qu'on avait devant nous<sup>35</sup>.

Parfois, les pièces usent d'effets de matière afin de créer l'illusion. L'usage de faux est monnaie courante dans un art qui ne peut se défaire d'un certain sens de l'imitation. Que ce soit pour recréer un décor pour en reproduire l'expérience sensorielle et émotionnelle ou bien pour piéger le regard, et « questionner » la réalité contrairement à l'illusion d'optique, le recours à la tromperie occupe une grande partie des artistes. Mais, face au magicien nous sommes soit spectateur soit élève et dans les deux cas il n'y a pas de place au commentaire ou à la notice : la description est déplacée. L'artiste-théâtral décidera d'actionner les ficelles de la théâtralité du kitsch, s'amusant ouvertement de la facticité des apparences, c'est le cas des étudiants d'arts

---

34 Voir Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978 dans «Parergon». Le parergon est ce qui n'appartient pas à la pièce mais participe de l'oeuvre. Le cadre de la toile est l'exemple qu'en donne Derrida. On peut d'ailleurs penser à la confusion entretenue par Rodin, et surtout Brancusi entre la sculpture et son parergon qu'est le socle.

35 On pourrait s'imaginer informer le spectateur pour lui donner l'impression d'être l'acheteur, et lui faire parcourir tout le processus d'évaluation aboutissant à l'achat.

raffolant des adhésifs faux-marbre. L'illusion claire et montrée du doigt n'appelle pas à être dévoilée.

L'autre possibilité est l'illusionnisme assumé de l'artiste qui lui ne cherche pas à dénoncer le mensonge. Dans ce cas également, il ne faut pas parler du matériau. La magie exige le mystère, aussi elle ne se dit pas. L'habitude prouve son absurdité avec l'appellation "mixed media" qui prend le temps de ne rien nous dire. De même, si les dimensions nous sont nécessaires pour savoir à l'avance si une sculpture passera ou non par la porte, leur intérêt devient rapidement moindre lorsqu'elle est déjà installée dans le musée. Soyons honnêtes, quel spectateur demanderait les dimensions au cas où elles seraient absentes ? En principe, c'est une chose aisément remarquable, et dans les exceptions où l'artiste joue sur une délimitation obscure avec des mises en espaces fragmentaires et constellées alors n'est-il pas clair que c'est attaquer l'intégrité de l'œuvre que de la mettre en évidence ? L'information superflue du cartel est néfaste. Elle attire l'attention sur une banalité évidente et peu signifiante, un simple effet, quand ce n'est pas tout bonnement la part d'ombre fonctionnelle de l'œuvre qu'elle exhibe pathétiquement.

Un contre-exemple me vient immédiatement à l'esprit pour nuancer la condamnation de la description de l'œuvre dont le musée fait l'effort inutile, et contre-productif. On peut ne (pas) voir à Cassel une œuvre publique de Walter De Maria<sup>36</sup> qui se présente comme une stèle de grès de deux mètres sur deux mètres portant en son centre un cercle de cinq centimètres de diamètres en laiton au cœur du Friedrichsplatz Park. Sa location, devant un musée et en pleine intersection, l'offre à nous et pourtant il est tout de même possible de passer à côté. Car l'œuvre existe dans le jeu de ce qui est vu et de ce qui est su, mais ce d'une autre manière que celle de la référence évoquée plus tôt à propos de l'art conceptuel. Ici, l'interrogation se produit par la confrontation de ce qu'est la chose et ce que l'on perçoit d'elle : le cercle de laiton s'avère, nous dit-on, n'être que la surface d'une tige<sup>37</sup> s'enfonçant dans la Terre sur un kilomètre de profondeur.

Dire ce qui est, quoique caché par des tonnes de terre, sous nos yeux est nécessaire dans certains cas comme celui-ci car le regard ne permet pas de faire l'expérience proposée par l'artiste-celle du manque. *The Vertical Earth Kilometer*, de son nom, n'est pas simplement l'objet matériel (nous n'y avons presque pas accès) mais aussi la mise en connaissance de ce dernier par son exposition, dont la description est dans notre exemple indispensable. Comme nous venons de le voir la description à sa place dans la présente pièce de De Maria, seulement elle ne suffit pas à sauver le cartel, c'est tout juste si nous avons circonscrit une zone, très réduite, où la description avait raison d'être. Une zone que ne connaissent qu'une poignée d'œuvres s'attaquant aux questions de perception. L'art qui n'est pas anodin.

---

<sup>36</sup> Artiste américain associé au Land Art connu pour des pièces comme *The Lightning Field* (1977) ou *The New York Earth Room* (1977)

<sup>37</sup> Six tiges de 167m fixées les unes aux autres pour être exact.

## *L'anecdote*

Un miroir de type vénitien, déformait l'image reflétée et dont la fonction de cadre était assurée par un tuyau de pvc décrivant plusieurs fois l'ovale du miroir pour venir se fixer à une bouteille de gin. Au delà de la sombre analogie, trop claire et attendue pour dire quoi que ce soit, le désir de révolte naissait dans ce que l'artiste déclamaient avec une élégante sympathie dès qu'il se trouvait dans son obligation de parler. Tout était déjà dit, et par tout je veux dire toute l'imagerie commune que nous sommes obligés de partager avec cet homme, avec le monde lui-même. On apprenait alors que cette pièce qualifiée de portrait, représentait un mendiant qui sévissait au bas de l'immeuble où résidait l'auteur. Que peut donc apporter une information de ce type à l'appréciation d'une œuvre ? Une anecdote amusante qui nous rapproche de l'artiste ? Soit mais l'approche psychologique ou biographique n'est aucunement convaincante. Pensons par exemple à *Bed* de Rauschenberg, dire qu'à l'époque les fonds manquaient comme on aime à le raconter aide sûrement à comprendre comment le détachement du support classique de la toile est survenu, nonobstant le procédé n'étant pas un propos on n'élargit pas notre compréhension de *Bed*. Nous répondons à un *quoi* par un *comment*, en rattachant la signification à l'histoire. De la même manière, je n'apprécie pas plus le travail de Bill Viola depuis que je suis au fait de son traumatisme infantin. Devrais-je d'ailleurs espérer une révélation de l'histoire de chaque artiste pour en comprendre la psyché?<sup>38</sup> Une mésaventure de Kusama impliquant la varicelle par exemple ? N'est-ce pas faire le jeu de la mythologie, à l'instar des récits de super-héros où l'on découvre une cause originelle dont tout le reste ne serait que la conséquence logique, et de fait inattaquable car incontrôlée ?

L'anecdote est également un outil de légitimation auquel à recours la médiation. Le terme désigne une information secondaire aux faits principaux qui se narre plaisamment et offre un léger divertissement en ajoutant un touche moins « sérieuse ». Comme tous les éléments qui sont ici traités de leviers de l'explication, l'anecdote possède des qualités mais tend à détourner l'attention de l'œuvre en essayant de nous y conduire. Définir ce qui est essentiel de ce qui est accessoire comme information concernant une pièce s'annonce d'emblée comme un acte de préférence. Mais il ne faut pas confondre ce que l'on aimerait savoir de ce que l'on a besoin de savoir. L'œuvre est la seule chose nécessaire à la compréhension de l'œuvre dans le champ de l'art contemporain où les règles sont les même pour tous. Dans l'art de culte, l'enjeu étant en principe celui de la représentation de figure ou au moins l'articulation d'une symbolique stricte il est nécessaire de prendre connaissance du contexte et des codes particuliers. Dans l'art dit contemporain, l'écart culturel est nous l'espérons faible et il est nul besoin d'acclimatation.

---

<sup>38</sup> Cela fait bien évidemment écho avec la critique du modernisme par Krauss, où elle refuse de réduire le travail de Stella à une conséquence de l'histoire.

L'âge, la nationalité ou le parcours de l'artiste sont des informations secondaires. Face à des feuilles de papier à base de peau, d'urine et d'ongle, savoir que le responsable est une femme londonienne d'origine palestinienne au passé douloureux ne vous sera d'aucune utilité quant à la question artistique. Le psychologue et le curieux seront ravis de trouver une raison à l'objet, le critique lui prendra cela pour une excuse à la pauvreté d'une telle proposition. En effet, l'anecdote apporte fréquemment plus aux autres domaines qu'à l'art lui-même. Lorsque vous parcourez une exposition, votre rythme et votre intérêt fluctuent en fonction de ce que vous voyez (et percevez par d'autres sens). En ce sens, toutes les informations dont vous avez besoin pour juger et apprécier une œuvre sont entre vos mains. Affirmer le contraire, se traduirait par affirmer que les commentaires du réalisateur sont nécessaire au film ou que l'on ne peut faire une expérience d'une chanson étrangère sans en avoir la traduction ; c'est affirmer que l'œuvre ne se suffit pas.

Ce que nous remarquions précédemment sur l'habitude qui s'est répandue avec le document à chercher les qualités d'une œuvre hors d'elle se présente ici dans un cas particulier. La relation entre œuvre et son entourage est renversée, elle devient un indice de choix dans une enquête où le mystère est l'artiste. L'identité de l'artiste obtient tellement d'importance qu'elle devient le propos de l'artiste aux yeux du public. Les germes du récit personnel se développent à partir d'une concentration du sens sur la figure de l'auteur. Drame familiale ou tragédie collective, l'art thérapeutique ne se cache même plus et se montre sans complexe : le regardeur vient pour entendre des lamentations. L'exotisme tient de la même mécanique, l'auteur devient simplement le visage d'une communauté à laquelle il a des liens plus ou moins étroits. De tous les artistes connus sur la scène internationale avec un phénotype trahissant une origine « non-occidentale » combien travaillent directement en accord avec une certaine idée du folklore auquel ils renvoient ? Existe-t-il un déterminisme si puissant que tout artiste noir doit irrémédiablement être lu comme une réminiscence de l'esclavage quand bien même la plupart des stars de l'ethno-art sont souvent séparés de leurs « racines » par plusieurs générations ?

Sous une forme plus perverse encore, car plus versatile tout en conservant une dimension culturelle, l'anecdote intègre le cœur de l'œuvre par le titre. Le titre est un indice que l'artiste laisse en gage de sa propre compréhension de sa production, il fait le pont entre l'intention et l'interprétation et réduit ainsi le risque de contre-sens et de surinterprétation indépendant de la volonté de l'artiste. De cette définition, on pourrait en conclure que le titre se doit d'être compréhensible étant donné qu'il doit aider le regardeur à comprendre ce qu'il regarde. Cependant, il est courant d'être contraint de se faire expliquer le titre tant le cryptage est une stratégie répandue au sein de l'art attentionné. Au gré des expositions, on prend plaisir à traverser un lexique de termes spécialisés et forts intéressants, puis on se rend compte que l'exposition ne tient en grande partie que sur un concept et son illustration. Du squonk au Zugzwang en passant par les aglets, les titres écrasent en images et stimule l'organe de la pensée en se substituant à ce qu'ils désignent dans le contexte de l'exposition en tant que ce qu'ils désignent communément.

Le titre analogique, c'est-à-dire emprunté à un objet autre que l'œuvre, réfère et non préfère. Un titre qui aurait plus d'importance que ce qu'il désigne n'existe qu'en littérature, là où le titre est identique à ce qu'il désigne.

### *Le titre*

«L'art est la magie délivrée du mensonge d'être vraie.»

Theodor Adorno

De toutes les légendes, le titre est la forme la plus légitime. Si nous observons les modalités des péritextes de l'art conceptuel nous remarquerons d'ailleurs que la plupart du temps ces derniers se confondent avec le titre. Le titre est en effet partie intégrante de l'œuvre, il se pense comme un accrochage-*le final*. C'est un effet un des derniers mots de l'artiste avant qu'il ne soit relayé par le regardeur. La «directive d'interprétation», est un atout majeur dans l'exercice de l'interprétation. Le nom qu'a donné l'artiste à son oeuvre est censé révéler ce qu'il en pense, le titre ne peut être un accident et s'avère pour le coup un indice de choix. La dénomination est intentionnelle, aussi une lecture d'une oeuvre peut se nuancer, se raviser ou même voler en éclat après la prise de connaissance de son titre. L'exemple que choisit Danto dans la *Transfiguration du Banal* est en cela criant, *La Chute d'Icare* de Bruegel en effet ne dévoile son sujet qu'avec son titre<sup>39</sup>. Les jambes ne sont interprétées comme jambes qu'à la lumière du titre :la dissonance entre ce qui est vu et ce qui est su appelle à une résolution du conflit, une recherche active des preuves de la motivation d'un tel nom. Il est l'expression du caractère privilégié de la lecture de l'auteur en qu'il est «sans doute censé indiquer quelle intention préside à la structuration de l'oeuvre».<sup>40</sup>

Le titre s'impose avec les salons, comme nécessité de distinguer des pièces qui s'émancipe petit à petit des grands thèmes, et n'est pas reparti depuis. Intimement lié au sujet, il est d'abord une annonce (le « programme » ) puis une description. Son « évolution » s'arrête avec le déni qu'est l'appellation *sans-titre*. Le titre est à l'origine le sujet de l'œuvre. Le soutien du regard n'était pas de mise à l'heure où les toiles narrant des aventures bibliques ou mythologiques illustratives n'avaient pas à se deviner car les figures et scènes étaient reconnaissables. Le titre est un indice, il ouvre l'oeuvre-la rejoue. Vernis ou accent, couleur verbale comme le dit Duchamp, le titre, à l'instar du nom d'un homme, apporte des informations mais ne saurait suffire à expliquer la chose. C'est l'œuvre qui explique son titre, ou plutôt leur renvois successif qui dessinent un tout. Prendre le titre comme solution, c'est voir l'œuvre comme un problème.

Y a-t-il seulement un moyen d'être honnête lorsque l'on nomme une pièce-ou son enfant ? Et pour cause, appeler une boîte en chêne «boîte en chêne» n'est en rien plus vrai que de l'appeler

---

39 On déplorera peut-être la propension à l'usage d'exemple «figuratif» arrangeant dans les développements de Danto.

40 Arthur Danto, *La Transfiguration du Banal*, op cit, p195

«le perroquet» ou encore «composition 52». Comme le dit Lacan, la vérité ne tient au réel que parce qu'elle est impossible matériellement, « les mots y manquent »<sup>41</sup>, et quand bien même cela serait possible pour quelles raisons devrait-on exiger du titre de nous dire la chose ?

Au travers du texte *Sans titre*<sup>42</sup>, Itzhak Goldberg remonte la piste de la pratique du désaveu du nom de l'œuvre. Cette tendance au refus de décrire ce qui est montré prend racine avec la première génération d'artiste abstrait emprunts de spiritualité, un au-delà du nom, pour combler un vide laissé par la fuite du sujet. Les œuvres de Mondrian, Malevitch ou Kandinsky porte notamment cette vision utopique d'un art révolutionnaire où ce qui est dépeint n'a pas d'équivalent, ce n'est plus de la représentation de figures reconnaissables et nommables, qu'il soit pur objet de l'esprit ou impression verbalisable. La gradation de Kandinsky notamment, avec ces « composition », « impression » ou « improvisation » en fonction d'un degré de concrétude en jeu dans la réalisation marque un tournant dans la nomenclature traditionnelle de l'art. « Il est le signe de reconnaissance d'une peinture qui refuse tout élément anecdotique et insiste sur l'aspect autoréférentiel de la production artistique ».<sup>43</sup>

Suite à l'avènement de la deuxième génération d'abstrait, celle de l'après guerre désillusionnée, le sans-titre s'impose comme incontournable de la question tautologique. Question qui remplace les aspirations spirituelles<sup>44</sup>. On peut ainsi, comme le démontre Goldberg observé un changement idéologique dans la stratégie du refus de nommer. Le sans-titre est bien lié à une croyance un art pur ou actif sur la société—la marque d'un art utopique, il est étrange de voir que le paysage actuel a conservé cette appellation sans conserver sa raison. La deuxième génération d'abstrait, la famille Greenberg, était encore utopiste car avait une vision d'un art pur et autonome. Il est clair que cette vision n'est plus d'actualité, à l'heure où l'on se targue d'en avoir fini avec les grandes idéologies, pourtant les artistes perpétuent ce qui devient une tradition. Le sans titre n'ayant plus son rôle de vecteur idéologique se trouve réduit à un ornement, un cachet «artistique». Le comble, c'est que le sans-titre est devenu une appellation par défaut, ce qui instaure une tradition de la négation de la tradition. De même que le recours à l'historicité dans la recherche de signification revient à instaurer une tradition de l'acte de subversion de l'histoire.<sup>45</sup>

Est-il si contradictoire de pointer du doigt les vices de la fuite par le sans-titre tout en

---

41 Jacques Lacan, *Autres Ecrits*, Paris, Seuil, 2001, dans «Télévision», p. 509. «Je dis toujours la vérité : pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute c'est impossible, matériellement : les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel».

42 Itzhack Goldberg « Sans titre » dans *La Fabrique du titre : nommer les oeuvres d'art*, sous la direction de P.-M. de Biasi, M. Jakobi, S. Le Men, Paris, CNRS, 2012

43 Ibidem, p314

44 On peut penser à la dualité tautologie/croyance de Didi-Huberman cité plus tôt, ou le contentement s'oppose à la promesse.

45 Voir Rosalind Krauss, *L'Originalité et autres mythes modernistes*, op cit, dans « Sens et Sensibilité »

critiquant une politique de l'explication ? Le lexique de l'art contemporain montre son inaptitude à servir à quoi que ce soit, on titre des sans-titre, on donne comme matériaux le mixed media, parlant à tort et à travers de poésie. Alors que l'on croit informer, on opère une déformation. Qu'on le veuille ou non, on se fait encore avoir par le désir de vérité. Le sans-titre est la peur du vide, c'est un acte de paresse intellectuel, sauf dans les cas où il défendrait cette idéalisme de la pureté de l'abstraction. Si le titre a perdu sa fonction référentielle pour opérer à une redéfinition du regard<sup>46</sup>, la généralisation de sa forme négative annule tous ses effets. Le sans-titre est purement référentiel, référent de l'image de l'art contemporain.

Lorsque Goldberg finit sur une analogie entre sans-titre et innommable biblique, marquant néanmoins que ce n'est pas dans une tradition de la négation mais dans la négation d'une tradition je peine à acquiescer. En tant que titre le moins sujet à débat, presque médium en lui-même, il serait dommageable de prendre le sans-titre contemporain pour autre chose qu'un formalisme, un style identifié. Mensonger, le sans-titre en est un. L'untitled anglais, a ce mérite de préciser que l'action de titrage n'a pas été effectué, ce qui laisse la possibilité d'un titre standard, en attendant une résolution au problème. Problème de l'authenticité.

Une certaine ironie, que de vouloir laisser l'œuvre parler d'elle-même tout en l'entourant des béquilles de la légende.

## Éclaircis

Suite à toutes ces proscriptions, et à l'avertissement quant au danger d'une légende qui se substitue à son référent, il convient de terminer sur une note d'espoir. Une lumière rassurante venue des âges, et qui brille au-delà de la bassesse dans laquelle elle a pu sombrer. Cette lumière est colorée, elle forme des lettres, elle se présente seule, elle est sa propre légende, elle est son propre titre. Cette lumière est pauvre et vaine, en cela elle est le fondement sur lequel nous devons penser l'éducation artistique.

Je m'amuse de voir que je continue d'être attaché à Kosuth après ces quelques années de curiosité, et ce pour les raisons inverses de ce qui m'a fait m'y intéresser. En effet comme beaucoup ce qui m'a séduit lors de ma rencontre avec la chaise était l'image qui se reflétait de l'art conceptuel. Une version idéalisée par l'organisation pédagogique où il était question de d'objectivité et de vérité ontologique. Des œuvres comme la série des définitions de définition, de rien ou de l'art s'annonçait comme un trait finale sur les mensonges de l'art et l'idiosyncrasie. Sans doute le rigorisme désaffecté m'apparaissait être l'attitude à adopter pour ne pas tomber dans les travers de l'expression. Pourtant, plus on regarde l'art conceptuel plus on remarque qu'il

---

46 Itzhak Goldberg, « Sans-titre » dans *La Fabrique du Titre*, op cit p 316

est une pratique de l'écart. Non pas décalage, mais interstice d'une non-identité. Il peut paraître étrange d'avancer l'argument de la non-identité alors même que nous nous apprêtons à parler de l'art tautologique. En effet, la tautologie (littéralement dire le même) est un propos creux, qui consiste à énoncer qu'une chose est ce qu'elle est. Aussi elle est la figure de style qui caractérise l'identité-en opposition à l'égalité qui induit plusieurs éléments de même valeur, car affirmer qu'une chose n'est pas ce qu'elle est, sans recourir à un twist des apparences, illogique. En ce sens, la tautologie n'apprend rien de plus que ce qu'il était nécessaire de savoir pour la recevoir. Elle n'apprend rien. Toutefois, malgré son apparente inutilité, la tautologie a l'avantage, et l'exclusivité, de pouvoir dire le contour.

La tautologie fût un des moyens auxquels eurent recours plusieurs artistes modernistes comme Frank Stella ou Ad Reinhardt comme ultime actions contre la figuration et la représentation abstraite comme en atteste la célèbre maxime *What you see is what you see* (ce que vous voyez est ce que vous voyez) que nous devons au premier de ces deux peintres. Enfin, *devoir* est un bien grand mot au vu de la banalité de ce propos qui est gravé dans l'histoire. Pour certain comme Georges Didi-Huberman<sup>47</sup> la tautologie est en effet peu respectable, ce dernier la qualifiant de « victoire maniaque et misérable du langage sur le regard »<sup>48</sup>. Elle qui dit qu'il n'y a rien d'autre à voir que ce qui est sous nos yeux, chez Stella une *surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées*, sans aucun retrait ni mystère est une stratégie de *l'homme de la tautologie* pour nier l'aura de l'objet. En cela, elle s'oppose à la croyance qui donne un sens métaphysique et téléologique à l'objet<sup>49</sup>. Ce qu'elle exprime est un contentement, en opposition à la promesse d'un supplément d'âme. La *grâce* de Michael Fried ou la spiritualité d'un Rothko.

La pauvreté de la tautologie est pleine d'enseignement. Bien sûr sa neutralité est toute relative, car l'art ne connaît pas la tautologie, mais en tant que proposition moindre les œuvres de la tautologie procède d'une définition de l'art qui nous est fort utile. Dans le cadre d'un plaidoyer en faveur de la reconsidération de l'art conceptuel, nous prendrons ici l'exemple d'une œuvre récurrente de Kosuth se présentant sous la forme d'une courte phrase nominale qui s'auto-définit. *Five Words in Green Neon* a beau être une merveille de tautologie à travers l'énonciation la plus pure de son existence, à savoir cinq mots en néon vert signifiant cinq mots en néon vert, elle est surtout l'indication d'une limite. Celle de l'artistique. Jamais la pièce ne pourra se dire totalement, car ce qu'il se présente à nous est plus que cinq mots en néon vert et cela même s'il n'y a rien à ajouter.

Le travail de Kosuth procède d'une définition de l'art, à travers la structure tautologique

---

47 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 2008

48 Ibidem p19

49 Ces deux attitudes, celle du contentement tautologique et de la promesse crédule, l'auteur les considère comme des mécanismes de protection face à la menace du tombeau que l'on choisit de voir vide ou plein.



il essaie de réduire l'œuvre à son minimum, trouver son essence. Ainsi, l'art n'est que contexte<sup>50</sup>, il n'a ni forme ni fonction. L'art est la définition de l'art. Face à une pièce qui ne dit autre chose que ce qu'elle est, c'est-à-dire une chose qui se dit elle-même, le regardeur se trouve perplexe : soit il choisit d'y voir une moquerie à son égard de la part d'une œuvre consciente d'elle-même, soit il y voit matière philosophique. Dans la mesure où elle n'informe pas, elle présente uniquement l'intention de l'artiste. Et elle même. En effet, l'œuvre s'annule elle-même face au regardeur qui n'a plus rien à voir vu que tout est dit, de plus, la puissance objectiviste bloque toute interprétation personnelle et émotion car la magie est absente : la proposition est «inconditionnellement vraie»<sup>51</sup>. De ce fait, son propos est centré sur l'art et ne parle que de l'art en évacuant tout esthétisme ou mystère superflu. Toutefois réduire l'art à une simple action d'auto-définition est dangereux, car cette action se fait à travers le sensible : aussi il n'est pas concevable d'évacuer la dimension esthétique de l'œuvre d'art. Même une fois vidée de tout, la pièce apparaît comme débordante de l'extérieure. C'est toujours plus, ce n'est jamais rien. Et c'est là le problème auquel Kosuth est confronté lorsqu'il présente ses « Art as Idea as Idea », il a beau vouloir présenter une définition, les regardeurs se retrouvent face à une impression. Aussi évident que cela puisse paraître, il est impossible de se défaire de la plasticité d'une œuvre plastique. Le format, la couleur, la composition, la disposition, la lumière, la typographie... tous ces éléments font partie de l'œuvre de Kosuth.

Kosuth est un mauvais prestidigitateur, ou un professeur de magie, qui explique ses tours avant de les faire, et rate par-la-même tout effet. C'est cette volonté d'honnêteté qui refroidit les gens face à ce genre de pièces, mais si on y regarde bien, il y a une beauté qui transparaît dans la tautologie. Contre toutes les apparences, nous avons bien deux entités de part et d'autre du symbole égal, dans le cas présent, celui de la matière et celui du langage et c'est en cela que «Five word in green neon» est une œuvre d'art. L'œuvre n'est pas une réussite, elle est simplement ce qu'elle est. La presque tautologie fait office d'outil maïeutique, indiquer un essentiel ou squelette qui permet d'apprécier les variations de l'art sous toutes ses formes.

Les mots en néon nous ont fourni un des plus parfaits exemples de l'ambiguïté de l'art conceptuel. Rétrospectivement nous aimons y voir des prises de positions critiques face à l'institution et au marché de l'art, un idéalisme monacale de linguistes-poètes ratés, une passade ennuyeuse. Mais la dématérialisation n'était pas un rejet de la matière, elle en était la sublimation. La documentation n'était pas une manière de raconter des histoires, elle en était le refus. Et la tautologie et la pauvreté n'était pas un style ou une attitude distante, mais au contraire une défense de la nature prétextuelle de l'art. L'art conceptuel, volontairement ou non à participer à nous montrer où commençait l'art, en pointant une barrière au delà de laquelle il a un indicible,

---

50 « Art only exists as context that's its nature it has no other qualities »

51 Wittgenstein dans le *Tractato logico-philosophicus* définit longuement la tautologie comme la « bordure externe du système propositionnel », une proposition « vide de sens » qui bien qu'elle n'ai pas de grand intérêt descriptif a le mérite d'être « vraie pour la totalité des possibles ».

voir même un infaisable.

« Si quelqu'un voulait faire un travail artistique qui serait un vide, une absence, une annulation, en quelque sorte un travail dépourvu de sens, ce serait clairement impossible. Parce que nous avons déjà donné du sens au travail en indiquant que c'est un travail artistique et ni cet acte ni l'art lui-même est aussi simple qu'il n'y paraît. »<sup>52</sup>

Joseph Kosuth

Le corpus de Kosuth est didactique, pas complètement anesthésique mais bien économe en artifices et séductions (réliniennes mais aussi conceptuelles), mais il est essentiel de ne pas oublier que l'art que défend Kosuth, celui de la conscience conceptuel de l'art, aurait cela d'absurde qu'il s'apparenterait à un cours de langue morte et ne comportant comme seuls écrits que des textes de linguistique s'il n'appelait pas une reconstruction. Voilà ma thèse, l'art conceptuel ne doit pas être compris comme une impasse qui imposerait un isolement dans les sphères éthérées de la pseudo-tautologie. Non, il faut se saisir de ses échecs et de ses sagesses afin de débiter un apprentissage de l'art sans attente ni a priori. Face au dérèglement critique, le cogito est, j'ose le croire, un mal nécessaire afin de reconstruire le discours artistique sur des bases plus saines. La légende n'a pas d'effet sur l'art conceptuel parce qu'il en est issu mais aussi car il n'y a rien à ajouter. Le public gagnerait à affronter les mots en néon, il comprendrait alors que le médiateur ne leur est de secours que d'apparences. Et l'on arrêterait de vouloir trouver une réponse à l'art, qui n'est pas une question. C'est une interrogation.

Dans *l'Art après la philosophie*, Kosuth distinguait les propositions analytiques des propositions synthétiques. Les premières, artistiques, fonctionnant au sein de leur propre monde, tandis que les secondes appelaient à être vérifiées hors du contexte de l'art car c'était là leur place. Ce parallèle avec la logique et les mathématiques, sépare l'art de la science comme entreprise de probation. Ma dernière mise en garde ira dans ce sens, et rejoindra l'introduction de ce mémoire où il était question de science et de style conceptuel.

Il y a trois années de cela, le centre Pompidou organisait une exposition rétrospective de la production de Bertrand Lavier. Et il y avait *Polished (1976)*, une œuvre dont Michel Gautier, la comparant à *Nothing (1968)*, blow-up de Kosuth-définition de rien, dit qu'elle « menace les identités par les écarts entre les langues et entre concept et réalisation »<sup>53</sup>, ce que ne faisait pas le rien définit qui lui ne prenait aucun risque face à la traduction et la distance entre concept et

---

<sup>52</sup> Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After: Collected Writings*, 1966-1990, Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1993, p49 « If one wanted to make a work of art which was a blank, an absence, a cancellation, somehow a work devoid of meaning, it would clearly be impossible. That is because we have already given meaning to the work by indicating that it is a work of art, and neither that act, nor art itself is as simple as it appears. ». L'impossible tautologie est avouée.

<sup>53</sup> Michel Gautier, *Bertrand Lavier, depuis 1969* (catalogue d'exposition), Paris, Centre Pompidou, 2012

matérialisation. *Polished* est une pièce dans laquelle Lavier élabore une structure simple, en fait le protocole puis le fait traduire en vingt-deux langues avant d'en présenter le résultat qui, sans surprise, fait état d'une divergence. Traducteur traître, selon le proverbe italien. Le risque pourtant est prévu à l'avance, et l'artiste n'attend que ça. Tel un cascadeur, Lavier nous fait le spectacle de la langue, et c'est bien là tout ce qu'il fait. A contrario, exposer une définition de rien, ne permet ni de faire l'apologie de l'accident, ni d'instruire sur le fonctionnement du langage en cas de version.

Il est dit que l'art conceptuel, avec le statement de la réalisation suspendue, affirmait une équivalence du mot et de la chose, mais l'équivalence encore une fois n'est pas l'identité. Pourfendre les mots et les choses n'est pas risqué, la démonstration est la forme la plus préparée du discours. Lavier n'a rien contre les mots, c'est d'ailleurs souvent le ressort de sa pratique (peindre *sur* le motif), et il joue lui aussi sur l'interstice du nom avec « la promesse d'une poésie » nous dit Gautier, alors qu'il est plus question de figure de style que de poésie. Si *Polished* est une proposition, elle est synthétique car son champs d'action excède l'art. Leçon de phénoménologie ou de linguistique, la justesse de l'énoncé de Lavier le prive du jeu de l'interprétation : les lectures de *Cardfile* ou de *Five Words in green Neon* que j'ai proposé sont discutables, sans être fantaisistes elle ne revendiquent pas une exclusivité car ces œuvres sont ouvertes. Mais un *Polished* ou *Madarine par Duco et Ripolin* ne laisse aucune marge tant l'idée motrice n'est pas affectée par sa matérialisation. Ces pièces ne voient naître aucun écart entre leur description et leur visualisation et il est amusant de constater que les avertissements quant à l'écart concept/matérialité n'ont pas besoin d'exister en dehors de leur verbalisation. Vous n'avez pas besoin de voir *Polished* pour en faire la lecture.

« Les propositions textuelles d'Art&Langage ne se réclame pas d'art ; elles se posent au contraire la perpétuelle question de leur existence en tant qu'oeuvre d'art et l'art ne peut apparaître comme étant leur contexte que dans la mesure où il est au préalable leur objet.»<sup>54</sup>

Catherine Millet

Au début de ce texte, je parlais d'accessibilité, dans la relation de l'art conceptuel à la traduction, il est peut-être plus juste de parler de communication dans les cas de l'art pédagogique. Le risque n'est pas de poser un question rhétorique, dont nous connaissons la réponse, afin de briller. C'est de l'antijeu, un match truqué mais surtout cela alimente la croyance en l'explication. Les propositions analytiques ne sont pas les plus séduisantes, ni les plus amusantes voir même les plus intéressantes, mais une chose est sûre, elle ne s'offrent pas comme une assertion crue et donneuse de leçon. Didactique n'est pas pédagogique. Bien que je sache apprécier un Lavier lorsqu'il est bon, c'est la clarté avec laquelle il nous parle du flou qui me rend suspicieux.

---

54 Catherine Millet, *Le critique s'expose* dans «Notes sur Art&Langage», op cit p69

Toute l'âme résumée  
Quand lente nous l'expirons  
Dans plusieurs ronds de fumée  
Abolis en autres rond

Atteste quelque cigare  
Brûlant savamment pour peu  
Que la cendre se sépare  
De son clair baiser de feu

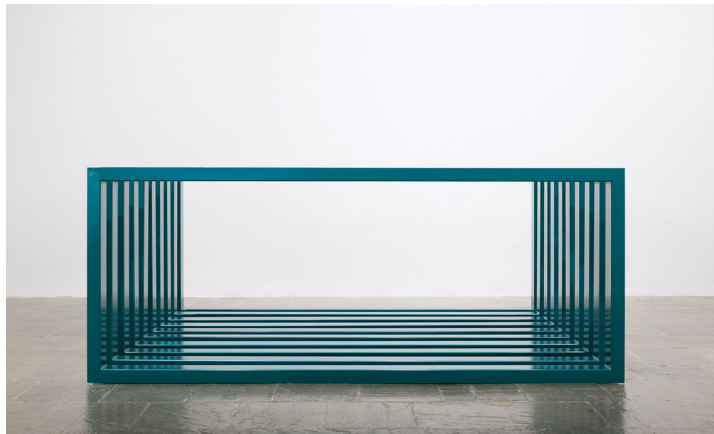
Aisni le choeur des romances  
A la lèvre vole-t-il  
Exclus-en si tu commences  
Le réel parce que vil

Le sens trop précis rature  
Ta vague littérature

Stéphane Mallarmé, Hommage



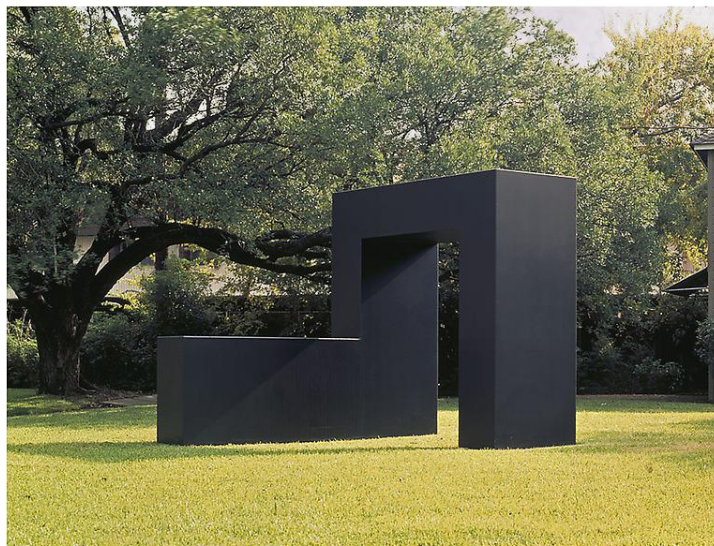
1



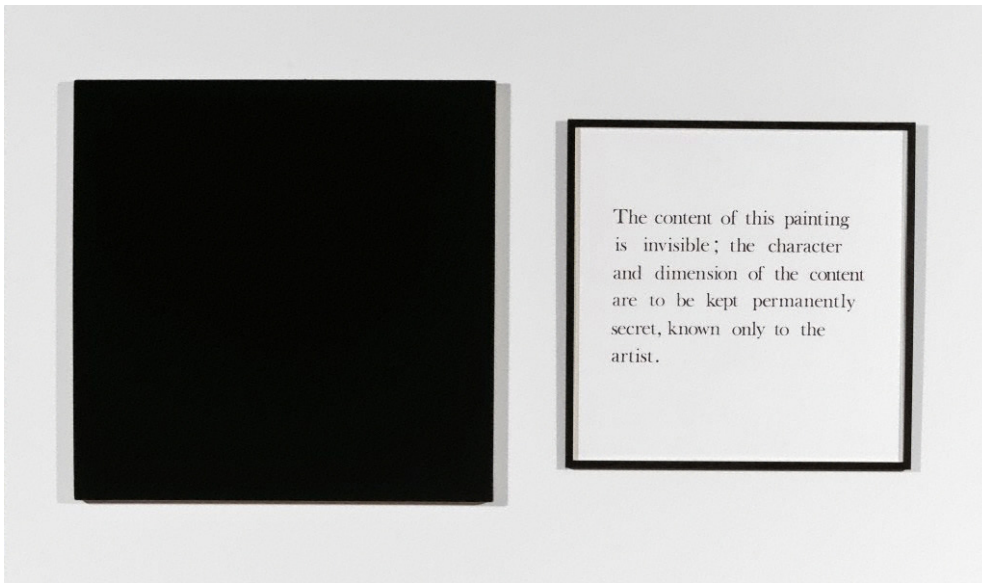
2



3



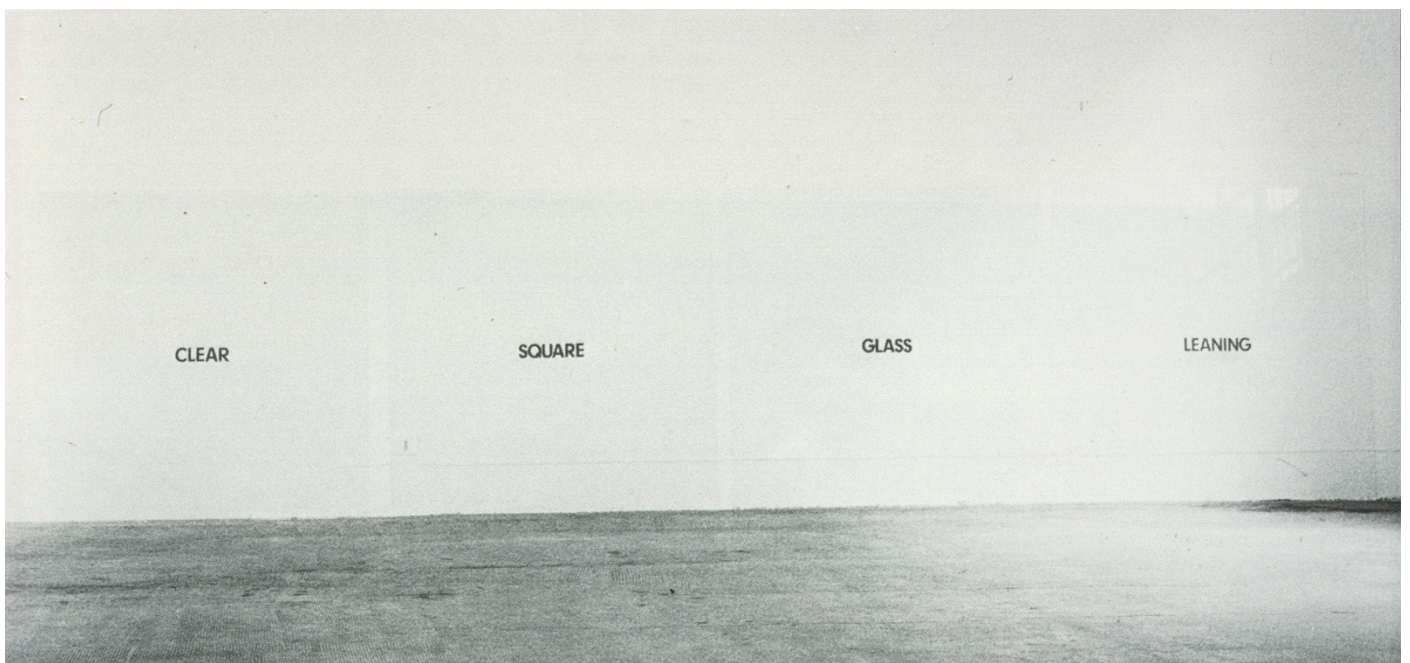
4



5



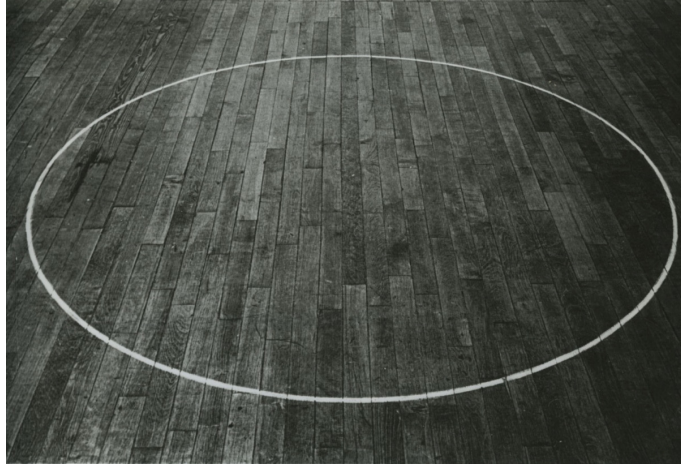
6



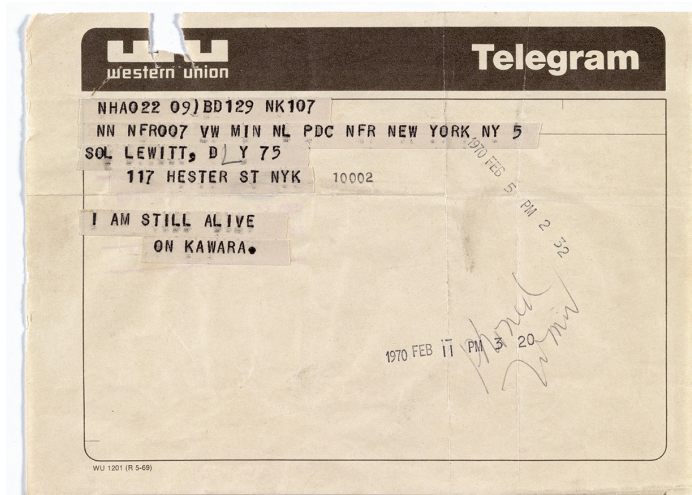
7



8



9



10



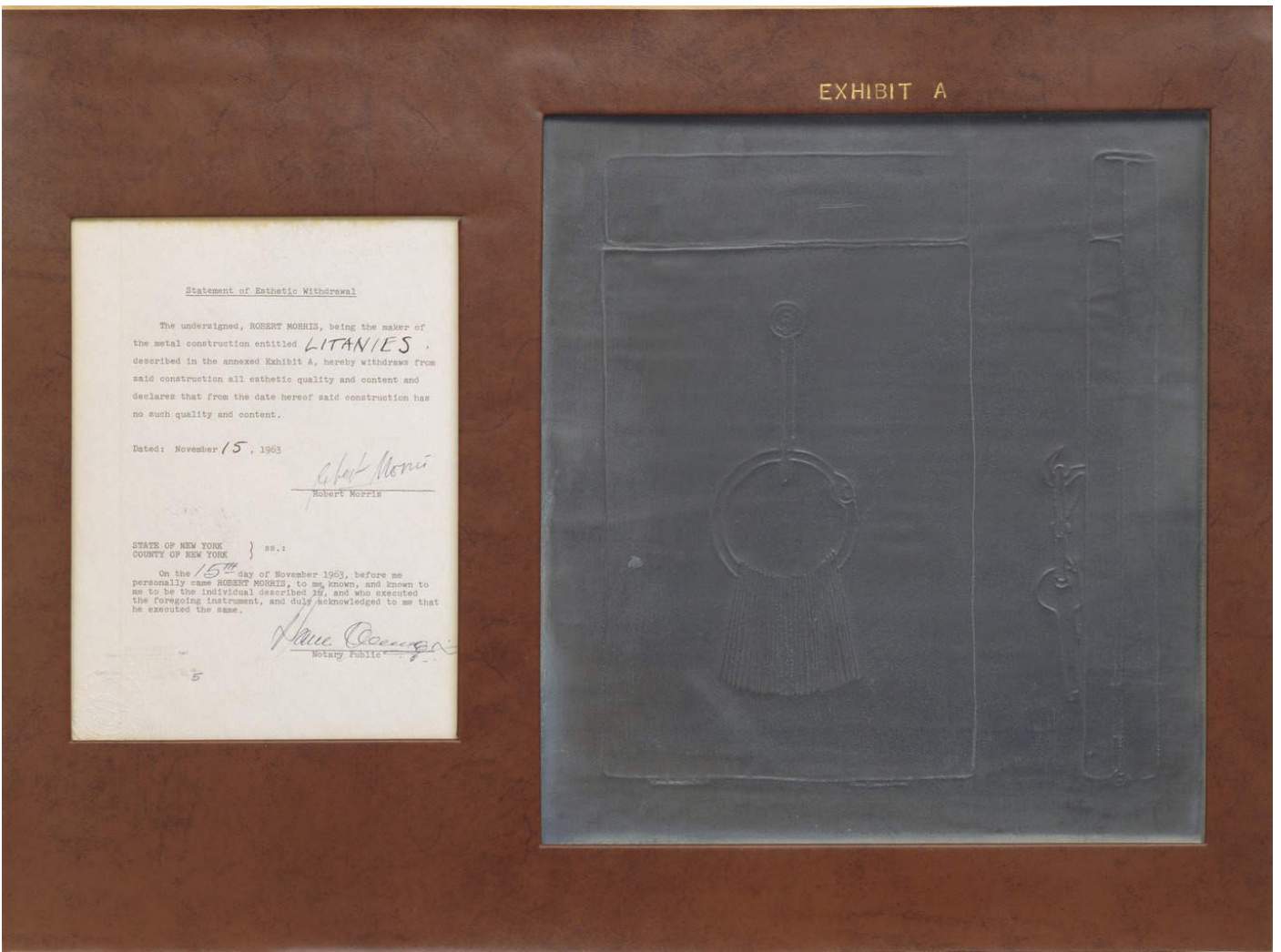
11



12



13



Statement of Esthetic Withdrawal

The undersigned, ROBERT MORRIS, being the maker of the metal construction entitled *LITANIES*, described in the annexed Exhibit A, hereby withdraws from said construction all esthetic quality and content and declares that from the date hereof said construction has no such quality and content.

Dated: November 15, 1963

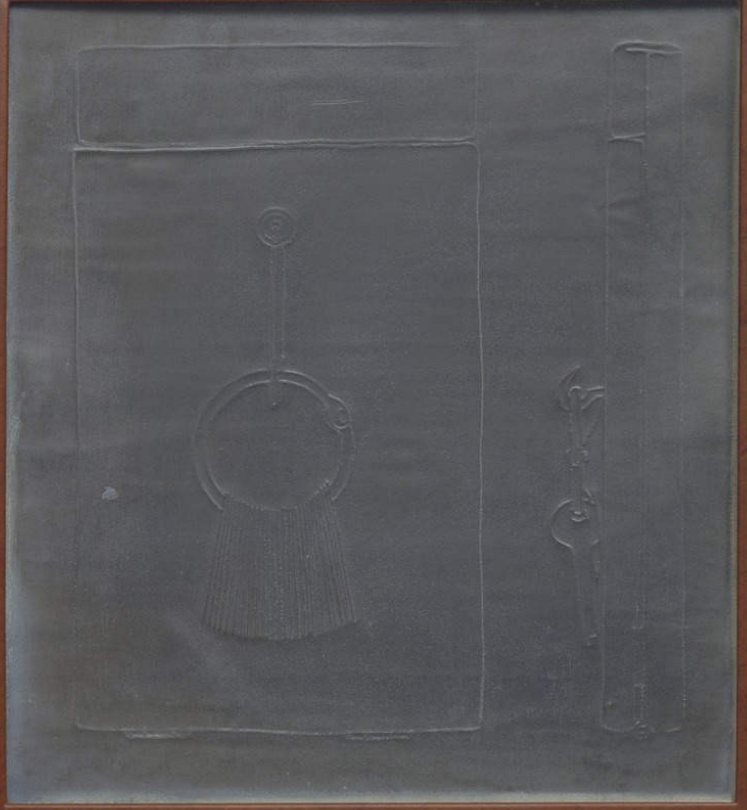
*Robert Morris*  
Robert Morris

STATE OF NEW YORK } ss.:  
COUNTY OF NEW YORK

On the 15<sup>th</sup> day of November 1963, before me personally came ROBERT MORRIS, to me known, and known to me to be the individual described in, and who executed the foregoing instrument, and duly acknowledged to me that he executed the same.

*Shane O'Connell*  
Notary Public

5



14





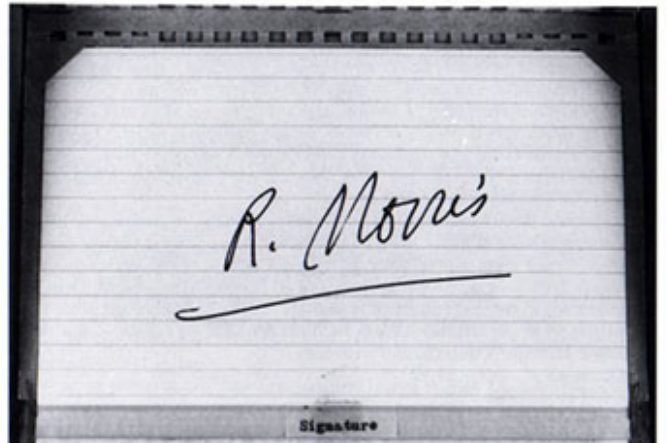
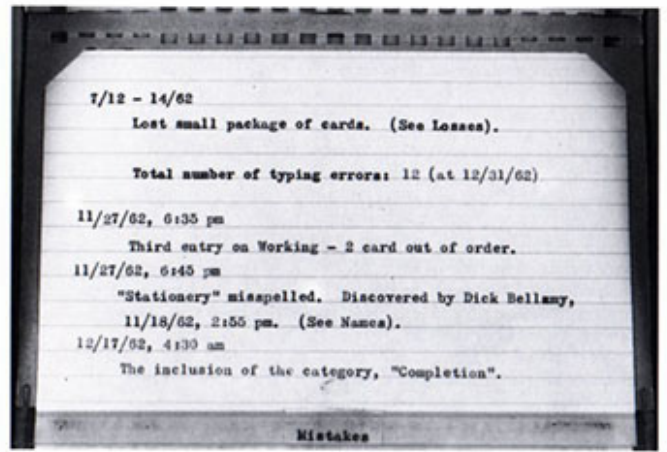
15



16



17

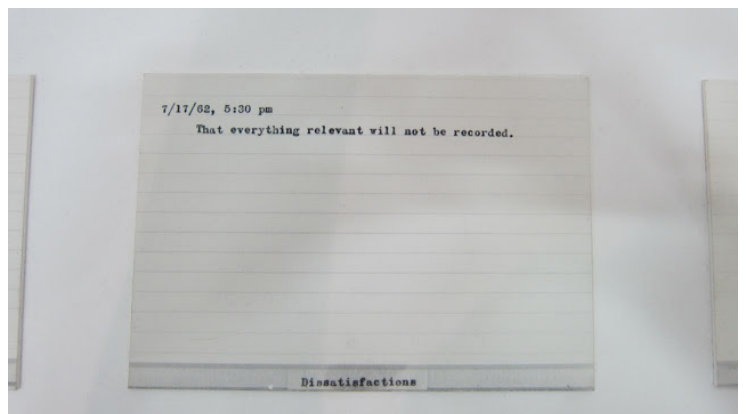


CARD FILE, 1962 [Fichier] (Détails). Tiroir de karex métallique, bois, 44 fiches, 68,6 x 26,7 x 5,1 cm

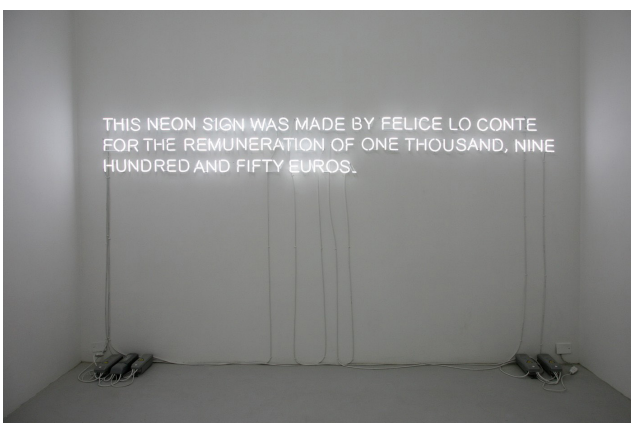
18



19



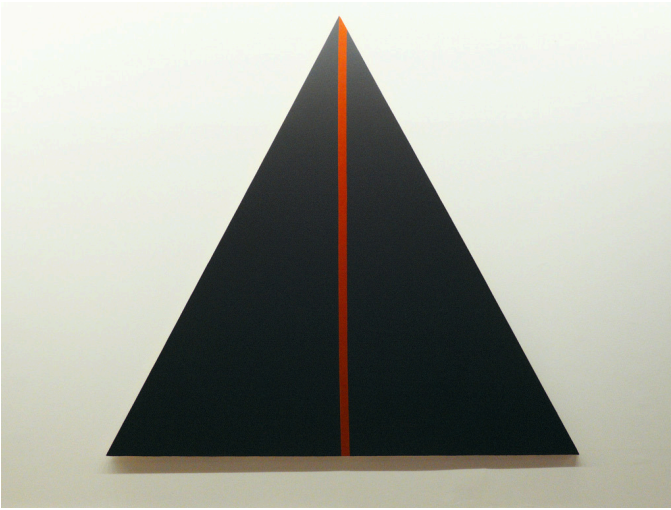
20



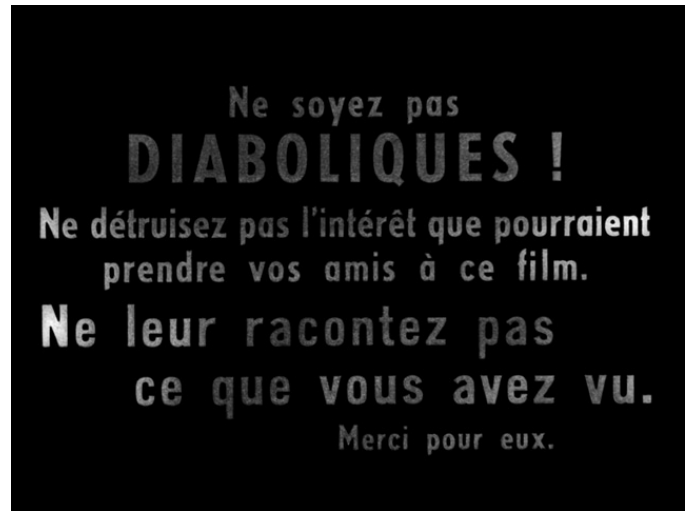
21



22



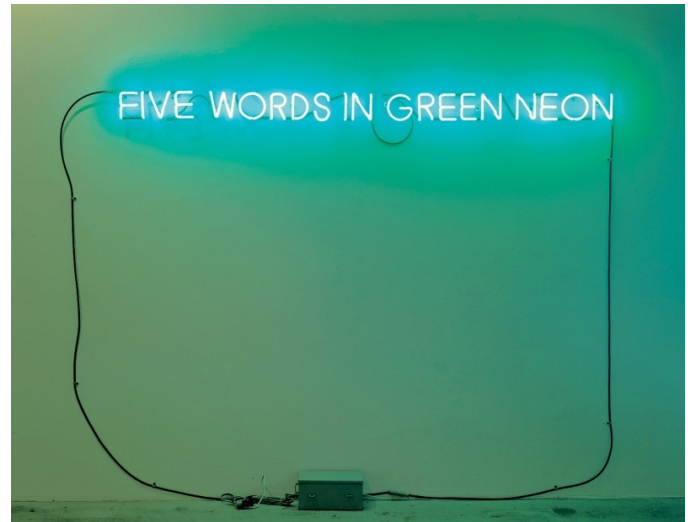
23



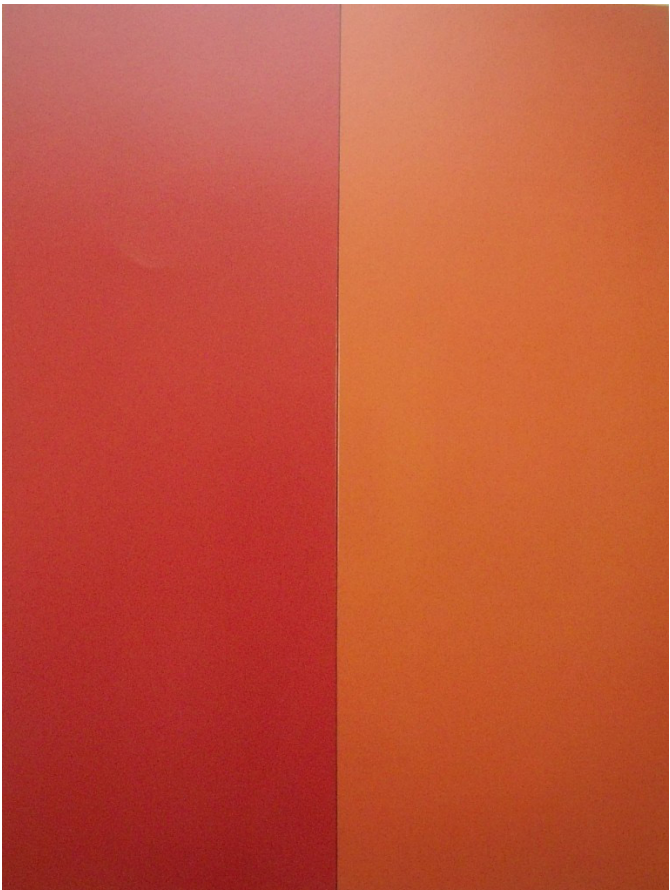
24



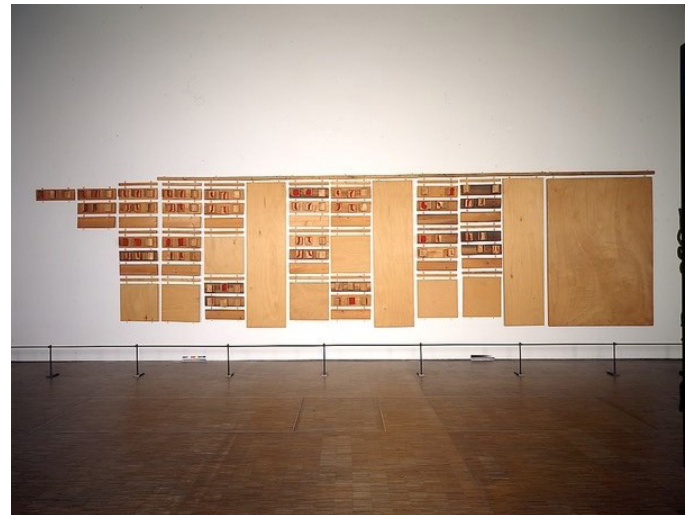
25



26



27



28

---

# CONCLUSION

« Il n'est pas rare que les artistes contemporains instruisent le spectateur sur la façon de « lire » leurs créations, le fait d'orienter les pensées de celui-ci permet de réduire le risque qu'il réagisse simplement à ce qu'il voit »<sup>1</sup>

Harold Rosenberg

Au fil des pages, nous avons tenté de diagnostiquer un art souffrant d'une carence en critique, cet objet désespéré d'être incompris qui préfère qu'on parle à sa place plutôt qu'on l'ignore. En détaillant les étapes d'un combat contre la Loi où la victoire signifiait la fin, c'était la raison du retournement que nous cherchions à comprendre. Et peut-être même une solution.

Le public ne se soucie pas de savoir ce que veut dire la musique qu'il écoute ou le film qu'il va voir, pourquoi est-ce différent pour les arts de l'exposition ? Que ce passerait-il si l'on ne diffusait plus de film qu'avec les commentaires du réalisateur par exemple ? A ce titre il faut voir les excès de légende comme une opération de désensibilisation critique, c'est qu'à force d'interpréter les œuvres à la place du regardeur il finit par voir son organe s'atrophier. Le discours de démocratisation est biaisé et ne fait qu'installer confortablement la figure du connaisseur contre lequel l'art conceptuel se battait, à la surprise générale. Nous arrivons à une heure de l'absurde où des visiteurs n'osent plus penser et attendent qu'on leur explique un monochrome de Klein.

Arrêtons de donner au public l'impression de participer ! Si l'art interactif et l'art en kit-pratique d'une minorité appliquant les paroles de Duchamp à la lettre-cessait d'exister l'art ne s'en porterait que mieux. Pour sortir du cercle vicieux de l'art et de l'avis confondus, la pédagogie<sup>2</sup> ou l'infantilisation n'est pas une démarche viable. Ce n'est pas en jetant au visage du regardeur des réponses que ce dernier s'éprendra d'un jeu aux règles obscures, cela l'enchaîne simplement à un spectatorat qui appauvrit l'art et le fait divertissement. On entre dans une exposition comme au zoo, on regarde avec curiosité les pancartes afin de savoir d'où peuvent bien venir telle ou telle créature. Cette habitude de la réponse, nous l'avons créée face à une perte de repères critiques. À la faveur de l'illusion du postmoderne enfin débarrassé des devoirs, le communicant a pris le pouvoir. La pratique de la médiation appelle un art de la promotion, informatif et anecdotique. Et les artistes nous entretiennent de leurs histoires personnelles, de l'histoire de l'art ou de la science et de la politique. La tendance actuelle à vouloir voir l'artiste comme n'importe-quoi suggère une lassitude, ou un refus, de l'artiste comme artiste.

« Si l'art authentique n'est pas intéressant, trouvez un jeu plus humaniste »<sup>3</sup>

Joseph Kosuth

De l'autre côté, le commissariat et la médiation culturelle se charge de l'art dont l'artiste

---

1 Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, Nîmes, Jacquelin Chambon, 1992, p85

2 Méthode adaptée aux situations d'enseigner problématique.

3 Joseph Kosuth, Juin 1966 cité par Christian Schlatter dans *Art Conceptuel Formes Conceptuelles*, op.cit p12

est enfin soulagé, avec en prime sa responsabilité : car ce n'est plus à lui de répondre de ses choix, ou bien simplement car plus personne ne se permet de douter de lui. Faire de tout le monde un artiste, dans la fabrication mais aussi dans le regard, n'est concevable que si l'on fait en parallèle de tout le monde un critique. Il est dit que l'œuvre est d'art est la meilleure des critiques, ou comme le dit un bon ami « les meilleurs théoriciens ce sont les artistes », alors hâtons-nous d'œuvrer pour la critique.

Donnons au public de quoi s'autoriser à parler d'art artistiquement et donnons aux artistes l'envie d'en finir avec un cynisme qui ne trompe personne. Faire du regardeur un regardant, un regardeur exigeant, nécessite une médiation. Non pas culturelle, mais critique : ce n'est pas d'informations dont le visiteur a besoin, mais de moyen de les traiter. L'autonomie de l'œuvre s'est faite, puis s'est dé faite, le retour du formalisme était irrémédiable car sans autonomie du regardeur l'œuvre appelait à s'envelopper de nouveau, à servir des causes sans doute louables mais loin de procurer quelque chose de comparable à l'art.

« L'art n'est pas un sport pour ermite famélique. Il lui faut argent et applaudissements. Cependant, pour les raisons déjà exposées, l'art le plus riche de notre temps ne s'adresse qu'aux autes artistes, groupe qui n'a ni argent ni gloire sociale à dispenser et dont les membres sont amers pour la plupart et avars en applaudissements.

Ou bien il s'adresse à des adolescents introvertis, à des gens à un tournant de leur vie, une jeune fille provinciale qui a rencontré un intellectuel, un mari obligé de renoncer à boire, un homme d'affaire qui se sent moralement inauthentique, tous ces gens étant, comme le public d'artistes, attentifs à eux-même plus qu'à l'œuvre »<sup>4</sup>

Harold Rosenberg

De l'attente à l'explication, ou l'inverse devait poser la question de la rétroaction de l'explication sur l'attente, d'un spectateur de Pavlov. La démonstration à laquelle je me suis adonné n'a pourtant rien d'impartiale et l'exercice se veut peut-être plus critique que recherche. Qu'était donc le but de ce mémoire ? Plus je crois en ce que j'écris, plus je m'aperçois de la vanité de cette étude sur l'explication. En somme, je n'ai fait que composer des évidences et appeler quelques auteurs et artistes à la rescousse pour me défendre. J'espère toutefois avoir réussi à proposer un modèle de compréhension de l'art, un système, qui ouvrira le débat si ce n'est intensément au moins plus qu'une poignée de références neuves. Un système où l'attente est laissée de côté au profit de la contemplation. Par contemplation, j'entends une forme de détachement qui ne recherche pas la surprise et invite non pas au désespoir mais à l'inespéré. Cette attitude est celle d'une disponibilité à l'art où la déception ne subsiste que dans la dimension critique d'un regard sur l'œuvre comme œuvre. Une surprise sans promesse, une attente sans finalité. (À ce titre, ne trouvez vous pas étonnant le consensus de la promotion de la surprise ?)

J'aurais été ravi d'écrire ce mémoire sur un sujet moins périlleux, comme l'étude lexicale des textes de médiations, l'esthétique de la boîte ou encore la classification des topos et de

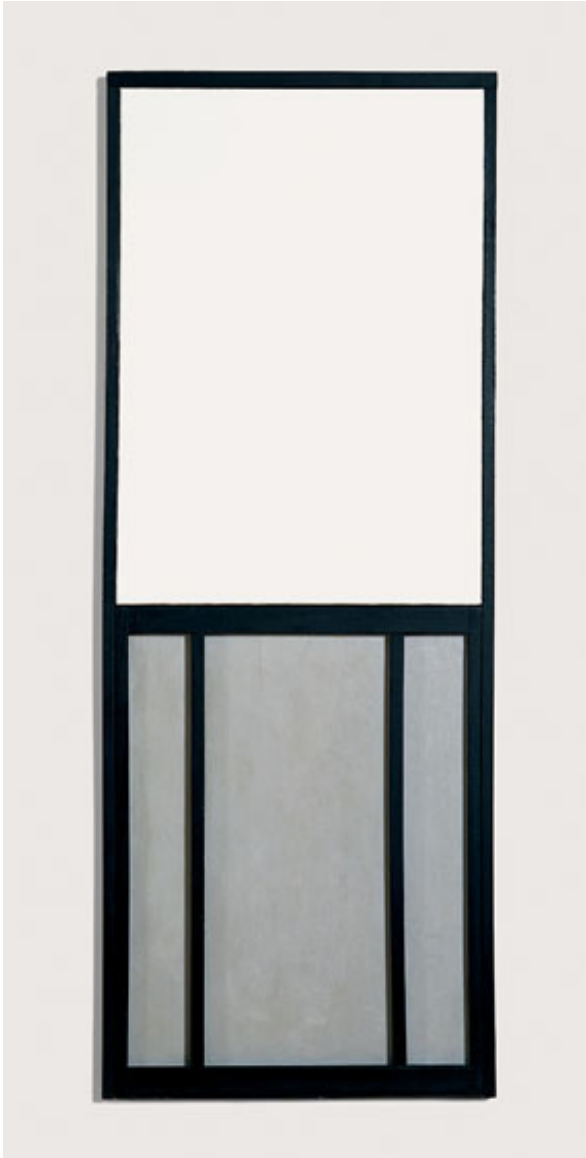
---

<sup>4</sup> Harold Rosenberg, *La Tradition du Nouveau*, op cit, p1998

l'imagerie artistique, cela aurait d'ailleurs été moins confus ; mais la nécessité ne s'en ressentait pas. Certains dysfonctionnement de l'appareil éducatif sont directement liés à l'insalubrité du paysage artistique. En même temps, l'apprentissage se fait par mimétisme, et l'art s'apprend par ses codes, aussi un changement n'est possible que de l'intérieur. La rationalité esthétique n'est réalisable que si la critique existe médiatiquement, c'est-à-dire que le public l'a considère et la critique et que les artistes s'en saisissent. Pourtant, je constate que le public est heureux de ce qu'il voit. Que la démocratisation de la culture que je dénonce n'est finalement pas si éloigné de l'initiation à la critique que j'invoque. Rien n'advient par l'art nous disions, alors qu'attendre d'un mémoire sur l'art ? Et que faire face à l'élan moderniste de l'université lorsque celui-ci espère toucher l'art ?

« The work of the artist is to making dreams into responsibilities »

Carl André



29



30



31



32



33



ALL THE THINGS I KNOW  
BUT OF WHICH I AM NOT  
AT THE MOMENT THINKING—  
1:36 PM: JUNE 15, 1969

34



35



36



37

---

**PUZZLED**

À ce moment précis, vous devez vous étonner de l'absence de reproduction de ma production personnelle. Ce choix se justifie par le fait que mes travaux n'ont pas grand-chose à voir avec le sujet de ce mémoire, ou bien que leur réalisation ne nourrit ma recherche que dans leur capacité à me décevoir. Je dirais juste que le terme qui conduit ma pensée me me semble être la frontalité. L'éducation critique se traite à travers n'importe quelle pièce, les miennes ne sont assumées que dans l'optique de mieux comprendre les erreurs qui m'attendent. C'est un art préventif. Aussi nous pouvons imaginer que je mettrais un point à mes activités le jour où j'aurais trouvé le moyen de faire de bonnes oeuvres...

« Prendre un morceau de pin pour produire les outils nécessaires à la présentation.

Un prétexte à montrer à montrer. Une composition des éléments formatifs.

Il n'y a pas un semblant d'honnêteté hors de la mise en scène. »

Mars 2014

« Face à l'indifférence de ce dernier, K.L a décidé d'arrêter de questionner le médium. Depuis, sa

pratique se résume à faire ses preuves pour faire avancer un semblant d'intrigue.

Mais dans cette affaire sans grande surprise que reste-t-il sinon l'étude du motif ? »

Septembre 2015

Pour tout dire, au cours de ces années d'étude je n'ai pas produit grand-chose sinon une liste de méfiances allant sans cesse en s'allongeant. Oui, je fais moi aussi des objets, et j'y prends du plaisir parfois, mais on dira volontiers qu'ils sont accessoires. Prétextes à dessiner des meubles, penser des systèmes d'accrochages et faire des choix de présentation : il y a quelque chose de malhonnête à ce plaisir du détail. Aussi, une fois la question du quoi éludée (le moins gênant), le motif prend toute son ampleur. Montrer les dispositifs de monstration « à vide », pour eux-même, les destitue de leur fonction et je refuse de me cacher derrière cette oxymore de l'outil inutile. Il n'y a jamais rien, la tautologie n'existe pas.

Alors que je crois avoir résolu l'intrigue, je dois redoubler d'effort pour continuer à faire semblant. Il n'y a plus rien à attendre de la fin. Lorsque l'on finit un casse-tête, que l'on découvre sa solution il devient un énième bibelot ornant la bibliothèque. Seul l'échec a une durée. Comment croire en quelque chose qui n'a pas de raison d'être sinon d'être ? Et comment faire quelque chose en laquelle on ne croit pas sans raison ?

Le questionnement que j'ai voulu faire mien a été celui de la finition, ou plus justement la fin de la pièce, je sais à présent que c'était une des multiples pirouettes destiné à distraire le doute. Ce n'est peut-être que le plaisir du challenge et de l'énigme. La conception d'une pièce se fait par la recherche négative, l'insuffisance. Mes pièces ne sont que des objets d'investigation, c'est grâce à eux que je touche à aux questionnements qui traversent mon mémoire et nourrissent/ animent ma recherche. Aussi j'accepte de parler de mes pièces comme d'*exercices esthétiques* comme le dit Kosuth de ces oeuvres qui ne sont pas vraiment de l'art car purement décorative.

Paradoxalement, mes pièces sont assez pauvres plastiquement et n'usent que de peu d'effets. C'est parce que ma recherche est celle de la justesse que je dois jouer le jeu de la moralité.

Un critère spécifique à la critique vidéoludique est la *rejouabilité*, qui participe à déterminer la *durée de vie* d'une oeuvre. Quand bien même il est d'usage après une séance de cinéma d'entendre des commentaires dénotant que tel film n'appelle pas à être revu, ou encore dans des discussions autour d'un roman exemplaire d'invoquer une profondeur sans fin, ce n'est à ma connaissance pas un propos que l'on formule dans le cadre des arts plastiques. Pourtant, il est des oeuvres qui ne s'épuisent pas, qui acquiert une dimension différente à chaque période où elle sont croisées. Elles ont cette faculté à parler à chacun dans un langage qui se renouvelle sans cesse, une langue vivante car elle continuent d'être utilisée et que tout n'a pas encore été dit. Ou alors, est-ce parce que leur voix depuis longtemps éteinte continue de trouver un écho à travers le temps et les personnes ? La richesse d'une oeuvre, sa persistance au-delà de son image.

Filant la métaphore du jeu, je dirais que je n'ai qu'un jeu, trop difficile pour moi et invitant pourtant au scoring.

KL, Juin 2016

« Qu'importe, dis-je, lui ou un autre? Il fallait qu'il y en eût un, et celui là me paraît digne d'avoir été choisi.-Et toi ? -Moi ? C'est une image que je poursuis, rien de plus. »

Nerval, *Sylvie*

---

# TABLE DES MATIÈRES

# **TABLE DES MATIÈRES**

<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>5</b>
---------------------------	----------

## **PRÉAMBULE**

ET SCIENCES DE L'ART.....	8
---------------------------	---

## **INTRODUCTION**

SUR LE MOTIF.....	12
L'ART CONCEPTUEL.....	15

## **LE TERME DE L'ART CONCEPTUEL**

### **HÉRITAGES**

La suite logique de l'objectivité.....	19
Le terme de l'art conceptuel.....	21
Piété fililae.....	22
Une radicalité nuancée.....	24

### **L'IDÉOLOGIE DU CONCEPT**

Un concept sans histoire.....	26
Au sujet du contexte.....	28
En bonnes et dues formes.....	31

### **LA DÉMATÉRIALISATION**

L'objet de l'attention.....	34
La stratégie du document.....	36
L'éternel présent.....	39

## **LA TRAGÉDIE DU MÉRITE**

### **LA NOUVELLE DONNE**

Une mission trop bien accomplie.....	44
Errances.....	46
Si l'art est aisé.....	48
La tragédie du mérite.....	50

### **POSOLOGIE**

Visage de l'histoire.....	53
À la place du spectateur.....	54
Le procès des intentions.....	56
Remède.....	60

## **DU DIRE AU LIRE**

### **LE JEU DE L'OUVERTURE**

Économie de l'attention.....	64
Marge de manoeuvre.....	66
Le devoir de science.....	68
Regards sur la mécanique.....	71

### **ERGONOMIE DE L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE**

Dans l'attente de l'artiste.....	74
Le sens de la visite.....	76
À la lettre.....	77
Les legendes de l'exposition	
- Le Cartel.....	79
- L'anecdote.....	82
- Le titre.....	84
Éclaircis.....	68

<b>CONCLUSION.....</b>	<b>100</b>
------------------------	------------

<b>PUZZLED.....</b>	<b>106</b>
---------------------	------------

<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>109</b>
--------------------------------	------------

<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS.....</b>	<b>112</b>
-------------------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>115</b>
---------------------------	------------

---

# TABLE DES ILLUSTRATIONS



## Couverture

Joseph Kosuth, *Titled (Art as Idea as Idea) [art]*, 1968, photostat, 120 x 120 cm, Conrad Fischer, Dusseldorf

## In Memoriam

Andy Warhol, *Portrait of Conceptual Artist Joseph Kosuth*, 1974, impression sur acétate, 36.83x28.58 cm, collection particulière

1 Robert Morris, *Wall Hanging*, 1969-1970, feutre découpé, 250 x 272 x 30 cm, Centre Pompidou, Paris

2 Donald Judd, *Untitled*, 1966, acier peint, 121.9 x 304.8 x 304.8 cm, Whitney Museum, NYC

3 Keith Sonnier, *Ba-O-Ba V*, 1970, verre, néon, transformateur, 250 x 520 x 550 cm, collection de l'artiste

4 Tony Smith, *Marriage*, 1961, acier peint noir, 304.8 x 304.8 x 365.76, Collection particulière

5 Mel Ramden, *Secret Painting*, 1969, huile sur toile, 79 x 79 cm, et photostat 65.5 x 65.5 cm, Collection particulière

6 Frank Stella, *Mas o menos*, 1964, poudre métallique dans émulsion acrylique sur toile, 3000 x 418 cm, Centre Pompidou, Paris

7 Joseph Kosuth, *Untitled (clear square glass leaning)*, 1965,

8 Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, 1974, performance

9 Ian Wilson, *Chalk Circle #7*, 1968, cercle de craie, Bykert Gallery, NYC (1968)

10 On Kawara, *I am still alive*, 1970, télégramme

11 Vue d'exposition, On Kawara, *Silence* (2015), Guggenheim, NYC

12 Darren Lago, *Mickey de Balzac (grand)*, 2009-2011, fibre de verre colorée, 284 x 135 x 97 cm

13 Richard Tuttle, *In Praise of Historical Determinism I, II et III*, 1973, dimension variables MoMA, NYC

14 Robert Morris, *Litanies*, 1963, plomb sur bois avec porte-clés en acier, clés et verrou en laiton, 30.4 x 18 x 6.3 cm, MoMA, NYC

15 Joseph Kosuth, *One and three chair*, 1965, chaise en bois et épreuves gélatino-argentiques, 118 x 271 x 44 cm, MoMA, NYC

16 Florent Lagrange, *L'objet imprimé, son code source et sa modélisation*, 2013, plastique abs et pla, papier enhanced matte epson 220 gr noir et blanc

17 Robert Morris, *Cardfile*, 1962, métal, bois, papier, 68.5x 27 x 4 cm, Centre Pompidou, Paris

18 Robert Morris, *Cardfile*, op.cit

19 Stefan Nikolaev, *Self portrait as a bad Beuys*, 2014, bronze, dimensions non communiquées

- 20 Robert Morris, *Cardfile*, op.cit
- 21 Clairefontaine, *This neon was made by...*, 2009, néon, transformateur, câble, 5 x 342 x 42 cm, Ernesto Esposito, Rome
- 22 Sâdaane Afif, *L'André*, 2008-2011, vélo une vitesse, 91 x 161 x 44 cm, Daimler, Stuttgart
- 23 Barnett Newman, *Jericho*, 1968-1969, acrylique sur toile, 268.5 x 286 cm, Centre Pompidou, Paris
- 24 Henri Georges Clouzot, *Les Diaboliques*, 1955 (capture d'écran)
- 25 Walter De Maria, *The Vertical Earth Kilometer*, 1977, laiton, Friedrichspark Platz, Cassel
- 26 Joseph Kosuth, *Five Words in Green Neon*, 1965, tube néon, 157.8 x 204.8 x 15.2 cm, Whitney Museum, NYC
- 27 Bertrand Lavier, *Mandarine par Duco et Ripolin*, 1994, peinture glycérophtalique sur toile, 250 x 220 cm, collection de l'artiste
- 28 Robert Filiou, *Principe d'équivalence*, 1968, bois, fer, laine, feutrine, 200 x 1000 cm, Centre Pompidou, Paris
- 29 Ellsworth Kelly, *Windows*, 1949, huile sur bois et toile, 128.3 x 49.5, Centre Pompidou, Paris
- 30 Charbel Joseph H Boutros, *My Answer to Ecology*, 2011, radiateur électrique et réfrigérateur
- 31 Harold Ancart, (*The Whale*), 2013, béton, acier, eau, 135 x 167 x 67 cm, CLEARING, NYC
- 32 Henri Matisse, *La liseuse sur fond noire*, 1939, huile sur toile, 92 x 73.5 cm, Centre Pompidou, Paris
- 33 Lawrence Weiner, *A bit beyond what is designated as the Pale*, 2008, Lisson Gallery, Londres
- 34 Robert Barry, *All the things I know but of which I am not at the moment thinking-1:36PM June 15,1969*
- 35 Artie Vierkant, *Image Object Sunday 12 February 2012 6:09PM*
- 36 Takesada Matsutani, *Une ligne*, 1977, graphite sur papier marouflé sur toile, relief vinyle et contreplaqué, 122 x 160 cm
- 37 Daniel Buren, *Jamais deux fois la même, travail in situ*, 1968-1985, papier collé, dimensions variables, Centre Pompidou, Paris

---

# **BIBLIOGRAPHIE**

## Essais sur l'art

- Adorno Theodor**, *L'art et les arts*, trad J. Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002
- Ardenne Paul**, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002
- Belting Hans**, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Paris, Gallimard, 1989
- Bouriaud Nicolas**, *Postproduction*, Dijon, Presses du Réel, 2003
- Buchloh Nicolas**, *Formalisme et Historicité, autoritarisme et régression : deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine*, Paris, Territoires, 1982
- Cometti Jean-Pierre**, *La Nouvelle aura, économie de l'art et de la culture*, Paris, Question Théoriques, Saggio Casion, 2016.
- Cometti Jean-Pierre**, *L'art sans qualité*, Paris, PUF, 1999
- Danto Arthur**, *L'Assujettissement philosophique de l'Art*, trad. C.H Schaeffer, Paris, Seuil, 1993
- Danto Arthur**, *La Transfiguration du Banal*, trad. C.H Schaeffer, Paris Seuil, 1989
- Didi-Huberman Georges**, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 2004
- Duve Thierry (de)**, *Au Nom de l'Art, pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989
- Duve Thierry (de)**, *Faire école*, Dijon, Presses du Réel, 1992
- Elgin Catherine et Goodman Nelson**, *Esthétique et Connaissance (pour changer de sujet)*, Paris, L'éclat, 2001.
- Foster Hal**, *Le retour du Réel, situation actuelle de l'avant-garde*, trad. Y. Cantraine, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005
- Gautier Michel**, *Promesse du Zéro*, Dijon, Presses du Réel, 2009
- Greenberg Clément**, *Art et Culture*, trad. A.Hindry, Paris, Macula, 2006
- Goodman Nelson**, *Manières de faire des mondes*, trad. M.D Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
- Goodman Nelson**, *Langages de l'art*, trad. M.D Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992
- Hegel Friedrich**, *Esthétique (Textes choisis)*, C.Khodoss et J.Laubier (dir), PUF, 1953.
- Krauss Rosalind**, *L'Originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993
- Millet Catherine**, *Le Critique s'expose*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995
- O'Doherty Brian**, *White Cube - L'espace de la galerie et son Idéologie*, JRP|Ringier/Maison Rouge, 2008
- Pareyson Luigi**, *Esthétique, Théorie de la formativité*, édition de G.A. Tiberghien, Aesthica, Paris, Ulm, 2007
- Pareyson Luigi**, *Conversation sur l'esthétique*, trad. G.A.Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992
- Rochlitz Rainer**, *Feu la Critique, essais sur l'art et la littérature*, Bruxelles, La Lettre Volée, Essais, 2002
- Rochlitz Rainer**, *Subvention et Subversions, art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994
- Rochlitz Rainer**, *L'Art au banc d'essai (esthétique et critique)*, Paris, Gallimard, 1998
- Rosenberg Harold**, *La Tradition du Nouveau*, Paris, Minuit, 1998
- Rosenberg Harold**, *La Dé-définition de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992

## Autres écrits sur l'art:

- Adorno Theodor**, *Minima Moralia, réflexion sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 2005
- Baudelaire Charles**, *Critique d'art*, 2 vol., par C. Pichois, Paris, Armand Colin, 1965
- Valéry Paul**, *Tel quel*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1971
- Valéry Paul**, *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944

## Essais périphériques

- Caillois Roger**, *Les Jeux et les hommes, le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1998  
**Huizinga Johan**, *Homo Ludens*, essais sur la fonction sociale du jeu, trad. C.Seresia, Paris, Gallimard, 2014  
**Mannoni Octave**, *Clefs pour l'Imaginaire ou L'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1985  
**Rosset Clément**, *Le Réel et son double (essai sur l'illusion)*, Paris, Gallimard, 1984

## Écrits d'artistes

- Buren Daniel**, *Les Écrits 1965-2012*, 2 volumes, Paris, Flammarion, 2012  
**Buren Daniel**, *Au sujet de...*, entretien avec Jérôme Sans, Paris, Flammarion, 1998  
**Cézanne Paul**, *Correspondances*, John Rewald (éd), Paris, Grasset, 1949  
**Dubuffet Jean**, *Asphyxiante culture*, Paris, Minuit, 2011  
**Duchamp Marcel**, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1976  
**Judd Donald**, *Ecrits, 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong, 1991  
**Kosuth Joseph**, *Place de l'Écriture*, entretien avec Jérôme Sans, Acte Sud, 2002  
**Kundera Milan**, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 2008  
**Matisse Henri**, *Écrits et propos sur l'Art*, D.Fourcade (éd), Paris, Herman, 1972  
**Newman Barnett**, *Écrits*, trad. J.L Houdebine, Paris, Macula, 2011  
**Parmentier Michel**, *Textes et entretiens*, A. Bianchi (éd), Paris, BlackJack, 2014  
**Perec Georges**, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985

## Catalogues:

- Art Conceptuel I*, M. Bourrel (éd), CAPC Bordeaux, 1988  
*(L')Art conceptuel, une perspective*, C.Gintz (éd), Paris-Musées, MNAMVP, 1989  
*Art Conceptuel, Formes Conceptuelles*, Christian Schlatter (éd), Paris, Galerie 1900-2000, 1990  
*Art Conceptuel, une entologie*, G.Herman, F. Reymond et F. Vallot (dir), Paris, Mix, 2008  
*Art&Langage*, éd Jeu de Paume, 1993  
*Huebler Douglas, «Variable» etc*, Frac Limousin, 1993  
*Lewitt Sol*, B. Gross (dir), Centre Pompidou Metz, 2012  
*Lewitt Sol, A retrospective*, G. Garrels (éd), Londres/NewHaven, YUP

## Recueils:

- Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien?*, Cuir Raphael, Archibooks, 2009 Archibooks, 2eme édition, 2012.  
*Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Lucy Lippard, Los Angeles, UCP, 1984  
*Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Tzvetan Todorov, Points, 2001  
*Art en Théorie, 1900-1990*, Harrison Charles et Wood Paul, Hazan, 2012  
*La Fabrique du titre : nommer les œuvres d'art*, P.-M. de Biasi, M. Jakobi, S. Le Men, CNRS, 2012  
-L'esthétique des philosophes, les rencontres places publiques, Paris, Dis Voir, 1996  
-Vocabulaire d'esthétique, E. Souriaud (dir), Paris, PUF, 1990

## Reuves

- Art & design. Vol. 9, no. 1/2 ; 1994.
- Art Forum, juin 1967
- Revue Esthétique #44, 2003

## DVD

**Daniel Buren**, Works&Process, a.p.r.è.s/Les Télécréateurs, 2002

## Littératures et poésies

- Diderot Denis**, Jacques le Fataliste et son maître, Paris, Gallimard, 2015
- Kundera Milan**, La Plaisanterie, Paris, Gallimard, 1980
- Mallarmé Stéphane**, Poésie, Paris, Gallimard, 1978
- Nabokov Vladimir**, Lolita, Paris, Folio, 1981
- Nerval Gérard (de)**, Poésie, UGE, 1964
- Perec Georges**, Un homme qui dort, Paris, Denoël, 1990
- Perec Georges**, Le Voyage d'hiver, Paris, Seuil, 1993
- Queneau Raymond**, Exercices de styles, Paris, Gallimard, 1995
- Robbe-Grillet Alain**, Les Gommages, Paris, Minuit, 1990
- Sarraute Nathalie**, Tropismes, Paris, Minuit, 1998

« Je retorquerais volontiers: Qu'appelle-t-on art ? Mais je vais me jeter à l'eau et dire : il y a de l'art plutôt que rien parce que les êtres humains ont besoin de transcendance et que dans l'art ils trouvent l'une des formes les plus accomplies de cette transcendance. J'entends par transcendance quelque chose qui se trouve au-delà de la satisfaction, soit des besoins des êtres humains, soit de la perception de la matérialité de la vie autour d'eux, par conséquent, c'est précisément parce qu'il y a un au-delà que l'art devient une nécessité aussi bien, je dirais, pour les peintres flamands du XVe siècle-qui probablement n'aurait pas employé le terme d'art-que par nous aujourd'hui.»

Tzvetan Todorov, en réponse à la question de Raphaël Cuir.





## RÉSUMÉ

Aujourd'hui être visiteur c'est passer autant de temps à regarder des oeuvres qu'à parcourir les textes à leur propos, les légendes. Biographique, anecdotique, historique, scientifique, politique...le discours prendra les formes nécessaires à la sensibilisation du public, laissant volontiers en suspens l'art lui-même. Mais depuis quand l'oeuvre ne suffit-elle plus à faire l'expérience de l'art? Et que l'artiste ne suffit plus à faire l'oeuvre?

Nous tenterons ici de démontrer que la propension à l'explication, en tant que justification, malgré son bien fondé nécrose l'art en privant ses acteurs d'une éducation artistique et d'une autonomie critique. Pour cela, nous remonterons le temps à une époque où l'on apprenait encore le jeu du faire et du dire avec incertitude, celle d'une fin de la modernité conceptuelle et tautologique un peu trop vite enterrée. Et dont les dernières paroles pourraient bien nous aider à sortir de cette impasse où l'on attend de l'art ce qu'il ne saurait nous offrir.

## MOTS-CLEFS

légende/explication/sensibilisation/jeu/  
critique/éducation/conceptuel/attente