

marges 02

marges

La revue du département Arts Plastiques de l'Université Paris 8

02

mars 2004

Les textes que nous proposons ici ne sont pas reliés entre eux par une thématique décidée au préalable et l'on n'y trouvera pas de trace d'un colloque ou d'une journée d'étude. [...]

Sommaire

- | | | |
|----|--|---|
| 2 | Editorial | Notes de lecture, comptes rendus d'exposition |
| 5 | L'art et la cognition
Mok Mi Hudelot | 98 Pierre-Michel Menger
Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme
par Maxence Alcalde |
| 21 | Exécution, actualisation : des rôles du public dans l'activation des œuvres d'art
Stéphane Reboul | 100 Marie-Dominique Popelard
Moi Gabirel, vous Marie
Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall
Des faits et gestes
par Stéphane Reboul |
| 39 | Une image de fatigue chez Marc Trivier
Sylvie Rousselle-Tellier | 103 La Chine et ses mirages
Soko-Phay Vakalis |
| 61 | Le « sujet » Depardon, les résonances philosophiques de son oeuvre
Panayotis Papadimitropoulos | 106 Deux expositions au Palais de Tokyo
Jérôme Glicenstein |
| 77 | Aux origines du dés-œuvrement : la question de l'objet, entre le ready-made et l'objet constructiviste
Jean-Claude Monnier | Abstracts
110 français
112 anglais
114 Générique |

Éditorial

Les textes que nous proposons ici ne sont pas reliés entre eux par une thématique décidée au préalable et l'on n'y trouvera pas de trace d'un colloque ou d'une journée d'étude. Ce deuxième numéro de *Marges* nous entraîne vers des recherches qui souvent se croisent et parfois se recoupent. On remarquera ainsi assez vite l'émergence de préoccupations communes à plusieurs auteurs : d'un côté les questions relatives à la relation du spectateur à l'œuvre d'art, de l'autre celles qui touchent à la relation sujet/objet lors de la prise de vue photographique.

Pour ce qui est de la première de ces deux thématiques, les deux auteurs, Mok Mi Hudelot et Stéphane Reboul, loin de se contenter des discours convenus sur des problématiques assez « classiques » en esthétique, nous entraînent vers des domaines plus en « marges » ; convoquant certains travaux de cognitivistes ou de philosophes anglo-saxons. Les deux textes sont cependant assez différents. Pour le premier, il est surtout question de la nouvelle relation du spectateur à l'œuvre d'art que suscitent l'interactivité et les médias numériques – vue sous l'angle du développement des sciences cognitives. Pour l'autre – qui traite principalement des « rôles du public » dans l'activa-

tion des œuvres d'art –, il s'agit bien plus de proposer une approche « analytique » du « fonctionnement » de certaines œuvres conceptuelles ou participatives des années 1960-1970, en faisant appel en particulier aux notions d'« exécution » et « implémentation » chères à certains auteurs.

Une démarche assez différente nous est offerte avec les textes qui traitent de la photographie. Dans ceux-ci, il n'est pas forcément question d'objet (et encore moins de spectateurs), mais peut-être bien plus de la « relation à l'autre » que suscite le fonctionnement même du dispositif photographique. Il y a d'un côté la relation qu'instaure le photographe Marc Trivier avec ses modèles ; une relation singulière que décrit et analyse minutieusement Sylvie Rousselle-Tellier ; mais il y a aussi la relation de Raymond Depardon à ses « sujets » ainsi qu'à l'histoire de sa propre pratique de photographe documentaire, d'écrivain, de cinéaste, d'auteur. Cette pratique multiple, qui se « projette » en avant autant qu'elle opère une manière de retour sur soi, nous est décrite par Panayotis Papadimitropoulos comme étant proprement « philosophique ».

À ces deux orientations principales, il faut ajouter le travail de recherche historique particulièrement rigoureux mené par Jean-Claude Monnier, autour de la remise en cause de l'objet d'art traditionnel au temps des avant-gardes du début du vingtième siècle ; entre pratiques dadaïstes et constructivistes ; entre objets de design et ready-made. Enfin, *Marges* ne serait pas complet si nous n'y trouvions pas des comptes rendus d'ouvrages et d'expositions représentatifs de la période qui vient de s'écouler. Il s'agit ici de deux essais de Marie-Dominique Popelard (dont l'un écrit en collaboration avec Anthony Wall), ainsi que du Portrait de l'artiste en travailleur de Pierre-Michel Menger. Pour ce qui est des expositions, « Alors la Chine ? » présentée au Centre Georges Pompidou pendant l'été, « Hardcore » et « GNS » proposées au Palais de Tokyo durant la même période, font également l'objet de notices spécifiques.

Jérôme Glicenstein, Janvier 2004

L'art et la cognition

L'art est-il à la lisière ou au centre de la cognition ?

ou bien

La cognition est-elle à la lisière ou au centre de l'art ?

De telles questions posent d'emblée la problématique de la relation entre l'art et la cognition. Celle-ci se définit comme « un ensemble des activités et des entités qui se rapportent à la connaissance et à la fonction qui la réalise¹ » ; elle ne désigne pas la connaissance en elle-même, mais les activités de l'esprit qui ont pour fonction d'acquérir des connaissances et de les mettre en activité. Ce sont les activités de perception, de langage, de mémoire, d'attention et celles de raisonnement que l'on qualifie d'activités mentales. Par ailleurs, la cognition réunit, sous l'appellation de « sciences cognitives », diverses disciplines travaillant autour de la question du fonctionnement de l'esprit humain. Cette appellation n'apparaît effectivement que dans les années soixante-dix du siècle dernier en même temps que le progrès en informatique et l'apparition des disciplines proprement cognitives comme les neurosciences et l'intelligence artificielle. Mais la question centrale qui préoccupe la cognition, à savoir celle de l'homme et de son rapport au monde, a pour origine les questions essentielles de la philosophie. En somme, bien que la cognition semble être un objet de recherche récent en raison de l'apparition de nouvelles disciplines dites cognitives et s'identifiant aux nouvelles technologies, son origine peut remonter jusqu'à l'Antiquité².

¹ Jean-François Le Ny
Grand Dictionnaire de la Psychologie, Paris,
Larousse-Bordas, 1999,
p. 170.

² Pour une introduction
aux sciences cognitives,
voir Georges Vignaux,
*Les sciences cognitives,
une introduction*, Paris,
la Découverte, 2001.

³ Ce « Colloque des Jeunes Chercheurs en Sciences Cognitives » a été organisé par Cognivence, association des étudiants en Sciences Cognitives d'Ile-de-France (<http://cognivence.free.fr>), à Paris, les 18, 19 et 20 juin 2003.

⁴ Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*. Cité par Ernst H. Gombrich, dans *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, trad. fr. G. Durand Paris, Gallimard, 1987, (première édition : Phaidon Press, Oxford, 1960), p. 21.

La première question ci-dessus est extraite des questions posées dans le cadre du « Colloque des Jeunes Chercheurs en Sciences Cognitives³ ». Sous la lumière de l'interdisciplinarité, l'association Cognivence avait réuni à cette occasion toutes les disciplines concernées par la question de la cognition, pour débattre de sa place et de son rôle dans les recherches actuelles. Toutes les disciplines, y compris l'art. En effet, bien que l'art semble se situer en marge de la cognition en vue du peu de travaux traitant de l'art par une approche cognitive, il attire néanmoins les cognitivistes car les environnements artistiques seraient susceptibles de fournir de nouvelles perspectives dans la recherche sur le fonctionnement de l'esprit humain. Et réciproquement, la cognition s'infiltrerait aussi de plus en plus dans le domaine de l'art aussi bien dans les réflexions théoriques que dans les pratiques artistiques. Il est à noter par ailleurs que ce renforcement de lien entre l'art et la cognition est à trouver au sein même de l'évolution de l'art.

L'objet de ce texte est de s'interroger sur la relation entre l'art et la cognition, et surtout sur la place grandissante qu'occupe la cognition dans l'art. D'où la question qui nous concerne davantage : la cognition est-elle à la lisière ou au centre de l'art ? Nous exposons ici les grands points marquant le rapprochement progressif de ces deux domaines ; de l'origine de leur lien – à savoir ce qui a déterminé le recours à la cognition pour ce qui est de l'art –, jusqu'à la quasi-normalisation de ce recours à la cognition dans l'art contemporain, notamment au sein de l'art numérique. L'hypothèse que nous avançons étant qu'aujourd'hui les problématiques posées par l'art numérique nécessitent d'être traitées par le biais de la cognition, celle-ci étant susceptible par conséquent d'occuper une place importante au sein de l'art.

À l'origine de l'art et de la cognition

« L'art étant de nature spirituelle, il en résulte que toute étude scientifique de l'art se fonde sur la psychologie. Elle peut également toucher à d'autres domaines, mais elle ne saurait écarter la psychologie⁴. » C'est ainsi que Gombrich introduit son ouvrage *L'art et l'illusion*. On peut relever trois idées dans cette citation : la nature spirituelle de l'art, l'étude scientifique de l'art et la psychologie. En reliant l'art à une activité de l'esprit et en proposant qu'il soit étudié de façon scientifique, l'auteur se tourne naturellement vers la psychologie. Plusieurs questions nous viennent alors à l'idée : premièrement, quel lien peut-on établir entre l'art et la psychologie ? L'art étant abordé habituellement du point de vue historique

ou philosophique avec comme objet d'analyse « l'œuvre », c'est-à-dire la production de l'artiste, quel lien peut-il avoir avec la psychologie dont l'objet d'étude est l'homme ? Faut-il sous-entendre que pour étudier une œuvre, il faut s'intéresser à l'auteur de cette œuvre ? Deuxièmement, quelle réelle interrogation précède ce choix méthodologique, qui consiste à recourir à une méthode de recherche scientifique, celle de la psychologie ?

Nous trouvons les réponses à ces questions chez Gombrich lui-même. La psychologie dont il est question dans son ouvrage est celle de la perception. Selon Jean-Didier Bagot « la perception désigne l'ensemble des procédures qui nous permettent de prendre connaissance du monde environnant et de construire nos propres représentations mentales de ce monde⁵. » Elle est la première étape du processus cognitif qui consiste à traiter les informations du monde extérieur captées grâce à nos cinq sens⁶, la vue et l'ouïe étant les deux sens les plus sollicités. L'intérêt que porte Gombrich pour la perception repose sur l'idée que ce qui est représenté sur la toile n'est pas la réalité telle quelle, mais ce que l'artiste perçoit du monde extérieur – ce qui soulève en même temps la question de savoir si nous ne pouvons jamais percevoir la réalité en tant que telle, tant ce que nous voyons est déjà le résultat d'un traitement cognitif. De même, l'interprétation des œuvres par les spectateurs repose aussi sur leur perception. De cette façon, pour Gombrich, si l'on veut comprendre une œuvre, en l'occurrence une peinture, il faut d'abord chercher à comprendre le mécanisme qui a induit à la production de cette peinture, et également celui qui détermine son interprétation, c'est-à-dire le mécanisme de la perception.

En amont de cette méthode de recherche qui consiste à faire appel à la psychologie de la perception pour étudier les œuvres picturales, la question centrale que pose Gombrich dans son ouvrage est celle-ci : « comment se fait-il que le monde visible ait été représenté de tant de façons différentes, au cours de périodes aussi diverses et par tant de peuples ? » Il soulève ici la question de l'évolution des styles. Il s'interroge sur le fait que partant d'une même entité à représenter qui est le « monde visible », c'est-à-dire la réalité en tant que telle, les artistes soient arrivés à produire des représentations aussi diverses que ce que nous connaissons aujourd'hui en art, créant ainsi autant de styles différents. Gombrich cherche à expliquer cette diversité de styles, et non pas seulement les confronter entre eux pour construire une histoire de l'art.

La véritable raison qui amène donc Gombrich à s'intéresser à la psychologie de la perception est au fond cette problématique du style.

⁵ Jean-Didier Bagot, *Information, sensation et perception*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 5.

⁶ Le processus cognitif d'un système de traitement d'information s'organise en deux étapes : la première étape consiste en un « traitement sensoriel » des informations brutes du monde extérieur captées par les récepteurs sensoriels (la vue, l'ouïe, etc.). Cette première étape, appelée la perception, est présumée automatique, alors que la deuxième étape, celle d'un « traitement cognitif » est contrôlée : les informations traitées dans la première étape subissent un deuxième traitement pour produire des actions, qui peuvent être de nature corporelle (un geste, par exemple) ou langagière, ou encore une nouvelle connaissance qui sera stockée dans la mémoire à long terme. Dans ce deuxième traitement sont impliquées les activités de raisonnement, de résolution de problème et de prise de décision. Nous mentionnons également que bien qu'on établisse différentes étapes de traitement d'information, ces étapes n'entrent pas forcément en action de façon sérielle (c'est-à-dire les unes après les autres), mais elles peuvent avoir lieu dans un autre ordre ou quasi-simultanément. En ce qui concerne la perception, elle n'est pas toujours

considérée simplement comme une procédure d'enregistrement d'information. Certains courants de la psychologie considèrent qu'elle est influencée par d'autres facteurs du fonctionnement cognitif.

⁷ Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 21.

⁸ Daniel Andler, « Art ou cognition : les sciences cognitives doivent-elles choisir ? », communication non publiée lors de la Rencontre Arts/Sciences de la cognition, 23-24 mai 2002, au musée des Abattoirs de Toulouse.

Sa démarche consiste à examiner dans un premier temps le mécanisme de la perception afin de comprendre ce qui est impliqué dans les processus de création et d'interprétation des œuvres, ce qui permettrait dans un deuxième temps d'expliquer l'évolution des styles. Une démarche qui véhicule l'idée qu'un style donné est lié à une perception du monde propre à cette époque, établissant ainsi un lien entre l'homme, son rapport au monde et l'art. La première étape de cette recherche est donc tout d'abord de comprendre le mécanisme de la perception. C'est prendre le problème à sa source, ou autrement si bien dit par Daniel Andler : « Expliquer la fleur par l'engrais : voilà tout ce que les sciences cognitives peuvent espérer accomplir, si elles prétendent s'intéresser à l'art⁸. »

Le recours de Gombrich à la psychologie de la perception et à cette manière scientifique d'aborder l'art se justifie donc par son projet de comprendre le processus de création et d'interprétation de l'image qui se trouvent en amont de la question du style. Or, il est à noter que ce projet est aujourd'hui celui de tous les chercheurs travaillant dans le cadre de l'art et de la cognition. Le projet est devenu cependant plus complexe, puisque d'une part en raison de l'évolution de l'art vers une forme conceptuelle, il n'est plus question seulement de représentation du réel, et d'autre part puisque le rôle des spectateurs n'est plus le même non plus.

Gombrich n'est évidemment pas le premier, ni le seul à s'être intéressé à la psychologie de la perception pour une étude de l'art. Mais, en tant qu'historien d'art, il a considérablement contribué au développement d'une réflexion sur l'art par une approche cognitive. Ainsi, on peut estimer que le recours à la cognition dans l'art a été amorcé par les questionnements de l'histoire de l'art. Nous verrons par la suite que ce cadre « art et cognition » s'est élargi pour s'intéresser non pas seulement aux phénomènes de la perception, mais aussi aux autres activités cognitives, et que d'autres formes d'œuvres que celle de la peinture sont aussi abordées sous le point de vue cognitif.

L'art et la cognition : le principe de leur relation

Aujourd'hui encore, « l'art et la cognition » est un thème de recherche peu répandu et qui reste assez marginal, bien que l'on puisse noter l'existence d'organismes et de laboratoires travaillant sur ce thème. Néanmoins, en observant les activités de recherche actuelles, nous constatons que les champs impliquant l'art et la cognition se sont considérablement élargis et diversifiés, à tel point qu'il est difficile de classer les diverses problématiques

abordées. On peut se faire une idée de la diversité des problématiques abordées par les chercheurs et théoriciens d'art, mais aussi par des artistes, en combinant toutes les entités appartenant à chacune des deux disciplines : d'un côté, les sciences cognitives qui se déclinent au pluriel regroupent des disciplines comme les neurosciences, l'intelligence artificielle, la psychologie cognitive, la linguistique cognitive et la philosophie⁹ ; et de l'autre, dans le domaine de l'art, toutes les formes sont à prendre en compte, aussi bien la peinture, la sculpture, que les installations et les œuvres numériques. En faisant jouer toutes les combinaisons possibles de ces entités, on peut imaginer la diversité des problématiques : par exemple, l'art numérique et l'intelligence artificielle (l'introduction de l'intelligence artificielle dans la création numérique) ou les neurosciences (emprunt de leurs modèles pour la création des êtres artificiels autonomes), la linguistique cognitive et les processus de création (l'étude de processus de création et de l'interprétation des œuvres à travers les descriptions langagières), la philosophie cognitive et l'art, etc. Il nous semble alors plus intéressant d'exposer le principe de la relation entre l'art et la cognition dans leur interdisciplinarité.

L'une des caractéristiques de la relation interdisciplinaire entre l'art et la cognition est que dans les deux camps l'autre discipline est abordée comme un outil méthodologique ou comme un élément d'expérimentation pour répondre chacun à leurs propres problématiques. En effet, les théoriciens de l'art se réfèrent aux diverses théories cognitives pour s'interroger sur la question du processus de création et de sa réception, sans véritablement se préoccuper de la validité de ces théories : en sciences cognitives, il existe autant de théories que de courants pour une même problématique (par exemple, plusieurs théories de la perception¹⁰), le travail des cognitivistes consiste alors, entre autre, à remettre en question ces théories et à les soumettre à de nouvelles expérimentations de façon à maintenir leur validité par des vérifications permanentes. Et pour ce faire, inversement, l'art est un formidable terrain d'expérimentation pour les cognitivistes. En effet, deux présuppositions permettent de penser que l'art est un terrain cognitif à explorer : selon Daniel Andler, d'une part, « l'art est une manifestation extraordinaire et séparée¹¹ » et d'autre part, « les sciences cognitives se sont d'ores et déjà rendues maîtresses des manifestations ordinaires de l'esprit¹² ». Il en découle que les sciences cognitives s'intéressent à l'art car non seulement c'est un terrain encore inexploré, mais en plus, il est un domaine qui semblerait activer les activités cognitives plus qu'à l'ordinaire. C'est également l'idée de Jérôme Dokic lorsqu'il

⁹ Ces cinq disciplines sont les principales disciplines cognitives, mais il faut aussi inclure comme sciences cognitives, des disciplines comme l'étiologie, la sociologie, l'ethnologie, l'anthropologie, etc. toutes les disciplines où il est question d'un système (artificiel ou vivant) en relation avec un monde (environnement).

¹⁰ Pour un résumé synthétique des différentes théories de la perception, voir Jean-Didier Bagot, *op. cit.*, p. 6-12.

¹¹ Daniel Andler, cf. note 8

¹² *ibid.*

¹³ Jérôme Dokic, *L'art et l'esprit*, présentation pour la journée *Art et cognition*, Cité des Sciences et de l'Industrie, La Villette, 14 mars 2000, <http://artcognition.free.fr>

¹⁴ *ibid.*

¹⁵ Programme de recherche de l'équipe « Art et cognition » de l'institut Jean Nicod, institutnicod.org/recherche.html#d

écrit que « les processus artistiques mettent en place un dispositif expérimental dont le but est de déstabiliser la relation cognitive habituelle entre le sujet et son environnement¹³ ». Pour soutenir cette idée, Dokic part de l'hypothèse que « la capacité artistique (c'est-à-dire la capacité de produire et d'appréhender les phénomènes artistiques) s'appuie sur des modules cognitifs préexistants¹⁴ », c'est-à-dire sur des fonctions cognitives qui s'exercent habituellement dans des situations ordinaires, contrairement à d'autres hypothèses selon lesquelles il existerait des fonctions cognitives spécifiquement dédiées à l'expérience esthétique. Seulement, ce qui change avec les œuvres d'art, c'est qu'elles sont des dispositifs particuliers qui perturbent les habitudes, accentuant ainsi les différentes fonctions cognitives. C'est dans ce sens que l'art est considéré comme un terrain d'expérimentation propice à étudier la cognition : il est considéré comme produisant des « effets cognitifs ».

Une autre caractéristique de cette interdisciplinarité est, comme le souligne Daniel Andler, de « manquer à l'essentiel, l'art lui-même ». En effet, lorsque l'art est traité sous le point de vue cognitif, il ne s'agit pas de s'interroger sur l'art lui-même, comme de s'interroger sur le sens d'une œuvre par une analyse de son contenu, mais il s'agit plutôt de voir comment se déroule une interprétation. Les recherches dans la cognition artistique prennent alors l'aspect suivant :

« 1. Déterminer si, et dans quelle mesure, les capacités de catégorisations visuelles ultra rapide utilisées par les spectateurs pour reconnaître le type de scène représentée par l'image peuvent être étendues jusqu'à s'appliquer aux tableaux ; on étudiera la façon dont les spectateurs parviennent, sur la base des indices visuels fournis par un tableau, à reconnaître le type de scène représentée par ce dernier.

2. On expliquera l'hypothèse selon laquelle des informations non visuelles contribuent à la construction du contenu pictural, en contrastant la contribution des ombres et celle des objets (reconnaissance ultra rapide) à la reconstruction de la scène dépeinte, et en étudiant la compréhension de la posture du corps dépeint¹⁵. » Ces axes de recherche sont ceux du groupe de recherche « Art et Cognition » de l'Institut Nicod dont le but est de déterminer « la part spécifiquement prise en charge par le seul système visuel lors de la perception d'une œuvre d'art (picturale) ». Il s'agit en fait de décrire le mécanisme d'interprétation d'image de manière scientifique sur la base du mécanisme de la perception. En effet, « la catégorisation visuelle », qui implique la capacité à classer des

entités (éléments de stimuli) en fonction de leur appartenance à une catégorie, est l'une des opérations mentales qui s'effectue dès l'étape de la perception. La catégorisation joue un grand rôle dans l'organisation des informations stockées en mémoire, qui elle-même occupe une place essentielle dans nos activités cognitives. De même, la « reconnaissance¹⁶ » est aussi une fonction centrale de la perception : elle consiste à reconnaître toutes les formes (image, objet, visage) ; nous n'avons pas conscience de cette fonction de notre système cognitif car, la plupart du temps, elle a lieu quasi-instantanément sauf dans les cas où nous avons du mal à reconnaître une forme¹⁷. Quant au deuxième axe de recherche, il se réfère à l'utilisation du contenu stocké dans la mémoire à long terme, et de ce fait il met en avant le travail cognitif qui s'effectue lors d'une interprétation d'œuvre : lors d'une interprétation d'œuvre, le spectateur ne se contente pas seulement de traiter les stimuli sensoriels, c'est-à-dire les informations brutes du monde réel, mais pour produire une réponse effective – en l'occurrence le résultat de la « construction du contenu pictural¹⁸ » – les informations en sortie du traitement sensoriel doivent subir un deuxième traitement cognitif. Et c'est dans cette deuxième étape de traitement cognitif que « les informations non visuelles » stockées dans la mémoire à long terme vont contribuer à la construction du contenu pictural.

Comme nous venons d'en faire la démonstration, il a surtout été question de procédures d'opération mentale lors d'une réception d'œuvre que de l'œuvre elle-même. On peut ainsi estimer qu'avec une approche cognitive de l'art, l'objet d'étude se déplace du contenu de l'œuvre à la réception de ce contenu, c'est-à-dire vers le sujet-récepteur d'informations. Cette distinction est bien soulignée par Nelson Goodman : « dire ce que fait l'art n'est pas dire ce que l'art est ; mais (...) la première question est la plus pertinente¹⁹. » C'est le propre des recherches sur le thème de « l'art et la cognition ». Lorsque l'on adopte une approche cognitive pour l'étude de l'art, l'objet de la cognition étant l'observation de l'esprit humain, la recherche vise naturellement à comprendre le fonctionnement de l'esprit dans l'appréhension artistique.

La cognition dans l'art

Bien que l'objet d'une approche cognitive ne soit pas celui d'interroger l'art lui-même, il semblerait qu'aujourd'hui la cognition contribue à traiter les questions centrales de l'art. Nous semblons contredire le principe que nous avons énoncé ci-dessus. Mais, nous

¹⁶ Reconnaissance : thématique de recherche qui s'est particulièrement développée à la fin des années 1950. Elle a d'abord concerné les processus de reconnaissance des mots, puis ceux des objets (une image représentant un objet réel étant considérée aussi comme un objet). Ensuite, les courants cognitivistes et connexionnistes ont en particulier abordé l'étude des mécanismes de reconnaissance du visage humain.

¹⁷ Certaines peintures de Salvador Dalí sont de bons exemples : les objets déformés ne sont pas toujours immédiatement reconnus.

¹⁸ Dans un système de traitement d'information, la « réponse » ou « sortie » peut être sous plusieurs formes : production de langage, exécution de geste, ou bien sous forme de connaissance qui ne se traduit pas forcément en une expression extériorisée, mais qui est stockée directement dans la mémoire à long terme. Ici, le « contenu pictural », une fois construit, peut aller se stocker directement dans la mémoire, ou bien, être exprimé sous forme de langage.

¹⁹ Nelson Goodman, « Quand y a-t-il l'art ? », trad. fr. D. Lories (éd.), dans *Philosophie analytique et esthétique*,

Paris, Méridiens
Klincksieck, 1988, p. 199-
210.

²⁰ « Duchamp décrit une arène de la critique d'art où le combattant n'est plus quelque gladiateur expérimenté, mais le spectateur lui-même, le public, persuadé désormais de posséder la culture suffisante, le jargon adéquat, pour prétendre y régler le sort de la peinture. »
Dominique Chateau, *Duchamp et Duchamp*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 95.

²¹ « Pour Duchamp, l'instinct, ou plutôt l'intuition, parce qu'elle définit justement le "processus créatif", bloque tout accès de l'artiste à une quelconque conscience théorique. La pratique du créateur ressortit à un "coefficient d'art", soit la part "d'expression personnelle 'd'art à l'état brut'" que l'artiste met inconsciemment dans sa création et qui "doit être 'raffiné' par le spectateur tout comme la mélasse et le sucre pur" ; et si "ce coefficient n'a aucune influence sur le verdict du spectateur", c'est que le rôle de ce dernier est justement de "déterminer le poids de l'œuvre sur la bascule esthétique". Il s'ensuit de cette dissociation radicale entre la création et l'esthétique [...] que ce n'est certainement pas le regardeur qui crée l'œuvre. Celui qui crée est l'acteur d'un processus inconscient, dans lequel la fonction

dirons que l'évolution de l'art a entraîné un déplacement des problématiques à traiter.

En effet, plus-haut, dans l'exemple d'axes de recherche élaborés par le groupe de chercheurs « Art et Cognition », il était question d'œuvre picturale, avec au moins une caractéristique qui lui est propre, à savoir le rôle passif du spectateur puisqu'il est en position de contemplateur bien qu'il soit cognitivement actif. Mais aujourd'hui, l'art renferme bien d'autres formes en déplaçant par là-même les problématiques et en modifiant le rôle des principaux acteurs de l'art (artiste et spectateur). Et Marcel Duchamp nous intéresse particulièrement, car s'il y a bien une nouvelle question qu'il a introduit dans l'art, c'est celle du rôle du spectateur, en suivant son célèbre énoncé : « ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». Cet énoncé a généralement été interprété comme transférant le rôle de l'artiste vers celui de spectateur à qui appartiendrait désormais la responsabilité de définir l'art. Or, selon Dominique Chateau dans son ouvrage *Duchamp et Duchamp*, cette interprétation ne correspondrait pas exactement au sens que l'artiste lui a attribué : d'une part, cette affirmation serait le reflet d'une observation critique de la part de Duchamp de l'état de l'art (la peinture) dans la société de son époque – l'art désormais accessible à tous²⁰ –, et d'autre part, il ferait une nette distinction entre l'artiste et le public, confirmant ainsi que le spectateur ne peut pas prendre la place de l'artiste²¹.

Mais surtout, Dominique Chateau nous renseigne sur un fait intéressant dans le sujet qui nous préoccupe à savoir la relation entre l'art et la cognition. Il nous apprend qu'en vérité, Duchamp ne serait pas l'auteur original du terme « regardeur », mais que ce terme appartiendrait à Francis Picabia, qui l'aurait utilisé dans un article à ton parodique en réaction à un texte de John Weichsel : « Lors de son séjour à New York en 1913, il réagit parodiquement à un texte de John Weichsel, intitulé "Cosmism or Amorphism", qui constatait la tangence de l'art moderne vers une tabula rasa qu'il appelait l'amorphisme, en publiant "L'évolution de l'art – Vers l'amorphisme". "Nous sommes à un tournant de l'histoire de l'Art" affirme inauguralement cet article ; puis, après qu'il a énuméré les avant-gardes, de l'impressionnisme à l'orphisme, il avance l'idée de leur dépassement inévitable par l'amorphisme qui concrétise "la nécessité de supprimer absolument la forme et de s'en tenir uniquement à la couleur". "Guerre à la Forme ! La Forme, voilà l'ennemi ! Tel est notre programme" proclame le Manifeste. Il s'agit d'exclure de l'art "ces cadavres gênants que sont les objets", au profit de l'action de la seule lumière qui fonde énergé-

tiquement la définition des objets : "La matière n'est qu'un reflet et un aspect de l'énergie universelle. Des rapports de ce reflet à sa cause, qui est l'énergie lumineuse, naissent ce qu'on appelle improprement les objets, et s'établit ce non-sens : la forme". Sur la base de cette théorie de l'énergie lumineuse, comme source absolue de tout percept, le Manifeste établit une théorie de la perception accordant au spectateur la faculté de produire par lui-même, par l'action de son propre regard, ce que les peintres du passé plus ou moins proche entendaient lui fournir clef en main : "C'est à nous d'indiquer ces rapports. C'est à l'observateur, au regardeur, de reconstituer la forme, à la fois absente et nécessairement vivante."²² »

Dominique Chateau mentionne par la suite la relation amicale entre Duchamp et Francis Picabia, ce qui laisserait supposer que « le mot regardeur entra à ce moment dans son lexique potentiel²³. » Selon cet extrait, le terme « regardeur » tel qu'il est employé à l'origine par Francis Picabia renvoie à la théorie de la perception. Rappelons que la perception consiste en un traitement sensoriel des stimuli venant du monde extérieur afin de les transformer en des informations lisibles pour la suite des traitements cognitifs, le concept de stimulus étant défini sous deux angles : le stimulus en tant qu'« énergie physique » et en tant que « source d'information ». Ceci correspond aux deux étapes du processus de perception : tout d'abord l'étape de la stimulation des récepteurs sensoriels, c'est-à-dire lorsque les énergies physiques (la lumière et les vibrations sonores) sont captées par les récepteurs, et ensuite l'étape de la transformation des stimuli en un message nerveux qui contienne les informations nécessaires à l'élaboration de la perception. Par là, nous comprenons que lorsque nous percevons un objet, le mode de cette perception n'est pas de copier ou de photographier instantanément l'objet, mais il consiste en une « production de forme » dont nous percevons le résultat. C'est ainsi que Francis Picabia accorde au regardeur sa part de producteur d'image, au sens où l'image qu'il perçoit est une production de son système visuel.

Le terme « regardeur » a donc une connotation cognitive. Ce que nous retenons ici, ce n'est pas tant de savoir à qui appartient véritablement ce terme, mais son utilisation par Duchamp – l'artiste marquant l'orientation de l'art contemporain – et son sens premier tel qu'il a été employé par Francis Picabia. Cette conjoncture pourrait être interprétée comme ce qui présageait l'entrée de la cognition dans le domaine de l'art contemporain. Par la suite, nous considérerons spécifiquement l'art numérique, comme un art dont la relation avec la cognition est particulièrement importante.

de regardeur est mise en sommeil [...]. »
Dominique Chateau, *ibid.*, p. 99.

²² Dominique Chateau, *op. cit.*, p. 92. Voir aussi Denys Riout, *La Peinture monochrome, Histoire et Archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon-art, 1996, p. 240-245. L'ouvrage auquel Dominique Chateau s'est référé pour la question de l'attribution du terme « regardeur » à Francis Picabia.

²³ *ibid.*, p. 92.

²⁴ Frank Popper, *Art, Action et Participation, L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 12.

²⁵ Jean-Pierre Balpe, « L'art et le numérique », dans *Les Cahiers du numérique*, vol. 1, n° 4, Paris, Hermes Science Europe, 2000, p. 16.

²⁶ Propos rapportés par Olga Kisseleva dans son ouvrage *Cyberart. Un essai sur l'art du dialogue*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 79.

²⁷ Edmond Couchot, quant à lui, propose de distinguer deux types d'œuvres dans une situation d'interactivité artistique : « l'œuvre-amont » qui correspond à l'œuvre de l'artiste, c'est-à-dire au dispositif interactif artistique, et « l'œuvre-aval » qui désigne l'expérience du spectateur. Voir Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, p. 110.

Page 17

Edmond Couchot, Michel Bret, Marie-Hélène Tramus, « Je sème à tout vent », installation interactive (1990).

La cognition dans l'art numérique

Avec l'art numérique, et avant lui avec l'art qualifié de participatif, nous assistons à une double généralisation de l'énoncé de Duchamp. En effet, d'une part, le rôle du spectateur-critique annoncé par Duchamp a pleinement trouvé sa place dans l'art participatif. Selon Frank Popper : « quant au rôle du spectateur dans l'art qui exige une participation, il a radicalement changé dès que ce spectateur a été invité à donner une réponse totale, c'est-à-dire à la fois intellectuelle et physique. Actuellement, on lui demande de prendre l'art (ou plus précisément, la situation artistique dans laquelle il se trouve) avec le même sérieux que l'artiste²⁴ ». D'autre part, avec les œuvres interactives qui caractérisent l'art numérique, le « regardeur » devient un « sujet cognitif » selon le sens donné par Francis Picabia. Mais, ceci reste encore à démontrer. Ainsi, nous verrons de quelle façon le spectateur d'une œuvre interactive se présente comme un « sujet cognitif » et par là-même, comment les œuvres interactives peuvent être réfléchies par une approche cognitive.

L'art numérique est défini, selon Jean-Pierre Balpe, « par des œuvres dont la forme et le contenu sont, en partie ou totalement, le produit d'un processus informatique²⁵ ». L'interactivité – dialogue entre l'homme et la machine (au sens premier du terme) – est alors une caractéristique propre à l'art numérique, puisqu'elle se retrouve d'une manière ou d'une autre, soit au moment de la conception d'un dispositif interactif artistique, soit au moment de l'expérience de ce dispositif par un spectateur. Pour Jean-Louis Boissier, ce que l'on désigne alors par « œuvre interactive », ce n'est pas le dispositif interactif seul produit par l'artiste, mais plutôt l'expérience interactive vécue par le spectateur : « [...] l'on ne doit pas décrire une œuvre interactive comme une entité virtuelle à explorer, à manipuler, ou même à révéler ou à faire naître par l'intermédiaire d'une interface, car, il est plus juste de désigner comme œuvre, l'ensemble incluant le spectateur pris dans le jeu de l'interaction. Le spectateur fait ainsi partie intégrante de la proposition artistique²⁶ ». L'œuvre n'est donc plus un objet, mais le processus d'expérience interactive lui-même, qui se construit sur la base d'une interaction entre un spectateur et un dispositif interactif²⁷.

Concrètement, en quoi consiste cette interaction ? Elle consiste en une suite d'action-réaction entre un spectateur et un dispositif interactif artistique : on agit sur le dispositif et celui-ci réagit en conséquence, en proposant une autre situation. Le spectateur réagit alors de nouveau à cette nouvelle situation, et ainsi de suite. Par exemple,

dans *Je sème à tout vent* (1990)²⁸ d'Edmond Couchot, Michel Bret et Marie-Hélène Tramus, le spectateur est invité à souffler sur un pissenlit virtuel – en réalité dans un capteur de souffle –, à la suite de quoi les akènes s'envolent en fonction de l'intensité du souffle. Le dispositif propose ensuite un autre pissenlit avec lequel le spectateur poursuit ses expériences. Ou encore, dans *Portrait n° 1* (1990-1995)²⁹ de Luc Courchesne, le spectateur dialogue avec Marie – une femme virtuelle présentée sur un écran d'ordinateur – par l'intermédiaire d'une série d'énoncés préétablis qui se présentent au bas de l'écran, parmi lesquels il doit en choisir un : lorsqu'il choisit un énoncé (affirmatif ou interrogatif) adressé à Marie, celle-ci répond et une autre série de questions apparaît à l'écran, parmi lesquelles le spectateur doit de nouveau choisir. Face à un dispositif interactif, l'interaction est déclenchée par l'action du spectateur sur le dispositif. L'action est alors indispensable dans une expérience interactive : elle est la condition de l'expérience.

Or, qu'est-ce qui détermine nos actions ? Dans notre système de traitement d'information, les actions en tant que réponses aux stimuli sont ce qui résulte d'« activités cognitives ». En effet, pour émettre une action, qu'elle soit automatique ou intentionnelle, notre système cognitif a d'abord besoin de construire une représentation mentale de l'environnement dans lequel il est amené à agir. Les représentations mentales sont « des modèles intériorisés que le sujet construit de son environnement et de ses actions sur cet environnement. Ces modèles sont utilisables par l'individu comme sources d'informations et instrument de régulation et de planification de ses conduites³⁰ ». Ce sont des représentations abstraites ayant pour support notre espace mental. L'une des formes de représentation mentale est, par exemple, l'image mentale que nous pouvons visionner dans notre esprit. Une autre forme comme celle de la représentation sémantique, plus abstraite, est davantage liée au langage. Ces représentations jouent un rôle primordial dans l'élaboration de nos actions, car elles détiennent les informations résultant du traitement cognitif, qui sont indispensables à la planification de nos actions. C'est dire que toutes nos actions dépendent entièrement de la représentation que nous nous faisons d'une situation. Et ce qui assure la production de ces représentations et leurs exploitations dans le but d'élaborer des actions sont les « activités cognitives » : la perception, le raisonnement, la prise de décision, le jugement, l'apprentissage, etc. L'étude de ces activités cognitives est spécifiquement l'affaire de la psychologie cognitive. Selon Charles Tijus, « la psychologie est l'étude de l'ensemble des états mentaux et l'ensemble des processus psychiques,

²⁸ Installation interactive constituée d'un écran d'ordinateur posé sur un socle à hauteur humaine. Sur l'écran, un pissenlit ou une plume attendent d'être activés l'un après l'autre grâce à un capteur de souffle placé au bas de l'écran.

²⁹ Cette œuvre existe en deux versions, la première est une installation interactive (1990) et la deuxième est une adaptation en CD-Rom de cette installation (1995). Nous nous référons à l'œuvre en version CD-Rom, *Artintact 2*, Karlsruhe, ZKM, 1995.

³⁰ Michel Denis, *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, Larousse, p. 799.



³¹ Charles Tijus, *Introduction à la psychologie cognitive*, Paris, Nathan, 2001, p. 3.

³² Jean-François Le Ny, *op. cit.*, p. 188.

autrement dit l'étude des activités mentales, qui fournissent à l'homme une représentation interne de données qui lui sont externes ; à des fins de prise de décision d'action³¹ ». Par conséquent, dans une analyse d'expérience interactive, il importe de s'intéresser aux activités cognitives qui sont à la source de nos actions : comprendre ce qui détermine nos actions permettrait de déceler les modalités d'expérience interactive, que nous supposons relever d'une nature cognitive.

Par exemple, dans *Je sème à tout vent*, on constate que la plupart des spectateurs interagissant avec le dispositif réitèrent plusieurs fois l'action de souffler. Pourquoi répètent-ils cette action ? Plusieurs hypothèses peuvent être émises. L'une des plus probables est celle qui consiste à dire que le spectateur « joue » avec la plume ou le pissenlit, sachant qu'il réagit en fonction de l'intensité du souffle. Mais si nous prenons l'intervalle de temps entre l'instant où ce spectateur se présente devant le dispositif et celui où il finit par comprendre le fonctionnement du dispositif – comme quoi il n'est pas dans une situation automatique où le souffle reproduit infiniment la même figure de mouvement, mais dans une situation proche de la réalité, car le capteur est sensible à l'intensité de son souffle –, une autre hypothèse se présente, celle qui consiste à dire que la répétition de cette action a pour but de « comprendre » le fonctionnement du dispositif. En psychologie cognitive, la compréhension renvoie à deux choses : d'une part au traitement du langage (production et compréhension du langage) et d'autre part à « une activité d'intégration de connaissances nouvelles, ou de problèmes nouveaux, aux connaissances antérieures d'un individu³². » Dans ce second cas, il faut entendre par connaissance, non pas des savoirs, mais des représentations internes. Et présentement, nous sommes dans le second cas, puisqu'il s'agit pour le spectateur d'acquérir une nouvelle connaissance, celle du fonctionnement du dispositif. La compréhension est un processus cognitif qui intègre un ensemble d'activités cognitives, comme l'apprentissage et le raisonnement.

Dans *Portrait n° 1*, nous sommes dans un cas légèrement différent du cas précédent, car tout d'abord la phase de la compréhension du fonctionnement du dispositif – un passage obligé de toutes les expériences interactives artistiques – est extrêmement courte temporellement, et ensuite parce que toute l'expérience est explicitement basée sur les choix que doivent faire les spectateurs. L'action consiste alors à faire des choix. Comment choisit-il ? Qu'est-ce qui motive ses choix ? En psychologie cognitive, l'acte de choisir renvoie à l'activité cognitive de « prise de décision ». Il existe plusieurs

théories de la décision, mais celle qui se rapproche le plus de la réalité propose le « modèle par élimination » : « Dans le modèle par élimination, le sujet sélectionne d'abord une dimension sur laquelle les différentes options se distinguent. Cette première dimension est l'une des dimensions les plus importantes pour le sujet. Toutes les options qui ont une faible valeur par rapport à cette dimension sont éliminées. Ce processus nécessite que le sujet identifie une zone de valeurs acceptables. Ensuite une autre dimension est sélectionnée. D'autres options sont éliminées. Le processus est répété jusqu'à ce qu'il ne reste plus qu'une seule alternative³³. »

C'est effectivement ce qui se passe dans l'expérience de *Portrait n° 1*, ici, nous allons nous appuyer sur notre expérience pour décrire ce processus, nous utiliserons le « je » pour traduire notre expérience.

À la première rencontre avec Marie (la première page), l'écran affiche les quatre énoncés : « Excusez-moi ... », « Excuse me... », « Verzeihung... » et « Au revoir ». Ces énoncés évoquent chacun une dimension langagière – le français, l'anglais et l'allemand –, excepté le dernier énoncé qui représente la dimension « interruption de dialogue avec Marie ». Ce qui m'importe, c'est la langue française. Par conséquent, je choisis l'option qui correspond à cette dimension, c'est-à-dire le premier énoncé, en éliminant tous les autres. À la deuxième page, le dispositif propose de nouveaux quatre énoncés : « Puis-je vous poser une question ? », « C'est moi que vous regardez ? », « Auriez-vous l'heure ? », « Vous n'avez pas changé ». Cette fois-ci, la dimension qui m'importe le plus est celle qui me permettra de « connaître Marie ». Il y a certes plusieurs façons de connaître une personne, mais je choisis le chemin qui me paraît le plus direct, c'est-à-dire le premier énoncé « Puis-je vous posez une question ? », en éliminant toutes les autres options. Dans la suite de mes dialogues avec Marie, mes choix seront faits selon cette dernière dimension, car mon but est de connaître l'histoire de cette personne. Il est à parier que les autres spectateurs fonctionnent de cette même manière, même si leurs « dimensions » et leurs choix diffèrent des miens.

Dans ces deux exemples, nous avons effectué une simple description d'une possible expérience interactive. Une « simple » description, car en réalité, les processus cognitifs qui entrent en jeu lors d'une pratique interactive sont grandement plus complexes que ce que nous avons exposé. Une « possible » expérience interactive, car celle-ci est de nature individuelle et subjective, et que par conséquent nous ne prétendons pas qu'il n'existe qu'une seule

³³ Patrick Lemaire, *Psychologie cognitive*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, p. 257.



Page 18 et 19

Edmond Couchot, Michel Bret, Marie-Hélène Tramus, « Je sème à tout vent », installation interactive (1990).





Luc Courchesne,
Portrait n° 1, installation
interactive, ZKM,
Medienmuseum,
Karlsruhe, 1990.

bonne expérimentation, mais que toutes les expériences valent la peine d'être considérées. Dans cette mesure, il nous semble que lors d'une analyse d'expérience interactive artistique, ce qui importe n'est pas de tenir compte des contenus subjectifs (jusqu'à un certain point), mais de repérer les processus cognitifs d'expérience et de les expliciter. Seulement, notre objectif ici était de montrer comment un spectateur se présente effectivement comme un « sujet cognitif », dans la mesure où il est amené à « agir » ; le fait « d'agir » impliquant l'activation des processus cognitifs. Mais aussi dans la mesure où les dispositifs interactifs artistiques se présentent comme des dispositifs cognitifs.

L'évolution de l'art a fait que le rôle du spectateur s'est accru au point où, aujourd'hui et dans l'art interactif, le spectateur fait partie intégrante de l'œuvre. Selon Edmond Couchot, une œuvre interactive est constituée de deux sous-œuvres qui sont l'œuvre-amont et l'œuvre-aval, cette dernière étant la production du spectateur interagissant. Sa production est autant le résultat auquel il aboutit au terme de son expérience que le processus même de son expérience interactive. Nous avons mentionné plus haut que les problématiques de l'art s'étaient quelque peu déplacés. Et il semble bien que ce déplacement se soit effectué de « l'objet » de l'œuvre vers le « sujet », dès lors que l'artiste y a intégré le spectateur. Duchamp en premier, suivi de l'art à « formes participatives », et aujourd'hui l'art interactif qui intègre totalement le spectateur dans l'œuvre dans la mesure où celui-ci a pour rôle d'activer les potentialités des œuvres virtuelles ; une œuvre interactive sans la présence d'un spectateur interagissant n'est qu'une moitié d'œuvre. On ne s'interroge plus alors seulement sur la production de l'artiste, mais aussi sur les processus d'expérience des spectateurs, leurs modes d'interaction avec les dispositifs. C'est ainsi que la cognition a toute sa place dans l'art interactif. L'objet de la cognition étant l'étude de l'homme et de son rapport au monde, elle paraît tout à fait adéquate à intervenir dans un art où le sujet prend tant d'importance dans son rapport à l'œuvre. Au temps de Gombrich et de ses questionnements sur les représentations visuelles, se référer à la cognition revenait à s'éloigner de l'art. Aujourd'hui, la cognition touche aux problématiques centrales de l'art interactif.

Mok Mi Hudelot

Exécution, actualisation : des rôles du public dans l'activation des œuvres d'art

Ma recherche étudie l'évolution des rôles du spectateur des années 1960 à nos jours. Nous traiterons ici des œuvres des années 1960¹ qui auraient renouvelé les modes d'implications du public dans la relation esthétique. Des œuvres dont les dispositifs interactifs sollicitent des interventions constructives du récepteur pour leur fonctionnement (nous ne ferons qu'envisager leurs liens avec l'interactivité des technologies numériques actuelles). Il s'agira de relever certains embrayeurs, opérateurs qui conduisent à des actions critiques et créatives du spectateur. Une première hypothèse est que ces actions productives se jouent à partir de rapports non oppositionnels entre la participation et l'interprétation. Une déconstruction de cette opposition nous permettra de concevoir une exécution, une actualisation de l'œuvre par son destinataire. Une analyse nous parle d'une inscription du public dans le statut même de l'œuvre. Ainsi, l'art conceptuel aurait substitué « à l'objet d'art central observé d'un point de vue unique [...] un ensemble relationnel complexe à l'intérieur duquel le spectateur fait obligatoirement partie du statut de l'œuvre² ». Cela constitue-t-il une dévectorisation³ des rapports traditionnels entre l'artistique et l'esthétique, un échange des rôles entre le spectateur et l'artiste ? Notre hypothèse sera de prolonger la thèse de Frank Popper⁴ – concernant une convergence, dans les années soixante, entre un renouveau de la notion d'environnement et celui du rôle du public – dans le sens d'une ouverture structurelle partielle de l'œuvre non

¹ Plus particulièrement des œuvres relevant de l'art conceptuel.

² Jean-Michel Foray, « Art conceptuel : une possibilité de rien », dans « L'art et les mots », *Artstudio* n° 15, Paris, 1989, p. 44.

³ Dans le sens d'une superposition partielle, relative et d'une dépoliarisation entre les termes.

⁴ Frank Popper, *Art, Action et Participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1985 (éd. originales Londres, New York, 1975).

⁵ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1972-1975), trad. fr. C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 45.

seulement sur le spectateur mais aussi sur l'environnement (artistique, quotidien, social). Il ne s'agira donc pas d'un échange, d'une inversion des rôles, mais d'actions communes, d'activités artistiques et esthétiques partagées, d'une interaction entre l'auteur, l'œuvre et son destinataire. Ce qui nous permettra d'envisager un passage de la conscience réceptrice, de sa contemplation solitaire à une nouvelle solidarité dans l'action. « La vie de l'œuvre [...] dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée⁵. » Jusqu'où la responsabilité du public s'exerce-t-elle dans le fonctionnement et l'existence de l'œuvre ? Ses actions vont-elles jusqu'à modifier l'identité, l'ontologie de l'œuvre d'art ?

Exécution esthétique et (ou) artistique

Pour le sens commun, l'interprétation c'est la recherche du sens par la mise à distance spatiale (s'écarter de) et temporelle (différer de) de l'objet à analyser. Par contre, la participation introduit une absence de distance par une implication immédiate, par un rapport direct avec le « corps » du spectateur. Interpréter peut aussi signifier jouer d'une certaine façon ; il s'agit d'exécuter, d'incarner l'objet de l'interprétation. Ce mode articule une distanciation et une implication physique de l'interprète : il nuance à la fois des écarts et des proximités vis-à-vis de ce qui est interprété. C'est un faire, une performativité de l'interprétation. Si interpréter/participer favorise une connaissance de l'œuvre, l'exécution – par des actions communes entre la participation et l'interprétation – nous permettra d'envisager le passage d'une opération de connaissance à celle de compréhension, dans le sens d'une appropriation individuelle de ces connaissances. L'exécution, en présentant des articulations entre l'interprétation et la participation, nous a conduit à développer une réflexion sur les rapports sémantiques et pragmatiques entre ces trois notions. C'est ainsi que nous avons défini trois rapports (en dehors de ceux d'opposition) entre la participation et l'interprétation.

Le premier est un rapport dialectique où les termes ne s'excluent pas mais où chacun légifère dans son domaine : il y a toujours une résolution en faveur d'un des deux termes. Ainsi, il y a une interprétation participative où la participation serait au service de l'interprétation. C'est ce que je relève dans *Card File* (1962) de Robert Morris ou dans *A Sentence of Thirteen Parts (with Twelve Alternate Verbs) Ending in Fable* (1977) de John Baldessari. Dans ces deux

œuvres, un minimum de participation (feuilleter les fiches chez Robert Morris, manipuler les deux accordéons chez John Baldessari) permet un maximum de combinaisons interprétatives. Feuilleter, manipuler sont des formes d'exécution qui participent à la manifestation de l'œuvre : elles enclenchent son fonctionnement. Si ces actions ont des effets concrets sur l'œuvre, elles ne transforment pas pour autant son fonctionnement initial : c'est la répétition de celui prévu par l'auteur. Ces interactions tactiles entre l'œuvre et le public sont une aide pour l'activation et la compréhension de l'œuvre : elles ont une fonction « pédagogique » qui nous oriente vers son usage correct. C'est une aide par l'usage, une application mode d'emploi. Cette exécution n'a de valeur constructive qu'au niveau de l'actualisation sémantique, sémiotique : elle œuvre un dialogue entre le lisible et le visible qui permettrait de renouveler leurs significations. Chez John Baldessari, l'ancrage du visible par le lisible – les mots qui s'inscrivent sur les images constituent des phrases qui déterminent la lecture des images –, la forme réglée de sa combinatoire (un nombre limité et prévisible de combinaisons) restreignent les actualisations interprétatives du spectateur. Par contre, chez Robert Morris, la forme non finie de l'œuvre (de nombreuses cases vides...), sollicite des prolongements sémantiques.

On trouve dans le mouvement GRAV⁶ une stratégie de la participation où un minimum d'interprétation permet un maximum d'interventions concrètes. Cette stratégie reposait sur la réduction de la distance entre l'œuvre et le spectateur et sur l'interaction entre l'œuvre et son environnement. Marion Hohfeldt nous dit que cela correspondait à un « désir de faire intervenir le temps et le mouvement virtuel ou réel, et surtout l'ouverture structurelle de l'œuvre⁷[...] ». Dans leur premier *Labyrinthe* de 1963, à la troisième Biennale de Paris, c'est une interaction avec l'environnement qui permet une activation des interventions du public. Les colonnes, situées devant l'entrée du *Labyrinthe*, sont des unités spatiales mobiles qui peuvent être déplacées. La compression dans un espace restreint, leurs hauteurs qui dépassent la taille humaine, introduisent une implication du corps du spectateur dans l'environnement. Elles sollicitent aussi un rapport ludique : elles permettent de se cacher et de créer des mouvements inattendus. C'est en 1965, à la quatrième Biennale de Paris où le GRAV présente une *Proposition pour une salle de jeux*, que le choix pour un parcours ludique sera préféré au système du labyrinthe. Le jeu entretient une relation ambivalente avec le monde : il en fait partie, il y participe,

⁶ Groupe de Recherche d'Art Visuel (1960-1968) : Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein, Jean-Pierre Yvaral.

⁷ Marion Hohfeldt, « Le GRAV sous le signe du jeu », dans *Stratégie de la participation GRAV*, Centre d'art contemporain de Grenoble, 1998, p. 26.

⁸ *ibid.*, p. 28.

⁹ Roland Barthes, «Cy Twombly», dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 148.

c'est une réalité ; il s'en détache en tant qu'un espace de liberté, de vacuité où les actions n'ont pas la valeur irrémédiable de la réalité. L'instabilité, la possibilité de réitération du jeu assurent une durée à l'interaction et un flou quant à son issue : « Il n'y a donc pas seulement répétition de structures concrètes mais leur transformation créative⁸ ». L'analyse de Roland Barthes sur les peintures de Twombly nous permettrait de préciser ce qu'il en est du geste des intervenants. Il distingue le geste qui produirait un supplément sans vouloir produire quelque chose, de l'acte qui chercherait à atteindre un objet, un résultat : « Le geste c'est la somme indéterminée et inépuisable de raisons, de pulsions, des paresse qui entourent l'acte d'une atmosphère (au sens astronomique du terme)⁹ ». Pour Barthes, cela revient aussi à distinguer le jeu qui s'emploie librement (le *play*) du jeu strictement réglé (le *game*). Dans les œuvres du GRAV, si le nombre réduit des signifiants limite l'exécution diversifiée des significations, cette simplicité, en organisant d'une manière souple les règles du jeu, favorise leur libre usage : ce sont des œuvres (des jeux) qui s'emploient librement. Ce qui les différencie des œuvres de John Baldessari et de Robert Morris, ce n'est pas l'absence de règles ou de contraintes, mais ce sont leurs valeurs allusives et générales qui nécessitent l'investissement de ressources personnelles pour leur application. Les conditions de réalisation de l'interactivité ne sont pas données d'avance, elles sont à construire par le récepteur. Par contre, les œuvres de Baldessari et de Morris fonctionnent comme un mode d'emploi strictement réglé (un *game*) qui opère en circuit fermé : pour le public il s'agit d'un apprentissage qui répète en boucle le fonctionnement initial de l'œuvre. C'est aussi l'ouverture structurelle des œuvres du GRAV sur l'environnement qui, en proposant au spectateur un autre champ d'application que l'œuvre elle-même, lui permet une appropriation personnelle de son usage. Dans *Une journée dans la rue* (19 avril 1966), l'ouverture structurelle qui se réalise dans le quotidien du récepteur articule et fait converger une activation de l'environnement et du public.

Avec les œuvres du GRAV, les actions du spectateur ont des effets constructifs sur la manifestation de l'œuvre dans son environnement d'exposition : la participation se présente comme une opération interprétative, de compréhension de l'œuvre. L'exécution par le public ne dure que le temps de la réception de l'œuvre et ne modifie pas ses composantes formelles. Il n'y a pas de réification de ses actions qui dès lors se rapprochent de la notion de geste définie par Barthes. Ses actions ont une valeur événementielle qui favorise les interactions à la fois entre l'œuvre, son environnement et le public

mais aussi entre les participants. Cette valeur présente aussi ses limites quant à la pérennité, la durée de ses effets constructifs sur l'environnement artistique, quotidien et social.

Le deuxième rapport entre participation et interprétation est un rapport dialogique où il y a des actions conjointes entre les deux termes : une fonction de relais et une réciprocité de leurs effets (rétroaction, feed-back). Nous le trouvons chez Douglas Huebler¹⁰ sous la forme d'un dialogue entre le visible et le lisible. Ses œuvres se présentent sous la forme de textes et de documents principalement constitués de photographies. Les textes énoncent le mode de constitution de la documentation : ils détermineraient les conditions de réalisation d'une expérience. Les photographies et les autres documents seraient le compte rendu formel de cette expérience, des résultats possibles. Dans la plupart des textes, on relève un décalage entre la forme rigoureuse, quasi-scientifique des énoncés et la réalité de l'expérience qui représente souvent des paris dérisoires. Cet écart inévitable se retrouve entre les prescriptions écrites et les résultats présentés dans la documentation. Dans *Duration Piece n°31* (Boston janvier 1974) une jeune femme est censée représenter le passage entre les années 1973 et 1974 puisque l'appareil photo est déclenché dans le laps de temps du passage à l'année suivante. Dans cette œuvre, on ne sait pas qui du texte ou de la photographie représente la prescription. On peut penser que l'énoncé a été réalisé a posteriori et que c'est la photographie qui a déterminé les conditions de l'expérience. Mais sans le texte on ne connaîtrait pas ces conditions. Texte et image s'informent, s'interrogent, se confrontent. Ce rapport dialogique défait les fonctions traditionnelles attribuées au texte et à l'image : il y a une opération interprétative de l'image et une autre performative, projective, imageante du texte. Le fonctionnement de l'œuvre conduit le spectateur à articuler appréhension, interprétation du texte et de l'image : ces derniers participent conjointement à l'émergence des significations. La forme interrogative de ce dialogue ne donne pas d'avance tous les passages entre le lisible et le visible. Le lecteur est engagé à évaluer (construire et reconstruire) à la fois les conditions mais aussi les résultats de l'expérience. La reconstitution des liens entre les conditions et les résultats articule déduction et induction comme des pratiques imaginatives de l'*ekphrasis* et de l'illustration : il y aurait comme une exécution interprétative du visible et une exécution figurative du lisible.

Dans *Location Piece n°2* (1970), cette reconstruction, qui consiste à opérer de manière cognitive la situation du récepteur, nécessite

¹⁰ Douglas Huebler, « "Variable", etc. », (exposition) Limoges, F.R.A.C. Limousin, 1993.

⁴¹ Voir l'analyse de Mikhaïl Bakhtine qui présente une interaction dialogique entre le locuteur (l'auteur), l'auditeur (le lecteur) et celui (ou ce) dont on parle, où l'auditeur est une composante virtuelle du dialogue interne de l'œuvre et où l'interprétation se construit de manière dialogique entre ces trois termes (pas d'identification ni d'intégration). Tzevan Todorov, Mikhaïl Bakhtine. *Le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981.

⁴² Régis Durand, « Sans commune mesure » dans *Sans commune mesure ; Image et texte dans l'art actuel*, Paris, éd. Léo Scheer, 2002, p. 56.

plus particulièrement un investissement de ses ressources personnelles. C'est une pochette carrée dans laquelle sont rassemblés dix neuf documents sous la forme de feuilles volantes. Au recto de cette pochette sont énoncées les conditions de réalisation de ce travail : il a été demandé à deux personnes qui se trouvent dans deux villes différentes de photographier des endroits jugés effrayants, érotiques... Les clichés sont renvoyés sans légende, sans indication sur les associations entre les images et les adjectifs. Ce dispositif présente la construction à partir de laquelle chaque individu organise le monde autour de lui. L'œuvre laisse à chacun de nous la possibilité de nous situer visuellement. Dans ces œuvres, les interventions du public ne se réduisent pas à la répétition du fonctionnement prévu par l'auteur. Il y a une interrogation sur la médiation où le spectateur est à la fois l'objet et le sujet de l'expérience. Comme objet, il est un des paramètres de la médiation ; comme sujet c'est un interlocuteur qui maintient le mouvement de la médiation qui échappe ainsi à toute fixation, réduction définitive. Tout se passe comme si la conceptualisation de la médiation opérait sa virtualisation qui nécessite alors une actualisation du public : l'œuvre est une « partition » qui permet une exécution cognitive du spectateur. Celle-ci ne modifie pas les caractéristiques formelles de la pièce. Elle présente une performativité de l'action dialogique du récepteur qui concourt à la manifestation, à la transmission de l'œuvre en ce qui concerne sa réception.

Les œuvres de Douglas Huebler nous montrent que l'absence d'interface concrète (manipulation) n'empêche pas l'activation d'interactions entre l'œuvre et le public. Ici, c'est l'interaction entre les constituants de l'œuvre qui favorise les interventions constructives du récepteur : des rapports dialogiques entre les composantes de l'œuvre où les liens causaux et logiques ne sont pas déterminants ou ne sont pas donnés (comme dans une parataxe). Le dialogue entre le texte verbal et l'image fonctionne comme un embrayeur du dialogue entre la participation et l'interprétation du public. Ces deux rapports dialogiques ne sont-ils pas isomorphes⁴¹ ?

Le troisième rapport est l'indifférenciation : il s'agit d'un alliage, (ou d'une confusion, d'un amalgame) entre participation et interprétation. Nous le retrouvons dans les technologies numériques par la recherche d'une synthèse entre le langage verbal et non verbal. Régis Durand relève que l'image et le texte « semblent aujourd'hui unis dans l'indifférencié archivage du multimédia, soumis à un même traitement qui les rapprochent par delà tout ce qui les séparerait⁴² ». Il se demande s'il s'agit d'un devenir image du langage ou

d'un devenir discours des images ? Ne faudrait-il pas prolonger sa question en se demandant s'il ne s'agit pas en fait de la réduction de l'image et du texte par le langage informatique ? Nous n'avons pas de réponse théorique à cette question. Mais ne devrait-on pas distinguer les capacités de ces nouvelles technologies de leurs usages ? S'il y a un usage commercial où l'indifférenciation est une uniformisation nécessaire à la marchandisation, il y aurait un usage culturel où elle serait une non hiérarchisation qui permettrait de réaliser des alliages non ancillaires entre le texte et l'image. Dans *Moments de Jean-Jacques Rousseau* de Jean-Louis Boissier⁴³, une sélection de mots clés enclenche la manifestation des images. Celles-ci conservent néanmoins un fonctionnement autonome. Les zooms avant, arrière, les panoramiques sont mis en boucles, se déplacent dans un cadre indépendant de celui de l'ordinateur comme « une représentation interactive du dispositif de prises de vues lui-même⁴⁴ ». Ces déplacements, ces boucles et leurs bifurcations, sont un fonctionnement interactif entre les images. Les mots embrayeurs ont aussi un fonctionnement autonome : leurs inscriptions plastiques (couleurs, typographies) et une mobilité aléatoire de leurs emplacements. Mots et images sont soumis à un même traitement aléatoire de leur fonctionnement synchronique et diachronique : il n'y a plus de traitement hiérarchique entre une spécificité linéaire des mots et celle spatiale des images. Cet alliage entre les mots et les images dans le fonctionnement synchronique et diachronique de l'œuvre, favorise une diversité des parcours pour le lecteur. Il lui permet d'exercer des choix sur son cheminement. Ses choix sont des gestes déictiques⁴⁵ qui contextualisent le fonctionnement symbolique de l'œuvre.

Cette indifférenciation entre le texte et l'image n'est que partielle. Tout d'abord parce qu'elle ne concerne que les rapports entre les mots clés et les images : le texte original de Rousseau en est exclu. Mais aussi parce qu'elle maintient des différences ; par exemple le double sens de lecture des panoramiques. Cette indifférenciation de traitement ne défait pas leur hétérogénéité : elle la rend plus perméable à des décantations créatives entre les mots et les images. Il nous semble qu'une indifférenciation aboutissant à une unification, identification entre les termes, ne permettrait plus les interventions constructives du public. C'est le rapport différentiel entre les mots et les images qui favorise les actions correctives du spectateur – affiner, nuancer, (re)déployer les différences. L'indifférenciation concerne aussi la recherche de nouvelles coïncidences, simultanités entre la conception, la réalisation et la réception de l'œuvre. Ce serait une des spécificités des technologies

⁴³ Jean-Louis Boissier, *Moments de Jean-Jacques Rousseau. Confessions et Rêveries*, CD-Rom, Paris, Gallimard multimédia, 2000.

⁴⁴ *ibid.*, p. 6.

⁴⁵ Voir l'analyse de Thierry de Duve de l'œuvre de Michael Snow où les déictiques sont des embrayeurs. Nous l'étendons ici aux actions du spectateur sur l'œuvre. Thierry de Duve, « Michael Snow ; les déictiques de l'expérience, et au-delà », *Les Cahiers du MNAM* n°50, Paris, hivers 1994.

¹⁶ Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, p. 110.

¹⁷ On relève chez Douglas Huebler une approche ironique de la collaboration du destinataire par une critique de la possession de l'œuvre qui échappe en fait à toute fixation définitive de l'acquéreur.

¹⁸ Voir en ce sens la réponse de Daniel Charles à la notion d'œuvre ouverte de Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, (Milan, 1962), trad. fr. C. Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1965. Daniel Charles, « Ouverture et indétermination », dans *Glose sur John Cage*, Paris, UGE 10/18, 1978.

numériques qui introduirait une dévectorisation entre la réalisation et la réception. C'est ainsi qu'Edmond Couchot¹⁶ distingue l'« œuvre-amont », le programme, de l'« œuvre-aval », comme une actualisation, une croissance de l'« œuvre-amont » pris partiellement en charge par le spectateur. Nous pensons que cette recherche d'une simultanéité entre les différentes étapes du processus artistique a été expérimentée antérieurement dans des technologies non numériques et plus particulièrement dans les années 1970 dans les *work in progress*. Il s'agit d'un faire artistique qui ne se finalise pas dans une forme définitive : c'est une étape, un moment d'une œuvre en devenir. Mais le public n'est pas nécessairement associé au développement de l'œuvre : si l'artiste prend totalement en charge son actualisation, l'œuvre apparaît comme achevée pour le récepteur. Chez certains artistes de l'art conceptuel cette recherche s'est développée par une indifférenciation entre la forme et le contenu, par une non-hiérarchisation entre la conception et la réalisation : leur mise en boucle dans un recyclage continu offre au public un accès à la poïétique de l'œuvre. Dans *Variable Piece n°44* (1971-1993) de Huebler, il est proposé à l'acquéreur de compléter formellement l'œuvre : l'accès à la conception et à la réalisation s'accompagne d'une association au développement de la réalisation sans entraîner une collaboration à la constitution de la conception¹⁷. L'œuvre en cours nécessite de relier ce qui est rendu accessible avec son effet sur les interventions du public : s'agit-il d'un accès aux conditions de réception, de réalisation ou de conception de l'œuvre ? Le spectateur peut-il intervenir sur chacune de ces conditions ? Se pose alors la question de l'autonomie, de la créativité des interventions du récepteur vis à vis des sollicitations de l'œuvre. D'une manière générale, l'ouverture structurelle de l'œuvre n'est-elle pas aussi une maîtrise, un contrôle, une canalisation liberticide de l'artistique sur la relation esthétique du récepteur ? Cette implication du *poiein* dans l'*aisthesis* favorise-t-il nécessairement un effet inverse ? Des artistes ont répondu à cette question en menant l'indifférenciation jusqu'à l'indétermination¹⁸ : 4'33 (1952) de John Cage est une réponse emblématique dans le domaine musical. Elle réalise une ouverture structurelle de l'œuvre sur le hasard, le contingent où auteur et auditeur sont engagés ensemble dans une non maîtrise de ce qui va se produire : une ouverture sur la surprise et sur l'inouï. On retrouve cette démarche dans les arts plastiques par la captation automatique des activités du public (mouvements, sons ...) qui activent, animent de manière aléatoire le fonctionnement de l'œuvre. Avec *Present Continuous Past(s)* (1974) Dan Graham restitue avec un temps de retard l'image

vidéo des comportements des visiteurs face à son installation. Cette œuvre articule un premier temps où les actions sont involontaires avec un deuxième temps où par leurs possibles répétitions elles deviennent volontaires, en partie maîtrisables. Dans *Cinétone* de Roland Baladi, ce sont des cellules photoélectriques qui animent la sculpture selon les mouvements du spectateur. Une fois la surprise passée, ce dernier prend part au fonctionnement de l'œuvre en dialoguant avec les effets que produisent ses mouvements.

Ces trois rapports nous présentent des articulations entre la participation et l'interprétation en tant que des opérations performatives de l'interprétation et interprétatives de la participation. Participer et interpréter collaborent à l'activation du fonctionnement de l'œuvre par le spectateur. Mais ces rapports ne sont pas exhaustifs : c'est un cadre qu'il s'agira de diversifier. Tout d'abord en indiquant qu'ils ne s'excluent pas : une œuvre peut combiner ces différents rapports qui agissent entre eux de manière interactive. Si dans certaines œuvres de Huebler les rapports dialogiques conduisent à des exécutions cognitives, dans d'autres des rapports analogues se combinent avec une indifférenciation (entre réalisation et réception) et permettent un prolongement de la réalisation de l'œuvre par le destinataire. Ensuite, les œuvres que nous avons analysées n'exemplifient pas une catégorisation générale de ces rapports. Majoritairement, ces œuvres se caractérisent par des articulations entre les langages verbal et non verbal ; elles ne permettent pas de rendre compte de celles entre les images ou entre des activités polysensorielles. Enfin, il faudrait évaluer où et quand ces rapports interviennent vis-à-vis des trois processus principaux de l'activité artistique : la conception, la réalisation, la réception. Nous avons trouvé dans l'ouverture structurelle de l'œuvre des fonctions pédagogiques qui relèvent d'opérations informationnelles. Il nous semble nécessaire de confronter les trois étapes du modèle de la communication (émission, transmission, réception) avec celui de l'activité artistique. Jusqu'où les interventions du public peuvent-elles s'appliquer ? Si ces trois rapports nous ont permis de poser la question du comment, il s'agira de la prolonger par un pour quoi faire.

Communication et (ou) exécution

L'ouverture structurelle de l'œuvre sur le spectateur peut prendre la forme d'une aide pour l'activation de son fonctionnement. C'est une implémentation prise en charge par l'œuvre elle-même. Elle est à la fois une transmission d'informations et leur application. En

présentant une fonction de relais entre une communication et une application, elle ne peut se réduire au modèle traditionnel de la communication. Ainsi, les trois modes d'aide que nous avons relevés engagent différemment le public dans les opérations de communication. Dans le mode d'emploi strictement réglé (*game*) le spectateur enclenche (*on/off*), combine (zappe) le processus de la transmission. Ses actions sont des applications mimétiques. Par contre, dans le mode d'emploi qui s'exerce librement (*play*) et dans celui dialogique de la partition, la transmission nécessite de nouvelles émissions du récepteur. Elle sollicite des ressources personnelles du public pour son activation. Ses actions sont des appropriations. Ces différentes implémentations sont complémentaires : une application mimétique est un apprentissage nécessaire pour la compréhension de l'œuvre ; elle est préalable à toute appropriation. Si l'implémentation est un des embrayeurs pour des articulations non oppositionnelles entre participation et interprétation, elle ne conduit pas nécessairement à des actions constructives. L'implication du spectateur dans l'émission de l'œuvre est une première condition pour y parvenir.

Cette collaboration à l'émission a des effets différents sur les opérations artistiques. Si elle ne conduit pas à une réalisation c'est qu'il s'agit d'une exécution cognitive ; si cette réalisation est événementielle et non réifiante, il s'agit d'une exécution gestuelle, actionnelle ; si elle produit des formes concrètes, c'est une exécution réifiante. Dans les exemples des rapports dialectiques et dialogiques, le public n'intervient qu'au moment de la réception de l'œuvre. Si ces actions ont des effets constructifs c'est en tant que la réalisation d'un usage. Aucune de ces actions ne modifie les caractéristiques formelles de l'œuvre. C'est dans le rapport d'indifférenciation que se posent les problèmes d'une transformation (prolongement ou modification), de son inscription et de sa durée. Néanmoins, tous ces rapports envisagent la possibilité d'une performativité de l'émission et d'une rétroactivité des réponses (de la réception) : ils se démarquent du modèle linéaire à sens unique de la communication. Il semble que seule l'indifférenciation poursuit cette performativité et cette rétroaction sur les processus artistiques : elle défait la linéarité, la chaîne chronologique et causale entre la conception la réalisation et la réception. Mais des erreurs dans l'usage des œuvres peuvent aussi produire des modifications. Ainsi, c'est d'une manière générale que se pose la question d'une conciliation entre la pérennité de l'œuvre et celle des actions du spectateur, entre la vie de l'œuvre et sa conservation. Dans les œuvres du GRAV et dans celle de Dan Graham, les interventions ne

durent que le moment de la réception : les œuvres n'en conservent aucune trace. Elles peuvent néanmoins être conservées dans des catalogues, des livres d'artistes...

Black Market (1961) de Robert Rauschenberg est composé d'une *combine-painting* comportant quatre écritoires vierges et d'une valise posée sur le sol contenant des objets hétéroclites. Le public pouvait apporter un objet, l'échanger avec l'un de ceux contenus dans la valise puis il devait réaliser un croquis de l'objet échangé sur un des écritoires. La collaboration du spectateur à la réalisation de l'œuvre s'inscrit, se greffe sur la matérialité originelle de l'œuvre. Certaines actions ont dépouillé l'œuvre de ces objets et des feuillets de l'écritoire. Désormais, le fonctionnement interactif entre l'œuvre et le visiteur a pris fin. La poursuite ou l'extinction de ce fonctionnement est de la responsabilité du récepteur. Cette prise de responsabilité n'aurait-elle pas nécessité une phase d'apprentissage, une application mimétique qui aurait permis une meilleure compréhension et un respect de l'œuvre¹⁹ ? Dans *Black Market*, malgré cette interruption, l'œuvre continue à fonctionner. Cela nous montre que l'ouverture structurelle de l'œuvre n'est que partielle : elle concerne des opérations externes qui assurent des interactions directes avec le public. Il y aurait un fonctionnement externe qui serait l'hétéronomie, l'actualisation, l'exécution, l'existence de l'œuvre. Il y aurait un fonctionnement interne qui serait l'autonomie, la syntaxe, l'ontologie de l'œuvre. Est-ce que le fonctionnement externe donne accès au fonctionnement interne ? Peut-il intervenir sur ce fonctionnement interne ? Qu'elles sont leurs interactions ? La notion d'exécution remet-elle en cause l'unicité de l'identité d'une œuvre d'art ? Fonde-t-elle ou contribue-t-elle à la connaissance des propriétés physiques et esthétiques des œuvres ?

Exécution et identité de l'œuvre : limite ontologique et extension contextuelle de l'interprétation

Arthur Danto²⁰, à partir du ready-made de Marcel Duchamp, conçoit l'interprétation comme une fonction transfigurative. Les propriétés esthétiques de l'œuvre ne permettent pas d'appréhender son identité artistique ; celle-ci ne se fonderait plus sur les conditions a priori de sa production mais sur celles a posteriori de sa réception. Duchamp aurait remplacé la spécificité générique des œuvres d'art par un processus décisionnel et institutionnel. Cette opération transfigurative n'est transformatrice que dans la mesure où elle réduit la réception sensorielle en une réception exclusivement

¹⁹ Dans une exposition récente (« *Women's Room* », Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, juillet-septembre 2003) Yoko Ono présente *Wish Tree* (1970-2003) qui recueille les souhaits des visiteurs en les greffant à la proposition originelle. Son fonctionnement qui est assez proche de celui de *Black Market*, n'a pas été dégradé par les actions du public. Est-ce la valeur « humaniste » de l'œuvre ou une évolution de la maturité du spectateur qui ont permis ce respect de l'œuvre ?

²⁰ Arthur Danto, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art* (1981), trad. fr. C. Hary-Shaeffer, Paris, Le Seuil, 1989.

²¹ Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, *Reconceptions en philosophie* (1988), trad. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, P.U.F., 1994.

²² *ibid.*, p. 63.

conceptuelle. C'est une réduction philosophique de l'art qui réfute toute appréciation en présence de l'œuvre : elle n'a d'existence que par son interprétation. Cela revient aussi à réduire l'interprétation à la recherche des intentions de l'auteur. Le spectateur serait convié à répéter cette identité idéelle. Nous verrons par la suite, que si le ready-made pose des questions sur l'appréciation de ces propriétés esthétiques, il ne les exclut pas pour autant. Danto généralise cette fonction transfigurative à l'ensemble des œuvres d'art. À partir de cette notion, si l'on conçoit une unicité de l'identité de l'œuvre, il n'y aurait dès lors qu'une seule interprétation possible de l'œuvre ; si l'on peut opérer différentes interprétations, chacune correspondrait à une nouvelle œuvre.

Nelson Goodman et Catherine Elgin²¹ nous proposent un autre rapport entre l'interprétation et l'identité de l'œuvre d'art. Dans le contexte de la littérature, il se pose les questions suivantes : est-ce que la possibilité d'interprétations multiples et correctes d'un unique texte donne naissance à de multiples œuvres associées à ce texte ? Qu'est ce qui constitue alors l'identité de l'œuvre ? Il nous répond en distinguant l'interprétation de la version : des versions différentes ne peuvent décrire le même monde (texte) ; il est impossible d'identifier ce à quoi des versions différentes réfèrent. Par contre, des interprétations divergentes peuvent interpréter le même monde. Cette distinction permet de différencier les interprétations d'une même œuvre de celles provenant d'œuvres différentes. Elle répond aussi à la notion d'opération transfigurative en assurant la polysémie des œuvres. L'œuvre peut-elle être identifiée au texte ou à l'interprétation ? L'œuvre s'identifie au texte qui ne peut être atteint, réduit par les luttes interprétatives. L'identité du texte est syntaxique : il ne dépend pas de ce que le texte dit. Goodman définit selon les arts des critères différents d'identité. Les arts autographiques – qui n'ont pas de notation syntaxique, par exemple la peinture – ont une identité matérielle et singulière qui dépend de leur histoire de production. Les arts allographiques – les arts à notations (partition, texte), par exemple la littérature ou la musique – ont une identité qui est établie syntaxiquement et sémantiquement. Néanmoins, il déclare : « Bien que l'identité d'une œuvre autographique dépende de son histoire de production, cette identité n'est pas affectée par notre connaissance ou notre ignorance de cette histoire²². » Il étend le modèle de l'interprétation des textes à l'ensemble des activités artistiques. Quels que soient les œuvres, l'interprétation permet d'établir l'identité syntaxique propre au langage qu'elles utilisent. C'est une limite de l'interprétation qui ne fonde pas l'identité de l'œuvre : celle-ci préexiste aux interventions de

l'interprétation. Établir cette identité, c'est aussi relever le fonctionnement symbolique de l'œuvre. L'interprétation et la perception collaborent à cette compréhension comme des constructions. Goodman l'envisage comme une traduction de nos appréhensions dans l'intelligibilité du langage verbal. Sa conception présente une articulation non oppositionnelle entre participation et interprétation mais elle se résout en faveur du langage verbal. Elle ne permet pas de rendre compte des actions réciproques entre participation et interprétation que nous avons précédemment étudiées. Si la traduction dans le langage verbal est nécessaire à l'intelligibilité de la relation esthétique, elle doit tenir compte et remédier aux déperditions (aux restes) de son opération : en concevant des inscriptions syntaxiques qui répondraient à d'autres réquisits que ceux du langage verbal (polysyntaxisme spatial...) ; en ouvrant le fonctionnement de l'œuvre à d'autres fonctionnements que celui du symbolique. Si Goodman privilégie la question du mode de signification d'une œuvre sur celle de son mode d'existence, nous verrons plus loin qu'il ne l'exclut pas pour autant.

À la suite de Nelson Goodman, Gérard Genette²³ conçoit que si le ready-made n'exige pas d'être apprécié dans tous ses détails perceptifs cela n'évacue pas entièrement la spécificité physique de l'objet. Mais à la traduction de Goodman, il propose une inconvertisibilité dans l'œuvre entre ses propriétés d'immanence (idéelles) et ses propriétés de manifestation (matérielles). L'immanence de l'œuvre n'est pas directement accessible par sa matérialité : son accès nécessite une double réduction allographique (idéelle). La première de l'objet à l'acte (de proposer cet objet), la seconde de l'acte à l'idée (qui est l'objet artistique à considérer : son idée, sa définition). En même temps Genette reconnaît un statut paradoxal au ready-made : il relève à la fois du régime allographique et du régime autographique. En tant qu'objet exposé, il est autographique ; l'acte d'exposition a un double statut : il relève de l'autographique (ses effets produisent une matérialisation de l'œuvre) et de l'allographique (c'est une idée). Cette ambiguïté opère par des passages réciproques entre l'objet, l'acte et l'idée pour leur appréhension. La nécessaire médiation de l'objet dans la réduction présente des passages du visible à l'idée comme des opérations réversibles. Il s'agit aussi d'appréhender comment l'idée est transmise par le visible. Il y a un dialogue entre l'objet matériel et ses idéalités. Ces dernières ne déterminent plus d'une manière causale l'objet matériel : elles procèdent d'un détachement de l'artiste vis-à-vis du choix de l'objet. Ce détachement introduit une valeur contingente qui donne une

²³ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art, Tome I : Immanence et Transcendance*, Paris, Seuil, 1994 ; *Tome II : La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.

²⁴Jacques Morizot, *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1996, p. 189-194.

certaine autonomie à l'objet. Celui-ci n'est pas qu'une médiation. Il a aussi sa propre valeur critique. Il montre la valeur ludique et ironique de l'acte d'exposer. Il déstabilise autant le fétichisme de l'appréhension que le discours sérieux. L'objet a sa propre puissance injonctive qui met en déroute aussi bien les prétentions d'irréductibilité de nos perceptions que le statut de vérité du discours. Sa critique porte sur les limites de nos appréhensions et de la qualité fonctionnelle du langage verbal. Le ready-made, en déconstruisant la stricte séparation entre les régimes autographique et allographique, présente des articulations réflexives, des conversions partielles entre l'immanence et la manifestation de l'œuvre.

Est-ce une définition qui nous est demandée ? Le ready-made nous donne-t-il des réponses ? C'est un genre instable quant aux réponses qu'il apporte : un questionnement où les réponses ne lui préexistent pas. Sa relation esthétique ne se réduit pas à la répétition de l'expérience de l'auteur. Sa réduction conceptuelle reste muette sur le pourquoi, le combien et le comment. Cette absence d'information nous invite à les trouver par nous-même. Chercher des réponses, c'est non seulement participer à la réception de l'œuvre mais c'est aussi collaborer à sa transmission. Il y a une valeur pragmatique de la réduction : elle nécessite une contextualisation dans l'environnement de son énonciation. Le ready-made est comme une maïeutique qui nous aide à accoucher de nos idées. Il est un point de départ et non un point d'arrivée.

Dans l'état conceptuel il y a un autre développement de ce détachement du ready-made. L'idéalité du concept n'a rien d'individuel. S'il y a une manifestation singulière d'un acte conceptuel, son idéalité générique est susceptible de décrire des ensembles plus ou moins diversifiés de manifestations individuelles. Il s'agit d'une potentialité qui suppose une pluralité de réalisations. N'y a-t-il pas une tendance de l'art conceptuel à élaborer un système de notation proche de celui de la partition ? À la suite du ready-made, certaines œuvres conceptuelles ne sont-elles pas des exécutions qui articulent les régimes allographique et autographique ? Ces articulations peuvent-elles conduire à des interventions constructives du public ?

Nous avons esquissé précédemment une réponse en recherchant des relations entre les notions d'implémentation et d'exécution. Goodman a commencé une étude sur leurs rapports²⁴ qui selon nous revalorise la question du mode d'existence de l'œuvre d'art vis-à-vis de celle de son mode de signification. « Le fonctionnement d'une œuvre consiste dans la réponse d'un public ou d'un auditoire appelé à la saisir, à la comprendre et à comprendre, à travers

elle, d'autres œuvres et d'autres expériences. [...] Ce que les œuvres sont dépend en dernier ressort de ce qu'elles font²⁵. » Ce que font les œuvres dépendrait en partie de la réponse d'un public. Il s'agira pour nous de développer le pragmatisme du fonctionnement symbolique en accordant un rôle plus important au contexte. « L'exécution consiste à faire une œuvre (*making a work*), l'implémentation à la faire fonctionner (*making it work*)²⁶. » Pour Goodman l'implémentation concerne l'effectivité d'un fonctionnement qui ne peut se réduire à une procédure institutionnelle : elle s'étend à de multiples actions qui vont de l'éclairage de l'œuvre, sa restauration/conservation, des activités pédagogiques des musées... jusqu'aux réponses du public. On relève un renouvellement permanent des rapports entre l'implémentation et l'exécution. « La relation entre exécution et implémentation est une propriété interne à chaque forme d'art, et la frontière entre les deux pôles est susceptible de varier²⁷. » Aujourd'hui par exemple, cette variation se manifeste dans le domaine institutionnel par le nouveau rôle que s'accorde certains curateurs²⁸. Notre parti pris ici est de nous concentrer sur une implémentation prise en charge par l'œuvre elle-même et qui nécessite des interventions du spectateur pour son activation. Dans cette activation qu'est-ce qui revient à la matérialité de l'œuvre, à sa communicabilité ou à l'actualisation de son destinataire ? Une articulation entre implémentation et exécution peut-elle modifier le rôle du public dans l'activation de l'œuvre ? Notre hypothèse est que l'implémentation (prise en charge par l'œuvre elle-même) peut conduire l'activité réceptrice à une exécution de l'œuvre. Pour l'éprouver, il nous faut revenir sur la distinction entre les modes allographique et autographique. Les œuvres autographiques peuvent produire plusieurs exemplaires. Si on les considère comme appartenant à la même œuvre, l'identité de chaque exemplaire est déterminée par l'histoire commune de leur production. Par contre, dans les arts allographiques, les exemplaires sont les exécutions d'une partition, d'un texte ou d'une œuvre. Ici, les modalités de la production de la partition, la façon dont une exécution se rapporte à sa partition, ne déterminent pas l'identité de l'œuvre exécutée. « Partition et script sont définis syntaxiquement ; des exécutions correspondantes sont définies sémantiquement²⁹. » Dans les œuvres à exécution il y aurait une identité syntaxique pour le texte et une identité sémantique pour ses exécutions. Si les exécutions ne modifient pas l'identité syntaxique de la partition, sont-elles pour autant hétéronomes ? Les œuvres à exécution ne déconstruisent-elles pas la distinction entre interprétation et version ? Non, dans la mesure où l'exécution et l'œuvre préalable ont deux

²⁵ Nelson Goodman, « L'art en action », trad. fr. J.-P. Cometti, « Nelson Goodman et les langages de l'art », *Les Cahiers du MNAM*, n° 41, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, automne 1992, p. 7.

²⁶ Nelson Goodman, *Of Minds and Others Matters*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, p. 143.

²⁷ Jacques Morizot, *op. cit.*, p. 189.

²⁸ Voir l'exposition « *Coollustre* » (Collection Lambert en Avignon, été 2003) de Éric Troncy qui affirme sa présentation des œuvres comme une action créative qui relève selon nous d'une articulation entre l'implémentation et l'exécution.

²⁹ Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, *op. cit.*, p. 65.

³⁰ Jean-Claude Moineau, notes de cours, Université Paris 8, 1990.

³¹ Ces systèmes plastiques ne sont pas équivalents à ceux à double articulations des langages verbal et musical. S'ils ne répondent pas à tous les réquisits de la distinction entre type et occurrence, néanmoins, celle-ci demeure pertinente à leur sujet. On peut décider si deux marques sont ou non des répliques l'une de l'autre ; chaque occurrence ne crée pas son propre type puisque l'on peut identifier une marque commune entre les occurrences. Les œuvres plastiques à partition seraient entre la réplique et la version : de l'ordre de la variation.

³² Comme l'auditeur d'un concert, il développe sa connaissance d'une œuvre par la comparaison entre ses différentes exécutions et peut ainsi imaginer une interprétation idéale. Dans les œuvres à partition il y a toujours une invite à un prolongement, à un renouvellement possible de l'œuvre : une curiosité à découvrir, à concevoir d'autres versions.

identités distinctes : ce sont des mondes (œuvres) différents. Oui, dans la mesure où pour l'exécution, les interprétations sont bien la création d'une nouvelle identité à partir d'une œuvre initiale : les exécutions sont la création de versions différentes où l'on peut identifier ce à quoi elles réfèrent. D'où vient cette identité paradoxale des œuvres à exécution ? Le rapport entre l'œuvre initiale et ses exécutions n'est plus dans un rapport causal déterminant : les différences, les variations de l'exécution ne sont pas totalement déterminées par la partition mais dépendent aussi du contexte et de l'interprète. L'opération sémantique de l'exécution se réalise dans et par une contextualisation. Ce qui distingue l'entité sémantique de l'entité syntaxique, c'est la participation d'un contexte réel, singulier dans sa constitution. L'interprétation sémantique introduit une relativité, une subjectivité alors que l'interprétation syntaxique assure une littéralité, une objectivité. Entre la partition et l'exécution il y a non seulement le passage d'une virtualité à son actualisation mais aussi celui d'une potentialité à sa réalisation. L'exécution a un statut ambigu ; elle conserve la caractéristique allographique de la partition mais son effectivité est autographique. L'œuvre et son exécution sont deux idéalités qui s'actualisent mutuellement. L'alliage entre les régimes allographique et autographique (dans l'exécution) défait l'unicité de l'œuvre par l'émergence d'une identité plurielle qui est à la fois « même et autre qu'elle-même³⁰ ». Ce pluralisme, cette altérité, se fondent sur les caractéristiques et les propriétés objectives de l'œuvre initiale. Nous avons trouvé dans les arts plastiques des dispositifs qui relèvent partiellement de l'œuvre à partition : avec Robert Morris et John Baldessari il y a une exécution mimétique ; chez Douglas Huebler une exécution cognitive qui est une actualisation sémantique, sémiotique ; avec le GRAV une exécution gestuelle qui est une réalisation non réifiante. D'autres œuvres se rapprocheraient davantage de l'œuvre à partition : en développant de multiples opérations de contextualisation pour une même œuvre, elles tendent à constituer un système de notations similaire à celui de l'articulation entre partition et exécution³¹. On le décèle chez Sol LeWitt dans son *Wall Drawing* (1970) ou dans *Many Colored Objects Placed Side by Side to Form a Row of Many Colored Objects, n°462* (1979) de Lawrence Weiner. Dans ces deux exemples, le spectateur peut apprécier les variations de l'interprétation de l'œuvre mais il n'intervient pas sur les conditions matérielles de sa réalisation³². Avec *Synopsis Schuffle* (1999), Robert Rauschenberg sélectionne dans le public des exécutants dont le rôle consistera à choisir et à ordonner au moins trois panneaux parmi les cinquante deux constituant la

partition de l'œuvre. Des procédures aléatoires (tirage au sort...) se combinent aux actions des participants. La valeur créative de la contribution du spectateur peut sembler faible. Néanmoins, il y a la réalisation d'une différence, d'une variation, même si elles s'inscrivent dans un processus répétitif.

L'exécution mimétique nous montre que l'implémentation ne conduit pas nécessairement à des interventions constructives du public. Les œuvres à partition de Sol LeWitt et de Lawrence Weiner ne conduisent pas nécessairement à une intervention du spectateur pour leurs exécutions³³. L'articulation entre l'implémentation et l'exécution serait nécessaire pour l'émergence d'actions créatives du récepteur et pour les concilier avec la pérennité de l'œuvre. L'implémentation opère une continuité, une cohérence entre la partition et son exécution : elle maintient dans chaque occurrence l'appartenance à un même type. Si l'exécution fait émerger une identité plurielle, l'implémentation la fonde comme même et autre qu'elle-même. Dans l'articulation entre les régimes allographique et autographique, l'implémentation maintient une identité allographique dans l'effectivité autographique de l'exécution. L'implémentation oriente l'exécution vers des actions de prolongement, de variation ; elle fonde ces actions sur les propriétés physiques de l'œuvre. Si l'implémentation engage un processus de connaissance (évaluation, expérimentation des rapports entre les propriétés des objets et leur qualité esthétique), l'exécution engage des opérations d'actualisation, de correction : c'est l'énaction de l'implémentation. Ce sont toutes les deux des formes d'ouverture structurelle de l'œuvre sur son destinataire. Mais l'exécution, qui opère de manière contextuelle, favorise une convergence entre l'ouverture sur le public et celle sur l'environnement. L'exécution permet à l'implémentation de s'appliquer en dehors de l'œuvre. Leur association rend possible une convertibilité cohérente entre les fonctionnements interne et externe : entre l'autonomie et l'hétéronomie, entre le syntaxique et le sémantique/sémiotique, entre l'ontologie et l'existence de l'œuvre. Elle conduit aussi à un relativisme modéré qui assure une intelligibilité commune pour les échanges intersubjectifs. Leur distinction et leur articulation nous ont engagés à discerner ce qui revient dans l'activation de l'œuvre à sa matérialité, à sa communicabilité et aux réponses du spectateur. Si elle nécessite des précisions, elle nous permet néanmoins d'envisager le rôle de l'exécution dans l'ontologie de l'œuvre d'art.

L'exécution opère à partir de l'identité syntaxique de l'œuvre. Cette identité a un fonctionnement littéral qui s'élabore sur les propriétés physiques et phénoménales de l'œuvre. C'est l'être de l'œuvre, son fondement ontologique. L'exécution réalise un passage entre ce

³³ Si chez Sol LeWitt l'exécution de l'œuvre est attribuée à un exécutant professionnel, chez Lawrence Weiner ses *Déclarations d'intentions* contribuent à rendre paradoxale cette attribution : s'il y a théoriquement une délégation possible de l'exécution au public, celle-ci se réalise comme une exécution cognitive de l'œuvre.

³⁴ Ces réponses participent d'autant plus à l'ontologie de l'œuvre lorsque le fonctionnement de l'œuvre nécessite et intègre celles-ci pour son activation.

fonctionnement littéral et celui existentiel de l'œuvre : c'est son étant, une ontique. Elle ne fonde pas l'identité syntaxique mais elle participe à son établissement ; elle nous permet d'évaluer, d'expérimenter les rapports entre les propriétés des « objets » et leurs qualités esthétiques attribuées. Elle survient sur l'être de l'œuvre : leurs identités covariant, elles s'informent et s'activent mutuellement. Si l'identité syntaxique est une prémisse, c'est dans un rapport causal non déterminant avec l'exécution ; si l'exécution est seconde temporellement, elle peut devenir première logiquement. Pour l'existence de l'œuvre, l'exécution a contextuellement une action fondatrice : elle constitue un devenir, une projection de l'œuvre comme un prolongement, une variation, une correction. L'œuvre n'étant alors qu'un point de départ pour l'exécution.

Cette distinction entre une ontologie et une existence de l'œuvre est nécessaire afin de concevoir un « langage » autonome des arts plastiques vis-à-vis du langage verbal et de ses interprétations. Mais cette recherche ne peut s'effectuer sans une collaboration avec le fonctionnement de l'œuvre et les réponses de ses usagers³⁴. La réalité de l'œuvre possède une indépendance vis-à-vis de nous. Si l'on peut tendre vers une connaissance telle qu'elle est, ce n'est pas par une immédiateté mais par la réflexivité de nos outils d'intelligibilité, qui analyse son objet et se laisse analyser, réfléchir par lui. Nous pensons qu'il n'y a pas d'autonomie sans hétéronomie. Celles-ci se réfléchissent et s'activent mutuellement tout comme l'être et l'étant. Ces deux distinctions ne peuvent s'établir par une totale dissociation ni par des rapports déterministes (a priori ou a posteriori). Ainsi, cette autonomie de l'ontologie n'est ni spécifiquement formelle ni conceptuelle : un formalisme de l'idée ou de la forme, en conduisant à un solipsisme et à une tautologie, empêche toute articulation entre l'être et l'étant de l'œuvre. Nous préférons concevoir un rapport dialogique, où une complémentarité entre l'ontologie et l'existence de l'œuvre permettrait d'établir une limite aussi bien à l'interprétation, afin de la sortir du cercle herméneutique, qu'à l'ontologie, pour se prémunir de tout essentialisme et substantialisme.

Stéphane Reboul

Une image de fatigue chez Marc Trivier

Marc Trivier commence à photographier à l'âge de quatorze ans avec le Rolleiflex offert par son père. Il photographie ses proches. Le jeune homme décide d'étendre sa pratique aux portraits d'artistes et d'écrivains qui resteront pendant une décennie entière ses sujets de prédilection. Il les fait généralement poser chez eux. Le lieu choisi pour la séance de portrait est en général une pièce assez étroite, presque toujours une chambre. Le modèle est le plus souvent assis sur une chaise, près d'une fenêtre qui est l'unique source lumineuse. L'une des particularités de sa photographie est la simplicité : le photographe ne recourt jamais aux artifices du studio et opère toujours en lumière naturelle.

Marc Trivier est apparu sur la scène photographique au début des années 1980 avec cette série de photographies au format carré et encadrées de noir. Mais au lieu d'être un portraitiste d'écrivains et d'artistes parmi tant d'autres, il se marginalise par son dispositif : sous prétexte de réglages, il fait attendre ses modèles, il les fait poser plusieurs minutes ce qui leur donne un air las. Il attend peut-être un comportement plus naturel. Et on se retrouve face à Francis

¹ Maurice Reuchlin, fait référence à Jean-Pierre Desportes dans *Psychologie*, Paris, PUF, coll. fondamental, 1977, p. 161, Jean-Pierre. Desportes, *Les effets de la présence de l'expérimentateur dans les Sciences du comportement*, Paris, CNRS, 1975.

Bacon en équilibre précaire, Samuel Beckett, Jean Dubuffet ou encore Michel Foucault plus ou moins tassés sur leur chaise. Des images intimes. À la différence de la peinture, du dessin et de la sculpture, on peut croire qu'une personne photographiée fatiguée l'était au moment de la prise de vue. Une photographie d'une personne fatiguée ou endormie n'est-elle pas une photographie de l'intime ? N'est-elle pas une image « volée » ? Comme si le modèle ne maîtrisait plus son image. C'est une sorte de mise à nu du modèle par Marc Trivier, obtenue par la présence amoindrie de l'appareil photographique, par l'abandon des codes du portrait de célébrité mais aussi par la mise en place d'un dispositif temporel. Serait-ce la recherche d'un portrait plus « vrai » ?

A. Un portrait plus « vrai »

1. Un effet d'audience amoindri

Dans l'image photographique, le photographe amène une perturbation (dont il se défend parfois) par sa présence qui risque de modifier, par réaction, le comportement du sujet et par là même notre interprétation. L'image est faussée dès le départ. Le photographe joue un rôle (plus ou moins important) sur la réaction du photographié, sauf si ce dernier n'est pas au courant de l'acte photographique. Le paparazzo zoome et n'est donc pas visible. Il n'y a pas d'« effet d'audience ». Mais, dans le cas d'un rapprochement, voire d'un corps à corps, l'effet d'audience est inévitable. Certains photographes se croient extérieurs à la scène photographiée. Dans ce cas, c'est penser qu'il n'y a pas de hors-champ. Le photographe peut occuper un espace physique dans la zone d'évolution de l'objet et un espace mental dans la zone de conscience de l'objet. En psychologie, « la présence de l'expérimentateur peut produire sur le sujet un effet d'audience. L'effet d'audience (présence passive) provoque une élévation de tension sur le patient (ou non, mais dans ce cas, il y aurait contrôle de l'activité). [...] Cette élévation du niveau de tension est suscitée par la présence de spectateurs et agit sur l'apprentissage et la performance [...] Après R. Perron (1961), il (J.-F. Chatillon [1970]) montre que la variation du niveau de tension ne suffit pas à expliquer les effets de la présence d'autrui sur l'apprentissage. Il faut y ajouter une seconde variable intermédiaire, le contrôle de l'activité, également affectée par la présence d'autrui ». La mesure ou l'observation au niveau microscopique est altérée par la présence même de l'appareil de mesure ou d'observation. Par conséquent, la présence du dispositif expérimental peut changer la trajectoire de la particule, par exemple, la faire disparaître

ou bien encore la créer. Le photographe pourrait avoir une place équivalente à l'expérimentateur scientifique et la personne photographiée serait le sujet. La seule présence physique du photographe va créer des situations qui n'auraient peut-être pas eu lieu. Par exemple, la personne photographiée ne peut pas occuper la place que prend le photographe, c'est un obstacle supplémentaire. Jean Baudrillard parle de l'observation et de la réaction éventuelle de l'objet dans *Les Stratégies Fatales* : « Peut-être, non content d'être aliéné par l'observation, peut-être l'objet nous trompe-t-il ? Peut-être invente-t-il des réponses originales, et non seulement celles dont on le sollicite ? Peut-être ne veut-il pas du tout être analysé et observé et prenant cela pour un défi (ce qui est vrai), répond-il par un autre défi ? » Plus loin, Baudrillard poursuit : « Les histoires de réversibilité sont toujours les plus drôles, ainsi celle du rat et du psychologue : le rat raconte comment il a fini par conditionner parfaitement le psychologue à lui donner un bout de pain chaque fois qu'il relève le clapet de sa cage. Sur le modèle de cette histoire, on pourrait imaginer, au niveau de l'observation scientifique, que toutes les expériences avaient été truquées, non pas involontairement altérées par l'observateur, mais truquées par l'objet, dans le dessein de s'amuser ou de se venger (ainsi les trajectoires inintelligibles des particules), ou mieux encore : que l'objet ne fait semblant d'obéir aux lois de la physique que parce que ça fait tellement plaisir à l'observateur ». De la même manière, le modèle va jouer, il va se façonner un masque, comme s'il était acteur. Il va jouer le rôle qu'il a décidé de jouer, renvoyer l'image qu'il veut renvoyer. La personne photographiée, consciente de la présence du photographe, ne réagit pas de la même manière que si elle ne l'était pas. Abraham Moles a étudié cette question au niveau de la photographie : « *Le photographe est un voyeur professionnel* en cela il participe étroitement des vertus et des vices de l'observateur scientifique et perturbe d'autant plus la scène qu'il observe qu'il est lui-même plus visible : il existe des civilisations et des cultures où le *taux d'interaction négative* est si grand (cultures musulmanes du Sud, du Proche-Orient) qu'il a fallu extrêmement longtemps pour disposer de photographies ethnologiques les concernant. Le photographe porte une caméra et cette caméra le désigne comme photographe. Aussi le vrai mythe de la photographie à sujet humain est le mythe de Cyges : en termes modernes celui du voyeur universel et la *qualité d'une photographie sociologique est inversement proportionnelle à la "grosseur du photographe"*. » Selon Henri Cartier-Bresson : « Il faut donc approcher le sujet à pas de loup, même s'il s'agit d'une nature morte. Faire patte de velours, mais

² Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1983, p. 90.

³ *ibid.*, p. 93.

⁴ Abraham Moles, « Qu'est-ce que la photographie sociologique ? », dans *Pour la photographie*, Colloque Université Paris 8, éd. GERMS, 1983, p. 303.

⁵ Henri Cartier Bresson, « L'instant décisif », Paris, *Les Cahiers de la Photographie* 18, 1986, p. 13.

⁶ Rainer Maria Rilke, *Les carnets de Malte Laurids Brigge* (1966), tr. fr. de C. David, Paris, Gallimard, 1991, p. 24.

avoir l'œil aigu. Pas de bousculades ; on ne fouette pas l'eau avant de pêcher. Pas de photos au magnésium, bien entendu, par respect ne serait-ce que pour la lumière, même absente. Sinon le photographe devient quelqu'un d'insupportablement agressif⁵. » Malgré tout, Marc Trivier paraît pouvoir réduire cet effet d'audience en se glissant peu à peu dans l'intimité de son modèle. C'est un portrait de quelqu'un qui sait qu'il est photographié pourtant, il ne s'apprête pas pour la photo, comme si il n'y avait pas de photographe et que le modèle était bien assis là, que personne ne lui avait dit de se poser là. Dans son désir de se faire oublier, Marc Trivier réussit à faire tomber les masques, à faire tomber le masque que tout modèle prend lorsqu'il sait qu'il va être photographié.

2. Un modèle démasqué

Qui n'a pas joué, inconsciemment ou non, un personnage devant celui ou celle qui allait le « prendre » en photo ? Au cours d'une journée, différents personnages se mêlent dans une personnalité : le père de famille, le mari, l'homme d'affaires, etc. Rainer Maria Rilke évoquait cette multitude de personnages, plus exactement une multitude de visages : « Je songe par exemple que jamais encore je n'avais pris conscience du nombre de visages qu'il y a ; il y a beaucoup de gens, mais encore beaucoup plus de visages, car chacun en a plusieurs. Voici des gens qui portent un visage pendant des années. Il s'use naturellement, se salit, éclate, se ride, s'élargit comme des gants qu'on a portés en voyage. Ce sont des gens simples, économes ; ils n'en changent pas, ils le font même pas nettoyer. Il leur suffit disent-ils et qui leur prouvera le contraire ? Sans doute, puisqu'ils ont plusieurs visages, peut-on se demander ce qu'ils font des autres. Ils les conservent. Leurs enfants les porteront. Il arrive aussi que leurs chiens les mettent. Pourquoi pas ? Un visage est un visage. D'autres gens changent de visage avec une rapidité inquiétante. Ils les essaient l'un après l'autre, et les usent⁶. » Quel visage retrouve-t-on dans l'image ? Et dans ce cas, n'est-il pas utopique de parler de portrait naturel ? Et celui qui semble poser « naturellement » n'est-il pas celui qui joue le mieux ? Certains photographes proposent des rôles à leur modèle. Par exemple Pierre et Gilles déguisent Thierry Mugler en diable, Iggy Pop en idiot, eux-mêmes en cosmonautes. Ou des photos d'amis anonymes qu'ils transforment en boxeur, vendeur dans le métro, prisonnier. Chez Pierre et Gilles, pas de recherche de naturel, que de l'artificiel, du rêve. Mais s'éloigne-t-on pour autant du portrait ressemblant ? Julia Margaret Cameron tente d'idéaliser ses sujets et d'enregistrer « fidèlement la grandeur de l'homme intérieur et les

traits de l'homme extérieur⁷ ». Pour y parvenir, elle photographie son modèle sous un rôle qui n'est pas le sien et ainsi, paradoxalement, dévoile la personnalité du photographié. À propos des portraits d'Hattie Campbella : « Quel portrait nous révèle le mieux l'identité de la jeune fille ? Est-ce quand elle joue la Vestale ou bien quand Cameron en fait un portrait "véritable", photographiant Hattie elle-même et non Hattie incarnant un personnage ? En fait, dans le portrait "véritable" d'Hattie, la jeune fille est *déjà* en représentation ; elle "pose". Nous n'avons pas sous les yeux la *personne* d'Hattie, mais son *personnage*, c'est-à-dire un air, un jeu et une image qu'elle donne d'elle-même aux autres et peut-être à elle-même [...]. La pose mondaine et sociale semble disparaître quand est mise en place la pose théâtrale et artistique, l'identité naît de l'illusion affirmée⁸ ». Imposer un rôle au modèle pour qu'il ne joue pas le sien. Pratique paradoxale mais tous les moyens semblent bons pour faire tomber les masques. Le but du dispositif de Marc Trivier n'est-il pas également d'annuler le visage que pourrait prendre le modèle lors de l'instant photographique ? Mais lui se défend d'intervenir dans la pose du modèle. Par un temps d'attente qu'il impose, peut-être fait-il oublier qu'il est là et par là, il fait oublier au modèle qu'il doit prendre le visage associé à la photo. Ou peut-être ce dernier prend-il le rôle de quelqu'un qui attend et est fatigué d'attendre ? Lorsqu'on ne se sait pas regarder, notre vigilance à garder bonne apparence, bonne tenue baisse. Il existe d'ailleurs des exercices de théâtre utilisant cette propriété. L'*exercice du masque* consiste à porter un masque neutre, à se fatiguer en s'agitant dans tous les sens jusqu'à ce qu'on n'ait plus d'énergie, puis retirer son masque et faire découvrir son visage aux autres et à soi-même. On découvre un visage avec des traits particulièrement tirés, beaucoup plus que s'il n'y avait pas eu de masque. Pourquoi photographier des célébrités dans un dispositif de non-maîtrise de leur image ? On pourrait croire que Marc Trivier a photographié une personne à la fois anonyme et intime. Il rend les célébrités anonymes par l'image. Il mélange d'ailleurs des portraits de créateurs célèbres aux portraits d'anonymes. Marc Trivier, à la différence d'autres portraitistes ne fait pas de la « belle » photo, il ne construit pas un portrait flatteur.

B. Une image négative

Si Marc Trivier réussit à faire *tomber les masques*, il réussit également à montrer la personne sous une image « négative » qui ne la met pas en valeur. La fatigue est une faiblesse. Une fatigue corporelle

⁷ Naomi Rosenblum, *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris, Abbeville, 1992, p. 74

⁸ François Soulages, « "Ça a été joué" ou la photographie théâtralisante », *Pour la photographie*, Colloque Université Paris 8, éd. GERMS, 1983, p. 274.

⁹ Jean-Louis Chrétien, *De la fatigue*, Paris, éd. de Minuit, 1996, p. 25.

¹⁰ Voir à ce sujet, Paul Ardenne, *L'image Corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, éd. du Regard, 2001, p. 72.

¹¹ « Guibert interviewe Handke », *Libération*, jeudi 11 avril 1991, p. 19-22.

¹² *ibid.*

¹³ Peter Handke, *Essai sur la fatigue* (1989), trad. fr. de G.-A. Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1991, p. 10.

¹⁴ « Guibert interviewe Handke », *art. cit.*

¹⁵ Peter Handke, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶ *ibid.*, p. 11.

¹⁷ « Guibert interviewe Handke », *art. cit.*

est « liée à l'effort ou au déficit, maladie ou sous alimentation, laquelle nous serait commune avec les animaux⁹ ». Par conséquent, une image de fatigue serait une image de faiblesse. Voire une image de souffrance : un moderne *Schmerzmensch* (homme de douleur du XX^e siècle¹⁰), la souffrance (banale) d'un homme au quotidien ou souffrance d'exister ; c'est-à-dire une image de l'homme désublimé, en opposition à l'homme « mis en gloire ».

1. Signe et fatigue

La fatigue relève d'abord d'une souffrance. « Moi, la fatigue que je connais, c'est une fatigue qui m'arrache vraiment. [...] C'est vraiment de la souffrance¹¹ » nous dit Hervé Guibert. Peter Handke parle d'une « fatigue surtout cérébrale et nerveuse » et que répondre au téléphone devient intolérable. Fatigue cérébrale et nerveuse... Dépression nerveuse ? La fatigue est parfois assimilée à une maladie, « Je suis peut-être malade de fatigue, disait Peter Handke, quand j'étais plus jeune, quand j'étais enfant, garçon, adolescent, je me disais cette fatigue, c'est une maladie parce que c'est si violent, j'avais la haine contre les autres¹². » Il poursuit : « Comme on dit certaines maladies "vilaines" ou "pernicieuses" cette fatigue était une souffrance vilaine et pernicieuse qui consistait en ceci qu'elle défigurait tout ce qui était autour¹³ ». Il n'est pas rare, aujourd'hui, de prendre des médicaments anti-fatigue par exemple. Mais cette fatigue, qui l'empêche de jouer quand il est petit, cette « maladie » ne serait-elle pas une dépression ? « Peut-être l'autre mot serait dépression. En même temps c'est plus intéressant de parler de fatigue que de dépression¹⁴ ». L'auteur nous parle également d'une autre fatigue, qu'il a connue à une autre période de sa vie et qui sépare les couples : « La femme me disait : "Pourquoi, qu'est-ce qu'il y a tout d'un coup, cette fatigue entre nous, ce mur¹⁵ ?" » Un mur de fatigue ? Un « démon-fatigue » comme il le nomme. Peter Handke nous décrit un autre aspect négatif de la fatigue : la culpabilité. Pour lui, la fatigue est liée à un sentiment de faute : « Parce que la fatigue en ce temps-là était déjà liée à un sentiment de faute, au point de devenir une douleur aiguë. Une fois de plus, en société, tu n'as pas été à la hauteur¹⁶... » ; « Je me souviens que cette fatigue était accompagnée par une sensation de culpabilité extraordinaire. Parce que j'étais fatigué, je me sentais coupable, et la culpabilité a encore rajouté à la fatigue¹⁷. »

La fatigue, bien que pouvant provenir de diverses origines, se traduit souvent par une impression de lourdeur corporelle : « Indivise et lourde de la charge de tout notre être, car si des analyses philosophiques peuvent distinguer, voire opposer, une fatigue du corps

et une lassitude de l'âme, il n'est pas pour nous d'abord de fatigue, si spirituelle qu'elle soit, qui ne pèse sur nos gestes, nos pas et nos regards, ni d'effort physique qui ne nous plonge en quelque lenteur ou stupeur, même ténue¹⁸. » Dans une approche rapide, le geste détermine le caractère : gestes vifs égal personne dynamique. Lorsque l'on serre la main pour saluer, on est attentif à la vitalité de la poignée de main. Un geste peut être dépensier ou économe. On est plus économe lorsqu'on est fatigué. La prise d'espace dépend donc de la vitalité ou de la fatigue de la personne. Chaque geste est dépense d'énergie. On essaie de réduire l'effort nécessaire de chacun de nos gestes afin de réduire ou de reculer l'effet de la fatigue. Un geste est accompli lorsqu'il est efficace dans son rapport rendement / fatigue. Le geste automatique optimise au maximum ce rapport. Tout corps humain possède un poids et une force propres. C'est pourquoi, chaque personne devra gérer son corps et sa fatigue de manière différente. Les gestes ne sont pas les mêmes, par exemple, pour une personne corpulente et une mince, ou bien, pour une personne âgée et une jeune. Lorsque le corps est malade ou fatigué, il devient un fardeau. La fatigue alourdit le corps et par là même immobilise le sujet.

Bien souvent la fatigue est représentée dans l'image par le corps fatigué. On ne peut parler de fatigue sans parler de corps fatigué : « Ainsi, pour Aristote, nous sommes voués à la fatigue parce que nous avons un corps [...]. Nul corps vivant n'est infatigable¹⁹. » La fatigue se fait sentir durant la journée et elle alourdit nos gestes. Une pesanteur serait liée à la fatigue et cette pesanteur serait a priori « négative ». Milan Kundera dans son roman *L'insoutenable légèreté de l'être*, nous invite à un débat lourd-léger : « Il [Parménide] considérait qu'un des pôles de la contradiction était positif (le clair, le chaud, le fin, l'être), l'autre négatif. Cette division en pôles positif et négatif peut nous paraître d'une puérile facilité. Sauf dans un cas : qu'est-ce qui est positif, la pesanteur ou la légèreté ? Parménide répondait : le léger est positif, le lourd est négatif. Avait-il ou non, raison ? C'est la question. Une seule chose est certaine. La contradiction lourd-léger est la plus mystérieuse et la plus ambiguë de toutes les contradictions²⁰. » Pour Parménide, le léger est positif, le lourd est négatif. Suivant la même logique, le film *Arizona dream* d'Emir Kusturica semble être une recherche de la légèreté, comme art de vivre. Mais rapidement on est conduit à se demander si, à être trop léger, nous ne perdons pas des repères vitaux. « À la différence de Parménide, Beethoven semblait considérer la pesanteur comme quelque chose de positif. "Der schwer gefasste Entschluss", la décision gravement pesée est associée à la

¹⁸ Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹ *ibid.*, p. 10.

²⁰ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, (1984) trad. fr. F. Kérel, Paris, Gallimard, 1989, p. 15.

²¹ *ibid.*, p. 55.

²² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. fr. M. de Gandillac, Paris, Gallimard 1971 (Schmeitzer, 1883-1885), p. 55.

²³ Simone Weil, *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Librairie Plon (1947), 1988, p. 12.

²⁴ *ibid.*, p. 9. « Ne pas oublier qu'à certains moments de mes maux de tête, quand la crise montait, j'avais un désir intense de faire souffrir un autre être humain, en le frappant précisément au même endroit du front. Désirs analogues, très fréquents parmi les hommes. Plusieurs fois dans cet état, j'ai cédé du moins à la tentation de dire des mots blessants. Obéissance à la pesanteur. Le plus grand péché. On corrompt ainsi la fonction du langage, qui est d'exprimer les rapports des choses ».

²⁵ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 55.

²⁶ *ibid.*

²⁷ Peter Handke, *op. cit.*, p. 16.

croix du Destin "es muss sein!", il le faut ; la pesanteur, la nécessité et la valeur sont trois notions intrinsèquement liées : n'est grave que ce qui est nécessaire, n'a de valeur que ce qui pèse²¹ ».

Mais plus que de la pesanteur et du poids du corps il serait intéressant de parler de la pesanteur de la vie. Le corps est pesant à porter. Selon Nietzsche : « La vie est pesante à porter ; mais ne soyez donc si délicats ! Nous sommes tous de jolis ânes et de jolies ânesses aux reins solides²². » Pourtant Simone Weil nous dit dans sa comparaison avec la souffrance que la pesanteur est impérieuse et qu'il est difficile de s'en délivrer : « Mécanique humaine. Quiconque souffre cherche à communiquer sa souffrance – soit en maltraitant, soit en provoquant la pitié – afin de la diminuer, et il la diminue vraiment ainsi. Celui qui est tout en bas, que personne ne plaint, qui n'a le pouvoir de maltraiter personne (s'il n'a pas d'enfant ou d'être qui l'aime), sa souffrance reste en lui et l'empoisonne. Cela est impérieux comme la pesanteur. Comment s'en délivre-t-on ? Comment se délivre-t-on de ce qui est comme la pesanteur²³ ? » Simone Weil, comme Nietzsche, nous parle davantage d'un poids sur l'âme, d'une pesanteur morale que de la force physique qui nous attire au centre de la terre. Mais dans ce cas, il s'agit bien d'une pesanteur « négative » : « Plusieurs fois dans cet état, j'ai cédé du moins à la tentation de dire des mots blessants. Obéissance à la pesanteur. Le plus grand péché²⁴. » Une pesanteur qui nous oblige à faire souffrir autrui. Donc une pesanteur « négative », un péché... Non, « le plus grand péché » ! « Mais Courage !, nous dit Zarathoustra, tuons cet esprit de pesanteur²⁵ ! ». Pour Nietzsche, le léger étant synonyme de bonheur, le lourd est-il celui de malheur ? : « Et moi-même, qui bien m'entends avec la vie, il me semble que papillons et bulles de savon, et tout ce qui parmi les hommes est de leur sorte, de l'heur ont le mieux connaissance²⁶. »

Mais revenons à la fatigue : si l'on pose l'hypothèse que la pesanteur est « négative » et que celle-ci a un lien intime avec la fatigue ou encore que l'une entraîne l'autre, alors ne pourrait-on dire que la fatigue est « négative » ? Peter Handke relie d'ailleurs pesanteur et fatigue dans la citation suivante : « Il se peut bien que la fatigue n'ait été, dans le cas présent, qu'un autre nom pour l'insensibilité ou l'éloignement, mais pour le poids qui pesait sur les environs, c'était le mot qui convenait. Même si le lieu de l'événement était par exemple un grand cinéma climatisé : on y avait chaud et on s'y sentait à l'étroit. Les rangées de fauteuils se mettaient à se courber²⁷. » S'il n'y avait eu ce poids, il n'aurait peut-être pas appelé cela fatigue mais insensibilité ou éloignement. Jean-Louis Chrétien nous dit que Nietzsche, dans *Le Gai savoir*, appelle fatigue (fatigue anticipatrice)

le poids du soi : « Fatigue anticipatrice, donc, fatigue où le poids à porter n'est pas le poids déjà assumé et sur soi assujéti, mais le poids de la tâche même que nous sommes, le poids du soi. Quel autre poids, au demeurant, pourrait autant peser ? Il n'y a pas d'un poids particulier qui serait plus ou moins lourd, mais de la pesanteur même comme dimension, de l'ipséité comme pesante²⁸. » Quand Zarathoustra parle de vie pesante, il semble parler de fatigue : « Vous me dites : "La vie est pesante à porter." Mais pourquoi donc auriez-vous avant midi votre fierté, et le soir votre soumission²⁹ ? » Quelle que soit l'heure de la journée, la fatigue ne doit nous écraser. On doit garder défi et fierté du matin jusqu'au soir. Il nous parle de fatigue. La pesanteur est la même mais le risque de soumission est plus fort le soir. La fatigue peut nous faire courber l'échine devant la pesanteur de la vie. Donc la pesanteur est-elle un autre mot pour désigner la fatigue ?

La fatigue pour Peter Handke peut prendre l'aspect d'une culpabilité, d'une douleur, d'une maladie. Mais ce n'est pas si simple ; plus loin il nous parle d'une fatigue qui guérit : « Cette fatigue avait quelque chose d'une convalescence, ou encore, la fatigue était maintenant mon amie³⁰ », à propos d'une fatigue qui aurait lutté contre une mélancolie. Tout se complique : la fatigue est-elle un autre mot pour évoquer la dépression ou la fatigue est-elle un anti-dépresseur ? La fatigue pourrait-elle avoir un aspect positif ?

Comme nous l'avons vu précédemment, la fatigue est plurielle (elle est physique et morale, elle est asthénie et lassitude, etc.). Dans l'entretien entre deux hommes fatigués, dans *L'entretien infini* de Maurice Blanchot, la fatigue est peut-être unique mais elle prend différents visages : « Je vois que vous voulez me ménager, je vous en suis reconnaissant. A la vérité, ce n'est rien de nouveau ; la fatigue n'est pas plus grande ; seulement, elle a pris un autre tour. – Elle en a plusieurs, je crois que nous les connaissons tous³¹. » Les théoriciens la définissent par différents termes, parfois très différents, voire opposés. La fatigue serait ambivalente, à la fois négative et positive. D'après Maurice Blanchot, elle est « généreuse » : « Vous n'êtes pas moins fatigué que moi ; vous l'êtes peut-être davantage. » D'où il conclut en souriant : « La fatigue est généreuse³². » Que veut dire généreuse ? Qui donne volontiers et largement ? Mais Blanchot aurait pu utiliser un terme plus pessimiste pour qualifier la fatigue qui paralyse cet homme. D'après Peter Handke, il existe une fatigue saine, « de bonnes fatigues³³ », voire de belles fatigues : « Un nuage de fatigue, fatigue esthétique, nous unissait en ce temps-là [jusqu'à ce que s'annonce la prochaine arrivée de gerbes]³⁴. »

²⁸ Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 142.

²⁹ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 55.

³⁰ Peter Handke, *op. cit.*, p. 46.

³¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. XIII.

³² *ibid.*, p. XI.

³³ Peter Handke, *op. cit.*, p. 24.

³⁴ *ibid.*

³⁵ *ibid.*

³⁶ *ibid.*, p. 40.

³⁷ *ibid.*

³⁸ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. XIII.

³⁹ *ibid.*, p. 195.

Un aspect de la fatigue serait donc positif, une « bonne » fatigue. Mais Peter Handke va plus loin en nous disant qu'il « goûtait la fatigue, [et elle lui] donnait même un sentiment de bien-être [...]. Dans l'enfance, en ce temps-là, fin des années quarante, début des années cinquante, le battage du blé à la machine était encore un événement. [...] Nous étions assis – dans mon souvenir, toujours dehors, au soleil de l'après-midi – et en parlant ou nous toisant, nous goûtions la fatigue commune, comme rassemblés par celle-ci, les uns sur le banc de la cour, les autres sur le timon de la voiture, d'autres encore, plus loin déjà, dans l'herbe de la prairie, dans une épisodique entente de tous les voisins et des générations³⁵. » Il « goûte » une fatigue, il l'apprécie, la savoure. Il jouit de la fatigue, d'une fatigue commune lors du battage du blé mais aussi une « fatigue d'œuvre » dont il nous parle lorsqu'il écrit des mois durant : « dans ma fatigue d'œuvre, près de l'épuisement, cela me donnait même un sentiment de bien-être³⁶. » Une fatigue d'isolement, non pas celle qu'il nomme la « *seul* fatigue », celle qu'il connut en solitaire, seul, dans sa chambre, mais une fatigue qui l'isole du reste du monde : « je me voyais là comme ne faisant plus partie du grand nombre [...], ce n'était pas la société qui était inaccessible pour moi, mais c'était moi qui l'étais pour elle, pour tous³⁷. » Peut-être à la manière d'une drogue, il est dans un état second, douloureux (près de l'épuisement) mais enivrant. Ça le projette dans un autre monde. « Drogué de fatigue » ? Un besoin pour la création ? À une moins grande échelle de fatigue, celle-ci peut procurer un sentiment de bien-être quotidien car elle peut être l'empreinte, la trace, la mémoire corporelle d'une journée bien remplie, qui serait la résultante des efforts. La fatigue quotidienne peut-elle être positive ? L'un des deux hommes dans *l'Entretien infini* de Maurice Blanchot nous dit : « Elle nous fait vivre³⁸. » Comment une impression de lassitude peut-elle nous faire vivre ? Dans ce cas, la fatigue serait un besoin (on aurait tendance à penser que le sommeil est un besoin). « Elle nous fait vivre » implique-t-il que sans elle pas de vie ? Est-il possible de se nourrir de la fatigue pour vivre ? La fatigue donnerait un sentiment de bien-être selon Peter Handke, et Maurice Blanchot nous dit, par le biais « d'un entretien », qu'elle nous fait vivre. A priori, deux points de vue différents. Pourtant ce dernier cite Lévinas : « Lévinas, dans diverses analyses, a montré que le besoin était toujours en même temps jouissance, c'est-à-dire qu'en mangeant je ne me nourrissais pas seulement pour vivre, je jouissais déjà de la vie, m'affirmant moi-même, m'identifiant à moi dans cette première jouissance³⁹. » L'idée du besoin en tant que jouissance relie finalement ces deux

écrivains. La fatigue, de toute évidence, est positive pour ces deux théoriciens, en tout cas certaines fatigues ou certains aspects de la fatigue. On va d'ailleurs au-delà de la notion de positivité de la fatigue avec des mots comme « bien-être » ou « jouissance ». Elle serait même nécessaire à la vie ! La fatigue serait-elle donc un besoin, un moyen, une force ?

« Et chaque fatigue a aussi sa force, fut-elle négative ou réactive, par quoi elle peut se propager⁴⁰ ». Une force négative, réactive, il y aurait donc une dialectique de la fatigue : une faiblesse et une force. Une faiblesse, certes mais pas forcément un handicap. La fatigue, bien que par l'impression de lassitude qu'elle dégage rende pesants les gestes, imprécises les pensées, peut engendrer une force réactive qui compense peut-être en partie le frein que génère la fatigue. Après la fatigue « pernicieuse » ou qui rend coupable, de Peter Handke, la fatigue qui rend rebelle : « Non, plus de sentiment de faute. La fatigue me rendait même rebelle ou me faisait me rebiffer ou m'insurger pendant les heures de cours dans les amphithéâtres. En règle générale, c'était moins l'air confiné et l'entassement de ces cohortes d'étudiants que le manque d'enthousiasme des conférenciers pour une matière qui pourtant aurait dû être la leur⁴¹. » Une fatigue qui réveillerait un étudiant de la léthargie des cours. Ne peut-on dire dans ce cas qu'elle a engendré une force, un bouillonnement interne qui s'oppose à l'apathie. Et « en même temps je me sentais fatigué, et je me sentais très très fort⁴²... » nous dit-il lors de son interview avec Hervé Guibert évoquant des états de fatigue « très intéressants », « où il se sentait "objectif" ». Une fatigue donc liée à une force ou même une fatigue comme force. D'après l'entretien entre deux hommes fatigués, issu de *L'Entretien infini* de Maurice Blanchot : « Il semble que, si fatigué que vous soyez, vous n'en accomplissiez pas moins votre tâche, exactement comme il faut⁴³. » Mais l'entretien ne s'arrête pas là et repose le problème de l'ambivalence de la fatigue : « On dirait que non seulement la fatigue ne gêne pas le travail, mais que le travail exige cela, être fatigué sans mesure⁴⁴. » Sans fatigue pas de vie, et maintenant pas de travail. Parce que le travail est fatiguant, il est valorisant. « Le travail exige la fatigue » peut-être également par esprit de défi et de lutte qui naît en réaction à celle-ci. Mais faut-il être fatigué pour exister ? Si je suis fatigué le soir c'est que j'ai bien travaillé toute la journée. La fatigue est-elle nécessaire pour parvenir à un certain travail ? Est-ce le moyen qui permet de faire ? La fatigue fait-elle naître le travail ? Pas de fatigue, pas de travail ? « Permet-elle au fatigué d'agir ? » se demande Peter Handke et il répond : « Mais elle est déjà, par elle-même, la

⁴⁰ Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 135.

⁴¹ Peter Handke, *op. cit.*, p. 12.

⁴² « Guibert interviewe Handke », *art. cit.*

⁴³ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. XVI.

⁴⁴ *ibid.*

⁴⁵ Peter Handke, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁶ *Le dictionnaire de notre temps 1990*, Paris, Hachette, 1989.

⁴⁷ Arnaud Viviant, *Ego Surf, un journal de l'an 2000*, Paris, Calmann-Lévy, 2001. p. 124.

⁴⁸ Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁹ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. XIX.

⁵⁰ *ibid.*, p. X.
« Pardonnez-moi de vous avoir demandé de venir me voir. J'avais quelque chose à vous dire, mais à présent je me sens si fatigué que je crains de ne pouvoir m'exprimer. — « Vous vous sentez très fatigué ? » — « Oui, fatigué. » - « Et cela est venu brusquement ? » — « À vrai dire, non, et même si je me suis permis de vous appeler, c'est en raison de cette fatigue, parce qu'il m'a semblé qu'elle faciliterait l'entretien. J'en étais même tout à fait sûr et maintenant encore j'en suis presque sûr. Seulement, je ne m'étais pas rendu compte que ce que la fatigue rend possible, la fatigue le rend difficile »

meilleure action possible, il n'est pas la peine de commencer exprès quelque chose par elle, parce qu'elle est déjà par elle-même un commencer, un faire⁴⁵. » La fatigue serait-elle par elle-même une action ? un travail ? Le « travail [est l'] effort que l'on fait, peine que l'on prend pour faire une chose ; effort long et pénible⁴⁶ ». S'il n'y avait pas de fatigue, il n'y aurait pas d'effort, et donc pas de travail. Le travail nous paraîtrait plus facile sans fatigue, mais dans ce cas il disparaîtrait.

On pourrait facilement continuer à sublimer la fatigue. Dans le dernier livre D'Arnaud Viviant⁴⁷, on peut lire cette phrase : « De la fatigue, il naît parfois des idées plus courageuses que celles que le courage autoriserait. » Mais ce qui est intéressant ici est le caractère ambivalent de la fatigue :

- une fatigue saine, une fatigue pernicieuse ;
- une fatigue positive, une fatigue négative.

En bref, la fatigue est bonne mais elle est mauvaise. Y aurait-il donc différentes fatigues ? Ou différents aspects de la fatigue. On peut imaginer qu'une fatigue peut être à la fois saine et pernicieuse. A priori non mais tout n'est pas si simple avec la fatigue... Tout d'abord, la fatigue prend déjà deux aspects antinomiques selon qu'elle provient d'un travail choisi ou contraint : « Le même effort, à supposer qu'il soit mesurable, ne conduira pas à la même fatigue, selon qu'il sera, dans le jeu ou le loisir, librement choisi, ou selon qu'il nous sera imposé dans une situation de servitude ou de contrainte. On peut jouir de sa propre fatigue, ou en être accablé comme de ce qui nous prive, ou tend à nous priver de ce que nous avons ou sommes en propre⁴⁸. » À la fois, la fatigue est nécessaire mais elle est contraignante, elle nous freine. Elle nous permet de faire des choses mais jamais pleinement. Elle nous permet de vivre mais jamais pleinement. « Comme si la fatigue le maintenait en vie. Encore combien de temps ? C'est sans fin. La fatigue étant devenue son seul moyen de vivre, avec cette différence que plus il est fatigué, moins il vit, et cependant ne vivant que par fatigue⁴⁹ ». Il s'agit là certainement d'une fatigue proche de l'épuisement, mais le caractère ambivalent de celle-ci se retrouve à différents niveaux de fatigue. Pour Maurice Blanchot « ce que la fatigue rend possible, la fatigue le rend difficile [...] Comme si la fatigue devait nous proposer la forme de vérité par excellence, celle que nous avons poursuivie sans relâche toute notre vie, mais que nous manquons nécessairement, le jour où elle s'offre, précisément parce que nous sommes trop fatigués⁵⁰ ».

Comme nous l'avons vu précédemment, il serait faux de dire que la fatigue est seulement « négative », en revanche l'image de la

fatigue est bien souvent perçue comme une image « négative », car il s'agit éventuellement d'une image inconvenante.

2. Une image inconvenante

L'homme face à la camera est confronté au regard du photographe mais aussi au regard de la société au travers de l'image qui restera. On ne donne pas à la postérité une mauvaise image de soi. Un portrait est avant tout un portrait digne. Les us et coutumes, pratiques consacrées par l'usage, imposent une tenue. Elles sont tributaires d'une foule de paramètres. À l'intérieur d'un groupe d'hommes, on se rend compte que différentes attitudes existent : un cadre et un ouvrier n'auront pas la même tenue du corps. Il existe donc des sous-groupes. Cette particularité n'est pas contemporaine, par exemple, on la retrouve au Moyen Âge : « Or, de même que le corps humain a une tête et des membres, ce corps [social] est composite, il est fait d'une réunion de corps particuliers qui trouvent leur cohésion et les raisons de leur individualité dans une parenté réelle ou symbolique, dans des signes de reconnaissance (le nom, un blason, une langue, des emblèmes) et dans des rituels et des gestes distinctifs. Lignages, vasselages, cour royale, familles monastiques ou canoniales, urbaines ou universitaires forment autant de communautés gestuelles. [...] D'où le caractère profondément ritualisé de cette société : par des gestes partagés et reconnus, il importe à chacun d'affirmer son appartenance à un groupe. Le moine a les gestes des moines, le chevalier les gestes des chevaliers⁵¹. » Aujourd'hui, ces sous-groupes se déterminent par différents facteurs : la culture, le pays, le sexe, la classe sociale, la religion, etc. Le texte ci-dessus parle de gestes spécifiques à une classe afin d'affirmer son appartenance, il doit être possible d'y faire un parallèle avec l'image. On ne représente pas une célébrité comme un anonyme, une personne de classe moyenne et une de la bourgeoisie. De plus, les attitudes corporelles telles que se tenir droit, rentrer le ventre, croiser les jambes, sont chargées d'une signification morale : tenir les jambes écartées est vulgaire, avoir un gros ventre atteste un manque de volonté.

Deux photographies de Diane Arbus, *Notes on the Nudist Camp*⁵² et *Mrs T. Charlton Henry, Fashion Luminary, in her Chestnut Hill Home in Philadelphia*⁵³, peuvent illustrer ce propos. La différence de posture est flagrante si l'on compare ces deux images : la première nous montre des personnes à la forte corpulence assises, affalées, nues et en vacances et la seconde, une personne maigre, droite, debout et habillée. L'opulence des nudistes et la maigreur de la bourgeoisie accentuent encore le contraste. Cette différence de

⁵¹ Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, éd. Gallimard, 1990, p. 18.

⁵² Diane Arbus, « Notes on the Nudist Camp », *Esquire*, 1965. Photographies noir et blanc.

⁵³ Diane Arbus, « Mrs T. Charlton Henry, Fashion Luminary, in her Chestnut Hill Home in Philadelphia », *Harper's Bazaar*, July 1965. Photographies noir et blanc.

posture (affalé / droit) a pour origine le milieu social, la distance entre le photographe et le photographié, le contexte. Mrs T. Charlton Henry est habillée de façon très élégante, ce qui laisse supposer qu'elle est en représentation et que tout doit être parfait et notamment la position du corps afin que les vêtements tombent comme ils le doivent. La photographie est codée : une tenue correcte renvoie à une image de la perfection dans les portraits de célébrités. Dans un portrait signé Harcourt la retouche gomme les imperfections du modèle, lisse et affine le grain de la peau. Le portrait répond donc à différentes exigences mais surtout il doit montrer la personne à son avantage, voire même être flatteur, et surtout digne. Un portrait digne qui rendrait la personne digne.

Nancy Burson semble y croire, croire en ce pouvoir de l'image, à la société du spectacle et fait introduire ses modèles dans cette société. Elle prend pour modèles des personnes atteintes de cancer, de malformations génétiques, de défigurations. Elle y parvient en déplaçant les images de leur contexte (médical, images sortant d'un ouvrage) et en fait de véritables portraits accrochés dans une galerie. Mais surtout en les faisant apparaître beau. À ce propos, Michael Sand écrit : « Burson nous accompagne doucement vers un monde où des personnes, à qui la société offrirait pitié, rejet et ridicule, exaltent force, espoir et humanité... Ces visages sont ici montrés dignement, grâce à Nancy Burson, faisant face à un monde qui normalement leur tourne le dos et les renie. Les trouvez-vous beaux ? Alors vous voyez le monde par ce même œil ouvert et plein de compassion que Burson, car elle, c'est ainsi qu'elle les voit⁵⁴. » D'après cet article et les photos on peut comprendre que grâce à elle, ces personnes ont maintenant une dignité. Avoir une dignité, c'est paraître digne. Ce n'est plus une photographie pour rendre compte d'une maladie, d'une anomalie, mais une photo pour embellir le modèle, lui faire un « beau » portrait. Et faire entrer le malade dans une société dont il était exclu. Les trouvez-vous beaux ? Oui, je les trouve beaux. Ces personnes, affreuses hier, deviennent belles aujourd'hui. C'est extraordinaire mais n'était-ce pas aussi essayer de les rendre comme nous souhaitons qu'ils soient. Beaux, comme nous. En tout cas dans l'image.

La fatigue est a priori une faiblesse, elle est inconvenante. Elle sous-entend une diminution des réserves d'énergie dans le corps. C'est d'abord une faiblesse physique à cause de la baisse de la performance physique. Le corps est pesant. Aujourd'hui, la performance est très importante : développement du dopage chez les sportifs mais aussi chez les cadres par exemple pour pallier à une fatigue

qui les empêcherait de travailler. Fatigué, lourd, notre corps « n'est plus bon à rien ». La fatigue « ne permettait pas même de recroqueviller le petit doigt, ou, à peine de battre des paupières⁵⁵ ». C'est aussi une performance morale diminuée. La mémoire peut être altérée, la réflexion difficile. Maurice Blanchot en parle dans *l'Entretien infini* : « Elle nous fait parler. Je voudrais pouvoir préciser quand cela s'est passé, si l'une des caractéristiques de la chose ne rendait la précision difficile⁵⁶. » Il n'est pas bon de se laisser aller à la fatigue. Décliner une invitation parce que l'on est fatigué peut sous-entendre une mauvaise volonté de la part de l'invité. Ou bien partir tôt d'une soirée peut même générer des moqueries. La fatigue c'est aussi une faiblesse sociale. On devient faible pour les autres. « Parce que la fatigue en ce temps-là était déjà liée à un sentiment de faute, au point de devenir une douleur aiguë. Une fois de plus, en société, tu n'as pas été à la hauteur⁵⁷... » Dans notre société les faibles sont méprisés donc la fatigue devient méprisable. Et de ce fait on cherche à la cacher par différents moyens. Mais il y a des fatigues plus ou moins montrables ou racontables. Peter Handke avait remarqué ce phénomène à l'intérieur de différentes classes sociales : « Je n'ai jamais, justement, vécu ces fatigues racontables chez les bourgeois », fatigues racontables ou « bonnes fatigues » qu'il a connu lors du battage du blé, « ça ne se fait pas pour eux, c'est des mauvaises manières, comme d'aller pieds nus. Et de plus, ils sont incapables de donner une image de la fatigue ; car leurs activités ne sont pas comme ça⁵⁸ ». L'image de la fatigue est une image que tout le monde ne se permet pas d'endosser. C'est une image « négative ». La fatigue est inconvenante, voire impolie.

Aujourd'hui, pourtant, des images de fatigue se montrent, s'affichent. Peut-être depuis que la fatigue est devenu un argument de vente. Par exemple, quatre sociétés ont produit en 2000-2001 une campagne de publicité basée sur un même thème : éviter la fatigue de l'attente devant Internet. Pour l'affiche de la société Alti, une personne est assise devant une tasse de thé, couchée sur la table, avec le slogan : « Autant d'innovation ? Pour supporter, il faut vraiment être prêt ». Dans la publicité télévisuelle pour Freesbee, un homme s'endort, la main soutenant sa tête, sur le comptoir d'un fast food, attendant un *Grizzly Burger*. Une voix off annonce que : « Sur le net, c'est pareil, on n'aime pas attendre. Freesbee, avec son système DIF (Diffusion Intelligente des Flux) garantit enfin un accès Internet rapide à toute heure ». Ou bien un homme se réveille avec les empreintes des touches du clavier sur son front dans la publicité de magazine pour AOL : « à quoi ça sert de chercher un truc sur

⁵⁵ Peter Handke, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁶ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. XIII.

⁵⁷ Peter Handke, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁸ *ibid.*, p. 39.

Internet si c'est pour y passer la nuit ? » Et enfin, une personne également endormie devant son écran pour France Télécom : « Maintenant sur Internet, la seule limite c'est vous... ». Ces images utilisent les effets visibles d'une fatigue due à une attente prolongée. Le choix d'images traitant de la fatigue de l'attente est apparemment restreint. Il en est ressorti quatre slogans visuels sensiblement identiques.

De la même manière, dans la publicité télévisuelle de Supradyne (2000), on voit une professeure de danse, durant son cours. Elle soutient sa tête en s'accoudant, elle ferme les yeux, elle n'en peut plus. Mais la représentation de la fatigue de cette femme ne s'arrête pas là et diffère des exemples précédents. Elle est doublée par l'image symbolique d'une pile, plus précisément ici sous la forme du niveau de batterie de caméra. Puis nous découvrons un tube de Supradyne en forme de pile alcaline qui se recharge. C'est une recette pour faire vendre, du lait énergétique, une nouvelle molécule ou ferment qui donne de l'énergie, un médicament qui combat la fatigue, des casse-croûte qui compensent l'énergie dépensée par vos enfants ou les rendent plein de vie, une barre chocolatée pour retrouver un bon moral, fortifiants de toutes sortes, etc. Les produits anti-fatigue sont au centre d'une machine commerciale de la même manière que les produits light. Dans la publicité télévisuelle pour Frosties de Kellogg's, on voit un personnage de jeu vidéo dont le niveau d'énergie est faible. Le Tigre, mascotte de la marque, lui donne un bol de pétales de maïs. Le niveau d'énergie du personnage remonte et il peut terminer son parcours. Il s'agit d'une image empruntée aux jeux vidéo. Ceux-ci utilisent bien souvent le symbole de la pile pour illustrer la fatigue au travers de la perte d'énergie. Des personnes avachies sur un comptoir ou devant leur ordinateur, d'autres fatigués au travail : de nouvelles images. De nouvelles images non pas inconvenantes mais critiques. Leur slogan pourrait se résumer à « pour ne pas ressembler à ça achetez mes produits ! »

Marc Trivier, en faisant patienter ses modèles, fait ressortir des positions qui ne seraient pas apparues dans d'autres circonstances. En tout cas, ses photographies permettent de rendre visible des positions qui ne sont pas conformes à des photographies conventionnelles où les modèles se tiennent droits. Peut-être cherche-t-il à représenter l'homme avec une personnalité plus « vraie » ? Il parle du corps de ces personnes célèbres ou anonymes et peut-être moins de leur image. Il fait poser ses modèles suffisamment longtemps pour rendre visibles certains gestes d'appui. Par exemple, la photographie représentant Jean Dubuffet nous

montre un homme assis sur une chaise et les coudes appuyés sur ses cuisses. Son dos semble s'être tassé durant les minutes d'attente. Cette attente n'est pas seulement fatigante pour le corps de la personne mais aussi son visage. Il a les traits tirés, comme s'il venait de fournir un effort ou que sa journée avait été harassante. Pour la photographie de Michel Foucault, il en est de même. Son visage semble moins crispé, mais son corps se lasse d'attendre : il a appuyé ses coudes sur ses cuisses et sa tête sur sa main. Si sourire il y a eu, il a disparu. Signes d'abandon, des failles dans l'apparence. Des images d'équilibre précaire. Montrer une faiblesse par la fatigue. Pour Peter Handke, la fatigue peut être liée à un sentiment de faute. L'image de la fatigue serait a priori négative. D'ailleurs Marc Trivier semble démystifier des célébrités en les rapprochant de l'anonymat. Dans un portrait, les personnes photographiées ont tendance à cacher leur fatigue. Lui cherche à ce qu'elle soit visible. Parce que les célébrités sont soumises aux lois physiques comme les autres ? Attaquées par la pesanteur comme nous tous. Pas de légèreté pour les célébrités, mais de la réalité. Il utilise l'image négative de la fatigue, pour rendre un portrait plus « vrai » ou plus humain.

3. Une tromperie temporelle

Marc Trivier ajoute un temps, une durée dans son dispositif photographique. Peut-être pour réduire l'effet d'audience, peut-être pour faire tomber le masque qu'a pu prendre le modèle devant l'appareil, ou bien pour rendre un portrait plus « vrai » en montrant une image négative du modèle. Mais ce temps d'attente imposé peut poser d'autres questions : Qu'en est-il de la photographie instantanée ? De l'instant décisif ? L'auteur fait-il référence au temps de pose des premiers portraits ou des portraits peints ? Dans tous les cas, le dispositif n'étant pas visible dans l'image, Marc Trivier nous trompe et nous montre des corps tassés, fatigués alors que les modèles ne faisaient qu'attendre. Pourquoi cette pesanteur ? Y a-t-il un rapport avec la temporalité des vanités en peinture ?

1. Temps de pose

D'autres photographes ont enregistré la fatigue. Beaucoup « par hasard », c'est-à-dire une seule image de fatigue faisant partie d'un reportage par exemple : ils captent la fatigue de leur sujet comme ils captent d'autres éléments quotidiens. D'autres insistent, pour faire le portrait (négatif) d'une société par exemple. Mais il est certain que les images de Marc Trivier sont empreintes de fatigue de

⁵⁹ Henri Cartier-Bresson, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁰ *ibid.*

manière très différente. La fatigue y est mise en scène. Plus exactement, elle est générée par le dispositif qu'il impose au modèle. Le temps est au cœur de ce dispositif photographique. Mais ce temps paraît décalé aujourd'hui, à l'heure de l'instantané. D'ailleurs, l'instant est là. Le temps qu'inflige Marc Trivier à ses modèles n'est pas un temps de prise de vue photographique. Il attend le bon moment du déclenchement. Peut-on parler d'« instant décisif » chez Marc Trivier ? Outre sa capacité à enregistrer une image à partir d'un référent, la photographie introduit une nouvelle problématique du temps, plus particulièrement de l'instant. Henri Cartier-Bresson pense que « de tous les moyens d'expression, la photographie est le seul qui fixe un instant précis⁵⁹ ». La rapidité d'exécution d'une image photographique, plus particulièrement l'instantanéité d'un clic-clac amène à penser qu'il existe une multitude d'images possibles, d'instantanés à capturer. D'après Henri Cartier-Bresson il en existe un particulier et qu'il faut guetter *c'est l'instant décisif*. Alors on peut se demander ce qui se passe lorsqu'on manque cet instant décisif ? « Pour nous, ce qui disparaît, disparaît à jamais : de là notre angoisse et aussi l'originalité essentielle de notre métier. Nous ne pouvons refaire notre reportage une fois rentrés à l'hôtel⁶⁰ ». Quand c'est trop tard c'est trop tard, et on peut penser que le trop tôt peut être gênant (perturber le référent) et c'est trop tôt. Même un paysage peut changer de lumière et on la perdrait si l'on ne la saisissait pas à temps. L'instant est d'autant plus décisif qu'il s'agit en photographie davantage d'une décision que d'une réalisation. Mais ici Henri Cartier-Bresson parle de reportage, discipline qui n'admet généralement pas de mise en scène.

Peut-on parler d'instant décisif lorsqu'il s'agit de mise en scène ? A priori non puisque lors d'une mise en scène, le choix de l'instant est plus trouble, c'est quand la mise en scène et le photographe sont prêts. Si la photographie est ratée, on peut toujours répéter la mise en scène sans perdre de temps. Malgré une mise en scène, dans un portrait, l'expression est éphémère ; par conséquent, l'instant reste décisif. Il existe peut-être encore une sorte d'instant décisif. Malgré une mise en scène, ou une mise en situation, Marc Trivier attend un événement, il guette l'arrivée de quelque chose puisqu'il attend. Il est à l'affût comme pouvait l'être Henri Cartier-Bresson. L'instant décisif réapparaît avec même une irréversibilité du temps : s'il prend la photo trop tard le modèle montrerait peut-être un visage de mécontentement à cause de l'attente prolongée et l'occasion, de ce fait, ne se représenterait certainement pas ; s'il déclenche trop tôt et qu'il souhaite recommencer le modèle se serait éventuellement redressé car la présence du photographe (peut-être en partie

oubliée) reviendrait à la surface. Il guette le temps décisif mais il crée la situation.

Marc Trivier rencontre, par son dispositif, le même problème (si c'en est un) que les photographes des premiers portraits, c'est-à-dire, la fatigue du modèle due à une attente devant l'objectif. Celle-ci était obligatoire : les modèles devaient rester immobiles le temps nécessaire à l'impression de la surface photosensible. Dans ces portraits, pour pallier la fatigue, les photographes utilisaient des appuie-têtes. Les procédés photographiques demandaient beaucoup plus de temps et de lumière et il fallait donc que le modèle reste immobile plusieurs minutes. En 1839, la pose aurait demandé une quinzaine de minutes d'immobilité raide en plein soleil. C'est pour cette raison que des instruments vont servir à caler le modèle : un appuie-tête, un appuie-coude, etc. Roland Barthes, à ce propos, disait que « la photographie transformait le sujet en objet, et même, si l'on peut dire, en objet de musée : pour prendre les premiers portraits (vers 1840), il fallait astreindre le sujet à de longues poses sous une verrière en plein soleil ; devenir objet, cela faisait souffrir comme une opération chirurgicale ; on inventa alors un appareil, nommé l'appuie-tête, sorte de prothèse, invisible à l'objectif, qui soutenait et maintenait le corps dans son passage à l'immobilité : cet appuie-tête était le socle de la statue que j'allais devenir, le corset de mon essence imaginaire⁶⁴ ». Ce garde-à-vous photographique n'est réalisable qu'avec ces étais invisibles. De plus, il était indispensable d'avoir l'air sérieux à cette époque. N'oublions pas que le portrait photographique remplaçait le portrait peint des personnages importants et qu'il rendait compte d'une certaine position sociale. Le temps de pose de plusieurs minutes, voire de plusieurs dizaines de minutes aurait entraîné un affaissement de la position du modèle. En conséquence, cet appareillage est utilisé pour immobiliser le modèle mais aussi pour qu'il garde un maintien convenable et une tenue correcte.

Aujourd'hui, la technique photographique permet de réaliser des portraits en un minimum de temps. Le modèle ne pose plus de longues minutes comme il était nécessaire pour les premiers portraits. Marc Trivier utilise du vieux matériel photographique et donc prétexte qu'il faut patienter. On retrouve dans ce dispositif cette idée de pose longue qui appartient plutôt au passé de la photographie ou à la peinture. Est-ce pour retrouver l'esprit des anciennes photographies ?

L'attente qu'impose Marc Trivier à ses modèles les met dans un dispositif identiquement fatigant mais à l'inverse, il ne cherche

⁶⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 24.

pas à y remédier et les modèles s'affaissent. Il veut une image de la fatigue. Il semble prendre le contre-pied des anciens portraits en employant une image négative du modèle. Il semble y faire référence, pourtant le temps de pose n'est pas le même : alors qu'il est nécessaire à la réalisation pour ces derniers, il est employé dans la mise en situation du modèle par Marc Trivier. L'attente du modèle lui fait prendre une pose beaucoup plus empreinte de pesanteur et il s'appuie alors de manière visible sur les accoudoirs, le dossier, les genoux. Il ne sourit pas. Il paraît penser à autre chose. Ce qui peut paraître paradoxal c'est que si le spectateur ne connaît pas le dispositif, il ne peut pas deviner qu'il y a un temps de pose puisqu'aujourd'hui la photographie est instantanée. Ce parti pris n'est certainement pas innocent et sans conséquence. Nous, spectateurs, ne savons pas forcément, qu'il s'agit d'une fatigue d'attendre. Dans ce cas, on peut se demander ce qui arrive au modèle, pourquoi cette pesanteur, est-il vraiment fatigué ? Pourquoi ce manque de réaction face à la photo ? L'effet d'audience, le fait de savoir être vu et photographié, aurait dû l'insister à se redresser. C'est un portrait, le modèle regarde vers l'objectif, il est pourtant au courant qu'un photographe le photographie. Ce n'est donc en aucun cas une photographie volée, pourtant, la position décontractée du modèle pourrait nous le faire croire. Il s'agit d'un portrait plus intime, comme si le photographe était accepté aux côtés du modèle.

Marc Trivier trompe le spectateur en montrant une fatigue qui n'est en fait qu'une fatigue d'attendre provoquée par lui-même. Marc Trivier trompe le spectateur en faussant le temps. Ce photographe, dans sa série de portraits, semble revisiter toutes les caractéristiques photographiques, en les rappelant, les opposant, en les comparant avec d'autres disciplines. Même les pièces étroites où les modèles reçoivent un éclairage unique n'évoquent-elles pas la chambre noire de son appareil 6 x 6 . La bordure noire de ses images (définie par les limites du négatif) rappelle l'existence originelle d'un négatif. Elle est là, en général, pour rappeler que l'image n'a pas subi de recadrage. Ici, elle est peut-être d'avantage là pour rappeler les conditions techniques de l'enregistrement et l'existence d'une suite d'images sur la pellicule. Parfois le numéro de la vue sur le rouleau, entre 1 et 12, est visible et il rappelle que chaque photographie est un élément de cette frise étrange qu'est le film photographique. On extrait une image photographique d'une suite d'images. Ce qui nous renvoie au déroulement du temps par le déroulement des images. La photographie est imagée par la fixation d'un instant, deux images, deux instants, etc. Cette bordure

serait-elle là pour rappeler qu'il y a un avant et un après la photo qui est d'ailleurs déjà suggéré par le temps de pose : avant il était droit ; maintenant, il est affaissé. Un avant et un après, il y a donc un temps qui passe.

⁶² *ibid.*, p. 126.

⁶³ *ibid.*, p. 167.

2. Le temps qui passe

Il peut paraître paradoxal d'avoir une image du temps qui passe avec un instantané. Mais, après tout, peut-être pas tant que ça puisqu'une Vanité peut être suggérée avec un objet symbolique, empreint du temps. Début XVII^e siècle, apparaît en peinture un genre nouveau connu sous le nom de *Vanité*. Ces tableaux figurent la fragilité de la vie humaine à travers des symboles récurrents : sablier, fleur, crâne. Le thème des Vanités est la mise en image de cette fragilité, de la futilité, du néant, et sans doute de la mort. Dans les photographies de Marc Trivier le temps qui passe est bien là : il est sur les visages ridés mais aussi dans d'autres de ses travaux, par exemple, l'arbre de Folkestone étié à plusieurs endroits parce qu'il ne parvient plus à supporter le poids de ses branches. Le portrait a généralement pour but d'immortaliser le modèle par son image, de garder le souvenir de cette personne, même après sa mort. Le portrait photographique semble d'autant y parvenir qu'il semble arrêter le temps en figeant un instant sur la pellicule. Cette utopie est d'autant plus forte en photographie qu'elle crée un portrait plus « vrai », plus ressemblant, elle capte une image, un reflet de la personne. Pour Roland Barthes, « une émanation du référent⁶² » Mais l'écrivain va plus loin, il « retrouve » sa mère : « enfin la photographie du Jardin d'Hiver, où je fais bien plus que la reconnaître : où je la retrouve⁶³ ». Le but du portrait est d'immortaliser le modèle au travers de son image. Marc Trivier, lui le mortalise par son dispositif temporel. Non seulement, il s'agit de visages ridés mais aussi de visages fatigués. La fatigue a un rapport avec le temps qui passe et ajoute ici une notion de temporalité au portrait. Elle est une représentation de la fragilité de la vie humaine, plus parfaitement peut-être qu'une bougie qui se consume. Les portraits de Marc Trivier rendent visible la fragilité humaine. Il ne montre pas l'image des modèles mais leur vécu.

Sylvie Rousselle-Tellier

Le « sujet » Depardon, les résonances philosophiques de son œuvre

*Le vrai peintre, toute sa vie cherche la peinture ;
le vrai poète, la poésie, etc.*

Paul Valéry

Les raisons pour lesquelles je me suis intéressé à son œuvre sont nombreuses. Premièrement, ce qui m'a toujours séduit chez lui ce sont ses écrits. Ses textes constituent à mes yeux une « photographie », c'est-à-dire un discours portant à la fois sur le photographe en tant que sujet, sur le sujet photographié et, en dernier lieu, sur la photographie considérée comme un champ épistémologique autonome. Depardon ne cesse de « chercher la photographie » selon la formulation de Valéry mise en exergue de notre texte. Ses écrits sont importants pour la cause de la photographie et l'on peut les considérer comme une véritable extension de son activité de photographe. Mais Depardon n'est pas seulement photographe ; il écrit à propos de ses images et est aussi cinéaste. C'est la deuxième raison pour laquelle je me suis intéressé à lui. Il est à l'opposé de cette catégorie d'artistes que l'on pourrait nommer « monomaniaques », lesquels, une fois qu'ils ont trouvé un style, y restent cloîtrés à vie, sans oser opérer un quelconque renouvellement, la moindre rupture à l'intérieur du cadre qu'ils ont choisi d'explorer.

¹ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Seuil/Gallimard, 2001.

Depardon passe en revanche avec une facilité étonnante d'un sujet à l'autre ; mais aussi de la photographie à l'écriture et au cinéma, en inventant chaque fois de nouvelles combinaisons entre ces trois champs d'expression. Souvent, il double son sujet en publiant un livre photographique et un film cinématographique, comme pour son travail autour de l'asile psychiatrique San Clemente et plus récemment avec *Un homme sans l'Occident* (janvier 2003).

Tous ces ingrédients faisaient que Depardon était à mes yeux un artiste exceptionnel, qui mériterait une plus grande reconnaissance de son œuvre au-delà de frontières strictes de la photographie, mais il me manquait la base théorique qui m'aiderait à étayer cette conviction.

Le point de départ de cet essai a été le livre de Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*¹. Sa lecture m'a permis de rapprocher les écrits de Depardon et la philosophie socratique et d'établir ainsi des liens entre le « moi acceptable », évoqué par Depardon dans *Errance*, le « connais-toi toi-même » socratique et le « souci de soi », largement remis en valeur dans le livre de Foucault.

1. Le « souci de soi », le « moi acceptable », la photographie entre art et métier

C'est en lisant les textes de Depardon que l'on perçoit leur filiation avec le « connais-toi toi-même » socratique. Depardon se livre à maintes reprises à une auto-analyse psychologique, il parle de ses projets avec une transparence étonnante et se montre un juge sévère envers lui-même et son métier de photographe.

Depardon écrit dans *Notes* :

« J'ai fini de lire le Journal d'un homme trompé. J'ai rêvé cette nuit que j'étais dans un asile agressé par des déviants.

« Samedi 11 novembre 1978. Demain je rentre à Beyrouth-Ouest, je suis fatigué, j'ai de plus en plus peur, je dors mal la nuit à cause des tirs, je ne fais rien de bon. »

Dans *Correspondance new-yorkaise* :

« 4 juillet 1981...Il pleut il pleut ...J'ai envie de rentrer en France, de tout laisser tomber... je me demande ce que je fais ici.

« 15 juillet...J'erre dans les rues. Plus seul que jamais...

« 19 juillet...Je pense aux années 50, aux photographies de Robert Frank et Weegee.

« 23 juillet...En marchant je m'interroge sur le journalisme, l'information, le cinéma, la violence.

« 24 juillet...J'ai envie de faire des photos à la chambre...

« 30 juillet... Aujourd'hui, flip classique du photographe, "tout ce que je fais n'a aucun intérêt", etc. »

Dans *Errance* :

« Qu'est-ce que je vaux dès que je sors du thème, de l'histoire, de la légende, du mythe, du journalisme, de l'information, de tous les prétextes qui peuvent se greffer ? Qu'est-ce que je suis, qu'est-ce que je vaux, quel est mon regard² ? »

Ces propos démontrent combien sa problématique d'artiste est proche de la philosophie du sujet, développée à partir du précepte socratique : *gnôthi seauton* (connais-toi toi-même). Depardon semble être fasciné par cette question et tous ses projets explorent en fait la problématique du rapport entre l'auteur et son médium. En fouillant son œuvre, on peut trouver des réponses à ces questions : qu'est-ce qu'être photographe ? Cinéaste ? Écrivain ? Comment faire pour combiner ces trois activités ? Il est sans doute l'unique photographe qui se sert tant de fois du pronom personnel « je » dans ses écrits, sans jamais en faire l'économie. La répétition des « je » dans ses écrits permet d'établir un lien de parenté avec le « je pense donc je suis » de Descartes. Le cogito cartésien est certes un écho du précepte socratique, mais il constitue aussi une rupture épistémologique à l'intérieur de l'histoire de la philosophie.

Rappelons les paroles de Valéry, qui donnait la mesure de cette rupture, en déclarant que ce qui l'étonnait chez Descartes était « la présence de lui-même dans ce prélude de philosophie. C'est, disait Valéry dans son discours d'ouverture du Congrès Descartes en 1937, l'emploi du Je et du Moi dans un ouvrage de cette espèce, et le son de la voix humaine [...] Le Je et le Moi devant nous introduire à des manières de pensée d'une entière généralité, voilà mon Descartes³. »

L'introduction du « je » dans la philosophie, tout comme dans la peinture et la poésie, posait quelques problèmes depuis l'Antiquité et surtout à partir d'Aristote qui avait fixé dans la *Poétique* les règles que devraient respecter les dramaturges grecs. Selon lui, la poésie lyrique, qui était centrée sur un individu et narrait sa propre existence ou décrivait ses états d'âme, ne correspondait pas à la vision de l'activité poétique, car la poésie devrait tendre vers le général. Dans le traité canonique de la *Poétique*, Aristote le dit, « le poète doit parler le moins possible en son nom personnel, puisque lorsqu'il le fait, il n'imite pas⁴. » Depardon ne fait que parler de lui et l'on conçoit bien qu'avec sa démarche il se situe aux antipodes de l'esthétique aristotélicienne. On peut présumer que sans le « moment cartésien » une telle esthétique subjectiviste serait sans doute impossible ; tel est l'avis de Foucault. Il soutient dans son

² Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, date?, p. 56.

³ René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, 1992, p. 7.

⁴ Aristote, *Poétique*, trad. fr. M. Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1990, 1460a 7, p. 125.

⁵ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, op. cit., p. 16.

⁶ « Qu'en est-il, s'interroge Foucault, du sujet et de la vérité ? Qu'est-ce que c'est que le rapport du sujet à la vérité ? ... Qu'est-ce que le sujet qui dit vrai ? », *ibid.*, p. 182.

⁷ *ibid.*, p. 12.

⁸ Raymond Depardon, *La Solitude heureuse du voyageur*, entretien avec J. F. Chevrier, catalogue d'exposition, Centre de la Vieille-Charité à Marseille du 27 février-3 mai 1993, éditions des Musées de Marseille, p. 8.

⁹ Michel Foucault, op. cit., p. 93.

ouvrage que la démarche cartésienne a requalifié le *gnôthi seauton* comme moment fondateur de la démarche philosophique. Il écrit, « c'est à la connaissance de soi, au moins comme forme de conscience, que se réfère la démarche cartésienne. De plus, en plaçant l'évidence de l'existence propre du sujet au principe même d'accès à l'être, c'était bien cette connaissance de soi-même (sous la forme de l'indubitabilité de mon existence comme sujet) qui faisait du "connais-toi toi-même" un accès fondamental à la vérité⁵. » Michel Foucault, se référant aux origines du précepte socratique « connais-toi toi-même », nous rappelle qu'il s'agissait au départ de l'application concrète de la règle générale : il faut que tu t'occupes de toi-même, il ne faut pas que tu t'oublies toi-même, il faut que tu prennes soin de toi-même. Cette notion du « souci de soi » est la base sur laquelle s'appuie le philosophe pour interroger les multiples rapports entre subjectivité et vérité⁶.

Le « souci de soi » est la traduction de la formule grecque d'*epimeleia heautou* que les latins traduisaient à leur tour par la notion de *cura sui*. « L'*epimeleia heautou*, écrit le philosophe, c'est une attitude : à l'égard de soi, à l'égard des autres, à l'égard du monde. Se soucier de soi-même implique que l'on convertisse son regard, et que l'on reporte de l'extérieur sur... j'allais dire "un intérieur". Il faut qu'on convertisse son regard de l'extérieur, des autres, du monde, etc., vers "soi-même". Le souci de soi implique une certaine manière de veiller à ce qu'on pense et à ce qui se passe dans la pensée⁷. »

Depardon, comme s'il était vraiment un adepte de ce « souci de soi », fait de même ; il ne cesse de veiller à ce qui se passe dans sa propre pensée lorsqu'il photographie. De ses débuts de photographe, il écrit : « On m'envoyait sur Brigitte Bardot et je l'ai "planquée" un peu partout, je montais dans les arbres, je faisais des trous dans les greniers, j'attendais des journées entières, je rapportais des photos... tout le monde était content, on me félicitait, mais moi j'étais malheureux⁸. »

Cette histoire, souvent racontée par Depardon au cours de ses entretiens, témoigne de manière exemplaire de la discorde profonde qui s'installe, à certains moments de l'histoire du monde, entre un sujet conscient et son entourage, entre la vérité du sujet et les exigences du métier de photographe. « Qu'est-ce que s'occuper de soi-même, s'interroge Foucault ? [...] C'est s'occuper de son âme et ce n'est pas s'occuper de son corps⁹. » L'histoire de Brigitte Bardot confirme que Depardon n'oublie pas de s'occuper de son âme. Il ne se laisse pas emporter par le succès, le bonheur éphémère et les comforts procurés par le métier. Il veille surtout à rester en accord

avec son âme et commence à se poser des questions : que choisir ? Être malheureux et avoir du succès ou bien le contraire ? Pourrait-on avoir les deux ? Pourrait-on concilier les règles et les exigences du métier avec le bien-être et le souci de soi ? Comment concilier les règles du métier et la vérité de soi ? La seule issue possible à ce dilemme éternel que les artistes se posent régulièrement, c'est de commencer à mettre en évidence ce qui constitue la vérité du métier. C'est ce qu'il fait dans quelques films tels que *Numéro zéro* et *Reporters*.

À propos du statut ambigu de la photographie, entre art et art appliqué, Depardon déclare : « dans la communication actuelle, la photo est trébuchée de gauche à droite, à la fois cousine de l'art et du journalisme. Elle a du mal à se situer. Aujourd'hui, on force le photographe à être un artiste. On veut lui donner des lettres de noblesse. Je suis entre les deux¹⁰. »

L'entreprise depardonienne ne cesse de questionner les rapports conflictuels entre le métier, le « je », et l'art ; ces trois instances étant couronnées par la quête d'un moi « acceptable ». « J'ai le pressentiment, écrit Depardon, que quelque chose ne sera plus comme avant. C'est peut-être là la vraie définition de l'*Errance* de sa quête, avec sa solitude et sa peur. C'est le désir que je cherchais, la pureté, la remise en cause, pour aller plus loin, au centre des choses, pour faire le vide autour de moi. Je me dois de me laver la tête, pour rencontrer le centre d'une nouvelle image, ni trop humaine, ni trop contemplative, où le moi est aspiré par les lieux quand le lieu n'est pas spectacle, ni surtout obstacle. [...] Cette quête devient la quête du moi acceptable¹¹. »

Depardon ne donne pas d'autres explications sur le sens de ce qu'il appelle « moi acceptable ». Qu'est-ce que ce « moi acceptable » ? Est-ce un « moi » qui, par des actions vertueuses menées au cours de la vie, aurait atteint un niveau supérieur par rapport à un « moi » précédent ? Et combien de « moi » y aurait-il chez une personne ? S'il peut y avoir un « moi acceptable », ne peut-on pas supposer qu'il y aurait également un autre moi, inacceptable ou peut-être « haïssable » ? Quelle serait alors la nature de ce moi « haïssable » ? « L'homme n'est que déguisement et hypocrisie, écrit Pascal. On ne fait que s'entre-tromper et s'entre-flatter¹². » Ou encore : « Le moi est haïssable [...] Le moi a deux qualités : il est injuste en soi, en ce qu'il se fait centre de tout ; il est incommode aux autres, en ce qu'il veut les asservir¹³. »

Paul Klee nous informe de son côté sur la nature du moi. En observant l'évolution de son propre moi, il écrit : « À des moments de clarté, il m'arrive de survoler douze ans d'évolution intérieure de

¹⁰ Entretien à la Maison Européenne de la Photographie, le 22 novembre 2000, à l'occasion du prix Nadar, qui lui a été décerné.

¹¹ Depardon, *Errance*, op. cit., p. 10.

¹² Cité dans François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, p. 61.

¹³ *ibid.*, p. 43.

¹⁴ Paul Klee, « Approche de l'art moderne », dans *Théorie de l'art moderne* (1912), trad. fr. P. H. Gontier, Paris, Denoël, 1964, (Schwabe & Co., Bâle, 1956), p. 14.

¹⁵ Raymond Depardon, *La Solitude heureuse du voyageur*, op. cit., p. 18.

¹⁶ *ibid.*

¹⁷ Raymond Depardon, *Errance*, op. cit., p. 142.

mon propre moi. D'abord le moi contracturé, le moi affublé des grandes œillères (moi égocentrique), puis la disparition des œillères et du moi, et maintenant peu à peu un moi sans œillères (moi divin)¹⁴. »

Avec ces deux éclaircissements sur la nature du moi, on comprend mieux Depardon, lorsqu'il écrit que la quête de l'errance est la quête d'un moi acceptable. Le sujet de l'errance permet au moi du sujet photographiant de s'élever et d'atteindre un niveau supérieur par rapport à son moi précédent. Ce qui permet cette élévation c'est justement le courage, la détermination de l'auteur, mais aussi le caractère désintéressé du projet de *Errance*. Depardon entreprend ce projet pour la photographie, et non pas pour son confort personnel. Il prend des risques financiers, mais aussi des risques « esthétiques », car il sait que ce projet sera de nouveau mal compris par le monde de la photographie.

Depardon opère une première rupture dans le domaine du photojournalisme lorsqu'il publie *Notes*. « C'est vrai qu'à la fin des années 1970, conscient ou inconscient, je romps avec le photojournalisme, je l'exprime dans *Notes*. Je commence à tourner un certain nombre de films, qui sont sans doute, pour certains, le prolongement de mon photojournalisme et à mon avis pas du tout : c'est au contraire une rupture, et c'est même un rejet¹⁵. » Comment cette rupture se manifeste-t-elle ? Depardon donne la réponse : « Je parle du monde. Je le filme dans sa douleur. Mais j'ose aussi parler de moi. Dans *Notes*, j'ai dû déranger des gens¹⁶. »

L'introduction du « je » au sein de ce système fermé qu'est le photojournalisme est considérée comme une révolution par les gens du métier, parce qu'il associe pour la première fois parcours intime et photographie d'actualité. Dans *Notes*, il laisse libre cours à un « je » intempestif, il se livre à des réflexions personnelles, il parle de ses états d'âme, de ses souvenirs d'enfance, autant de choses étrangères au travail du photojournaliste. Pour Depardon, c'était aussi une manière de protester contre les « fausses » légendes qui accompagnent souvent les images de presse. Il s'agissait pour lui de doter ses images de légendes entièrement « vraies ».

Depardon, de projet en projet, en passant de la photographie au cinéma, à l'écriture, et en inventant sans cesse de nouvelles combinaisons entre ces trois pratiques, ne cesse aussi de se transformer. Son dernier projet de l'errance l'a fortement marqué : « Le temps, écrit-il, que m'a apporté cette aventure unique de l'errance fait que je ne suis plus le même et que je ne peux plus me retrouver dans les mêmes conditions de photographe qu'auparavant. Il faut que j'avance. L'errance m'a profondément marqué¹⁷. »

Foucault souligne aussi la modification que doit opérer le sujet en quête de sa vérité : « On appellera, écrit-il, spiritualité l'ensemble de ces recherches, pratiques et expériences que peuvent être les purifications, les ascèses, les renoncements, les conversions du regard, les modifications de l'existence, etc., qui constituent, non pas pour la connaissance mais pour le sujet, pour l'être même du sujet, le prix à payer pour avoir accès à la vérité¹⁸. »

Y a-t-il toujours un prix à payer pour un sujet en quête de sa propre vérité ? De quelle nature (pourrait-être) ce prix ? Le sujet pourrait-il « laisser sa propre peau » à la recherche de cette vérité ?

Le prix à payer peut être l'incompréhension, l'isolement, la moquerie. Christian Caujolle, relatant comment *Correspondance new-yorkaise* a été vécue à l'intérieur du journal *Libération*, rappelle qu'il y avait beaucoup de personnes qui plaisaient sur le ton « flip-pé » de Depardon, sur l'accumulation de « je suis triste », sur le ton direct et évident, à contre-courant des constructions littéraires du journalisme.

Le prix à payer peut être aussi la peur dont parle souvent Depardon dans ses textes.

« La spiritualité, poursuit Foucault, postule que la vérité n'est jamais donnée au sujet de plein droit. La spiritualité postule que le sujet en tant que tel n'a pas droit, n'a pas la capacité d'avoir accès à la vérité. [...] Elle postule qu'il faut que le sujet se modifie, se transforme, se déplace, devienne dans une certaine mesure et jusqu'à un certain point autre que lui-même pour avoir droit à l'accès à la vérité. La vérité n'est donnée au sujet qu'à un prix qui met en jeu l'être même du sujet. Car tel qu'il est, il n'est pas capable de vérité¹⁹. »

« J'ai changé, écrit Depardon. Le "moi" du début de l'errance, [...] et le « moi » d'aujourd'hui ne sont pas les mêmes²⁰. » Les conséquences du changement du sujet Depardon ne sont pas que bénéfiques pour celui-ci, comme on pourrait le croire. Voir son ancien "moi" comme une instance étrangère, faire en soi l'expérience de sa propre altérité, peut comporter quelques difficultés d'adaptation. Depardon raconte comment, au retour de l'errance, il a l'impression de régresser, lorsqu'il recommence à travailler sur des sujets commandés : « Il est vrai que l'errance a modifié ma façon de voir les choses. J'en ai pris conscience à l'occasion de ce travail de commande que je viens de terminer. J'avais l'impression de revenir en arrière. J'avais l'impression d'avoir tout fait pour rien, de me retrouver devant l'annulation du retour²¹. »

Depardon expose une nouvelle fois dans ces propos le problème majeur que pose pour le photographe le passage de la photographie

¹⁸ Michel Foucault, p. 16-17.

¹⁹ *ibid.*, p. 17.

²⁰ Raymond Depardon, *Errance*, op. cit., p. 158.

²¹ *ibid.*, p. 142.

²² Michel Guerrin, *Profession reporter*, Gallimard, Paris, date?, p. 193.

²³ Denis Diderot, « Génie », *Encyclopédie*, tome VII, 1757, cité dans Jacqueline Lichtenstein, *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 761-762.

en tant qu'art au « métier ». La difficulté, parfois insurmontable, de combiner les deux démarches, est la source d'une profonde souffrance que seuls les mots peuvent parfois soulager.

Notes constitue donc la première rupture du système Depardon. Qu'est-ce qui fait qu'à certains moments des ruptures soient possibles ? Quelles sont les causes profondes de ces ruptures ? Où se situent leurs sources ? Pour le cas de Depardon, c'est la prise de conscience de l'aliénation qu'il subit en tant qu'homme par le métier. « J'étais un bon reporter, écrit-il, mais je ne sais pas si je suis un bon photographe²². » Cette formule paradoxale a le mérite de clarifier les rapports ambigus entre le métier et l'art.

La photo révèle ainsi le problème des rapports qui ont toujours existé entre l'art et une pratique de l'art qui relève du métier. On peut être un bon photographe, de la même manière que l'on peut être un bon dentiste, un bon artisan. C'est là toute la question qui distingue la photographie en tant qu'art appliqué de la photographie en tant qu'art. C'est la question essentielle que pose la photographie de reportage ou la photographie de mode dans laquelle il y a certes une part de créativité, mais on ne sait pas dire si cette créativité fait partie du métier ou de l'art. Il faudrait pouvoir évaluer au coup par coup le coefficient d'art et de métier contenus dans chaque image, pouvoir mesurer le risque qu'a pris l'auteur produisant telle image, sans oublier tout de même que tout artiste doit gagner sa vie et qu'il doit pouvoir vivre de son art. Cela laisse entendre qu'il y a toujours un aspect « métier », non seulement dans la photographie où il est prédominant, mais aussi dans toute production artistique.

La distinction entre métier et art, on la retrouve sous la plume de Diderot lorsqu'il oppose goût et génie. « Le goût est souvent séparé du génie, écrit Diderot. Le génie est un pur don de la nature ; le goût est l'ouvrage de l'étude et du temps [...], il ne fait produire que des conventions. Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée dans le paraître : pour être de génie, il faut quelquefois qu'elle soit négligée ; qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage²³. » L'œuvre de génie selon Diderot ne plaît pas sans étonner, elle étonne encore par ses fautes. *Notes*, selon nous, a été un « coup de génie » qui s'est perfectionné dans les ouvrages qui ont suivi.

Le parcours de Depardon est atypique, il le raconte dans les documentaires *Les Années dé clic 57-77* et dans *Raymond Depardon : entretien avec Franck Horvat*. Il quitte la ferme, monte à Paris. À dix-huit ans, en 1960, il entre à l'agence Dalmas, puis en 1978 à l'agence Magnum. Après avoir atteint le sommet d'une carrière

professionnelle, il commence à prendre ses distances par rapport à son métier de reporter. Exceller dans son métier ne lui suffit plus. C'est alors le début d'une longue série de ruptures, justifiées par une profonde nécessité intérieure qui correspond, me semble-t-il, à sa propre quête de vérité.

Comment manifester sa personnalité de photographe, c'est l'un des problèmes majeurs que pose l'expression photographique. Il est probable que la cause de toutes les ruptures effectuées par Depardon repose sur cette difficulté à exprimer par la photographie sa propre vérité. L'écriture et le cinéma sont des outils supplémentaires avec lesquels il essaie de donner corps non pas à une partie de sa vérité, mais à la vérité d'un « moi » envisagé comme une totalité.

Depardon aime les ruptures ; dès qu'il se sent bien installé dans une pratique concrète, il l'abandonne pour passer à autre chose. Il écrit à propos de San Clemente : « Un jour je fus surpris de ne plus avoir aucune émotion en faisant mes photos. Je n'avais plus cette fièvre du début, cette distance avec le décor. J'ai commencé à m'approcher trop [...] à travailler mes cadrages, à attendre la prouesse d'une bonne image. J'étais trop lucide. Je n'avais plus peur des fous²⁴. » S'occuper de soi, c'est se rappeler sans cesse ses origines. Depardon ne cesse de raconter ses origines de paysan. « Je suis complexé, peut-être du fait de mes origines, du fait que je suis venu de loin. Mes parents étaient paysans. Ce monde rural m'habite toujours. Parce que cette enfance est importante pour moi et heureusement. Elle m'a sauvé, elle m'a permis de m'en sortir, peut-être dans des moments difficiles, ou photographiquement, ou journalistiquement, ou sentimentalement²⁵. »

Nous allons par la suite envisager la notion de rupture dans l'œuvre de Depardon, par une autre notion, celle du désapprentissage, évoquée par Foucault : « « Désapprendre » (*de-discere*) est une des tâches importantes de la culture de soi. La pratique de soi doit permettre de se défaire de toutes les opinions fausses qu'on peut recevoir de la foule, ou de mauvais maîtres, mais aussi de l'entourage. L'entourage c'est le métier²⁶. » Foucault poursuit sa réflexion : « Cette idée d'un désapprentissage [...], cette réformation critique, cette réforme de soi... prend l'allure d'un décapage par rapport à l'enseignement reçu, par rapport aux habitudes établies et par rapport au milieu²⁷. »

La perversion et l'erreur, dans le cas de Depardon, ne se situent pas au niveau de l'idéologie familiale, mais au niveau du milieu professionnel, du métier ; elles se situent au niveau des valeurs véhiculées par ce milieu. L'histoire de l'esthétique nous enseigne à

²⁴ Les Carnets de la Maison Européenne de la Photographie, n° 10, novembre 2000, p. 33.

²⁵ Raymond Depardon, *Errance*, op. cit., p. 70.

²⁶ Michel Foucault, op. cit., p. 477.

²⁷ *ibid.*, p. 92.

²⁸ Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, p. 104.

²⁹ Charles Rosen, Henri Zerner, *Romantisme et réalisme*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 20.

³⁰ Raymond Depardon, *Errance*, op. cit., p. 112.

maintes reprises comment le beau en tant que savoir-faire établi et bien installé, s'oppose toujours à un savoir-faire nouveau ; le beau d'aujourd'hui finit par devenir stérile ; il bascule peu à peu dans un académisme dénué de sens.

« Ce qui devient n'est pas encore, écrit Heidegger. Ce qui n'a plus besoin de devenir, c'est ce qui est. Ce qui est à proprement parler résiste à toute poussée du devenir²⁸. » Cette réflexion de Heidegger explique davantage le statisme de l'esprit académique d'un point de vue philosophique. Du point de vue de l'esthétique cette fois-ci, le problème se pose en termes de tension entre beauté et laideur. Rosen et Zerner écrivent : « Le laid est dynamique alors que le beau est statique. [...] Le laid est le principal facteur de l'évolution artistique ; il représente tout ce qui est étranger à l'art et que l'œuvre d'art peut conquérir, une frontière que l'on peut repousser indéfiniment²⁹. »

Il est utile de rappeler que ce qui est perçu comme étant « laid » n'est pas seulement ce qui est mal fait ou ce qui provoque un certain dégoût. On qualifie de « laid » tout ce qui semble être incompréhensible pour le spectateur. *Notes*, comme tout ouvrage qui rompt avec un passé historique, a été rejeté non pas parce qu'il était laid mais parce qu'il a été incompris lorsqu'il a été publié.

En guise de constat, on dira que même s'il n'y a plus d'Académie l'idée d'académisme demeure. L'académisme, ce sont les règles, les limites que l'homme crée pour comprendre et maîtriser son objet d'étude. Instaurer une position de maître par rapport à l'objet que l'on étudie, semble tout à fait naturel : il serait impossible de commencer à enseigner ce que l'on ne maîtrise pas. La question est de savoir à quel point les limites que l'on fabrique pour nous protéger de l'inconnu, qui est sans aucun doute plus vaste que toute la connaissance humaine, sont souples et jusqu'où il est possible de les repousser. Jusqu'où a-t-on le courage de se remettre en question, de remettre en question notre pratique, de recommencer une nouvelle fois à partir de rien, comme dans le temps de la jeunesse. Depardon explique très bien qu'« avec l'âge, les années, les expériences, le métier, on devient professionnel, on évite la contrainte, on la détourne, on la trahit³⁰. » Cela signifie qu'il y a sans doute des rapports de parenté entre des notions telles qu'académisme, métier et vieillesse.

Il semble que Depardon soit constamment à l'écoute d'une voix intérieure, ce *daimon* déjà évoqué par Socrate, qui dirigeait ses actions et qui était pour lui le signe de la divinité de l'âme. Depardon, lui aussi, obéit et fait confiance à cette voix qui lui sert de guide. Il raconte qu'il a eu une enfance très heureuse, que ses parents étaient très attentionnés et qu'en fin de compte il ne sait pas pourquoi il a quitté la ferme de ses parents³¹.

Il s'interroge aussi sur ce qui le pousse à se remettre toujours en question, à choisir la voie la moins évidente, à ne pas pouvoir faire comme les autres : « Pourquoi je prends des risques, je me mets en question sur une photographie qui n'est pas forcément très flatteuse, ni facile ? Pourquoi je ne fonce pas dans la fiction ou dans le portrait, comme beaucoup ? Je ne sais pas³²... » On répondra à cette question posée par Depardon par les mots de Diderot : « Le trait fondamental du génie, c'est son incapacité à se plier aux limites du bon sens, de la raison et du goût commun : il est défini comme la transgression de la norme³³. »

2. La déception de Raymond Depardon

On ne peut qu'être étonné quand, lors de la grande exposition que lui consacre la Maison européenne de la photographie en 2000, Depardon écrit dans la couverture du carnet n° 10, publié à l'occasion, qu'il est déçu. Nous allons essayer de comprendre les raisons de son amertume.

Il est vrai que Depardon – c'est le sort des personnalités authentiques, qui ne se soucient que de la vérité de leur démarche – se sent souvent incompris. L'art évolue tellement vite que peu de critiques s'arrêtent au cas Depardon et à son éventuelle importance, sinon dans l'histoire de l'art du moins dans l'histoire de la photographie. Peu de critiques s'interrogent sur ce que signifie la pratique photographique comme quête existentielle de soi. Des questions telles que le voyeurisme, l'approche du sujet, la distance par rapport au sujet, ce qui se passe dans l'esprit d'un homme lorsqu'il photographie, comment et pourquoi photographier aujourd'hui, n'intéressent guère les critiques. Ils semblent ne comprendre de la photographie que deux tendances actuelles : la couleur et le grand format, issues directement d'une approche picturale de la photographie. On constate par ailleurs un recul constant du noir et blanc, et la disparition progressive de certaines émulsions photographiques qui faisaient naguère le bonheur des photographes. Aussi absurde que cela puisse paraître, toute la photographie noir et blanc semble être exclue du processus moderniste, étant associée un peu à la hâte à l'esthétique du reportage et à la pratique des grands maîtres tels que : Cartier-Bresson, Brassai, Weston, Kertész, Robert Frank, etc.

Il ne peut être que décevant que des hommes d'esprit s'accrochent aux images tapageuses qui cherchent à impressionner par tous les moyens, et oublient l'essentiel de la démarche artistique, qui est la quête de la vérité de l'artiste en tant qu'homme, en adéquation avec la quête ontologique du médium qu'il pratique. Il semble

³¹ Raymond Depardon, *La Solitude heureuse du voyageur*, op. cit., p. 8.

³² Depardon, *Errance*, op. cit., p. 84.

³³ Denis Diderot, *art. cit.*, p. 761-762.

³⁴ Raymond Depardon, *Errance, op. cit.*, p. 38.

³⁵ *ibid.*, p. 44.

³⁶ *ibid.*, p. 30.

³⁷ *ibid.*, p. 40.

qu'actuellement les critiques ne se posent nullement la question de la vérité dans l'œuvre, étant sans cesse obsédés par la quête du nouveau, de l'original ou de l'insolite. Depardon ne cesse de produire matière de réflexion, avec ses textes, ses films et ses sujets photographiques, mais il n'est pas écouté. Sa démarche, profondément humaniste relève plus de ce que l'on pourrait appeler « l'art pour l'homme » que de « l'art pour l'art », qui dicte encore sa loi aux cercles de l'art contemporain. Son œuvre guidée par sa volonté de transparence, la quête de soi et la quête du sujet, privilégie une « esthétique du contenu » au détriment d'une « esthétique de la forme ». Depardon ne cherche pas à impressionner le spectateur en produisant des formes photographiques dotées d'un impact visuel très fort. Il est avant tout un chercheur de la vérité et cette vérité est impossible à rendre visible par le seul secours de l'image visuelle. Depardon pour cette raison se sert souvent de la parole pour compléter ce que l'image ne peut faire toute seule.

3. Les vérités négatives de Raymond Depardon

Depardon s'appuie souvent sur le moi empirique, sur ce qu'il a fait dans le passé, afin de mieux comprendre ce qu'il doit faire dans l'avenir. Il opère sans cesse des retours de conscience, il se livre à une autocritique féroce que l'on retrouve rarement chez des artistes contemporains, qui sont trop soucieux de leur image, des stratégies de l'art et qui craignent trop de confesser leurs doutes ou de raconter comment ils ratent leurs images. « Ces photos de l'errance, écrit-il, ne sont pas très rassurantes, il n'y a personne, c'est vide³⁴. »

C'est toujours émouvant d'entendre critiquer son propre travail avec des termes aussi durs. Cette attitude, qui nécessite un courage hors norme, est sans doute liée à la capacité de la photographie d'enregistrer la réalité telle qu'elle est, de manière totalement objective, et sans l'embellir. C'est peut-être pour cette raison que les artistes plasticiens ne sont pas encore parvenus à un tel niveau d'autocritique. Depardon, lui, n'a pas peur de raconter ses ratages, ses doutes, il n'a pas peur de crier haut et fort qu'il a peur : « J'ai eu peur quand Serge July de *Libération* m'a dit : tu envoies une photo par jour³⁵. »

Depardon cite à plusieurs reprises une autre phrase : « Je ne savais pas faire de photos. J'étais tellement conditionné à être reporter, que je ne savais pas photographier. J'ai mis du temps à sortir de cela³⁶. » En d'autres occasions il écrit :

– « Je suis toujours complexé, je suis moins sûr de moi³⁷. »

– « Je ne fais rien de bon. J'ai raté une photo aujourd'hui, je n'ai pas osé. J'aurais dû. Je rate tout, je travaille mal³⁸. »

– « La forêt est un endroit qui ne m'intéresse pas trop. La bucolique est pour moi quelque chose de difficile à faire entrer en photo ? [...] Voilà, je suis un photographe sec, je ne suis pas un photographe humide³⁹. »

– « Je n'aime pas faire poser des gens, je n'aime pas faire des mises en scène en photo⁴⁰. »

Depardon, en quête de son identité et du *gnôthi seauton* socratique, aime s'appuyer sur des égologies négatives afin de mieux définir ce qu'il est, afin de rebondir avec plus d'assurance sur ce qu'il veut faire dans l'avenir. Sa manière de procéder dans la saisie de ce qu'il est, consiste tout d'abord à écarter tout ce qu'il n'est pas. Son attitude est substantiellement photographique ; sa manière d'interroger son propre moi émane, inconsciemment peut-être, de ce qui lui aurait été inculqué par la pratique de la photographie. Le photographe fabrique d'abord un négatif avant de procéder à la production d'un positif. C'est grâce au négatif que le positif peut faire son apparition. En matière de comportement humain nous pouvons dire également que Depardon s'appuie sur des vérités négatives afin de circonscrire les frontières de son identité et le cadre de ses actions futures.

« Aujourd'hui je ne sais plus qui je suis, écrit Depardon. Je ne suis plus journaliste. Je ne suis pas non plus un photographe conceptuel. Je suis entre les deux et j'en suis très bien⁴¹. »

Depardon n'hésite pas de se poser des questions. Toute question vise le dévoilement de la vérité, mais la vérité fait toujours peur. Et puis, ce n'est pas toujours facile de se regarder d'une manière objective, de faire face à ses propres insuffisances, d'opérer les transformations nécessaires sur soi, pour avoir accès à la vérité.

Depardon se pose à un moment, au début de sa carrière, la question : « Suis-je photographe ? » Et il répond par la négation : « Je suis un bon reporter mais je ne suis pas photographe ». Sa réponse le met alors dans l'embarras. C'est le poids de la réponse négative, la conscience du non-être, qui l'oblige à devenir finalement ce qu'il deviendra, un photographe.

Depardon n'hésite à aucun moment à regarder en face les vérités négatives de la photographie, à dénoncer la photographie charognarde qui se nourrit de la misère y compris la sienne : « un homme, avec une caméra, est penché sur un petit enfant visiblement moribond, complètement squelettique. Il est penché comme une espèce de vautour. L'homme à la caméra, c'est moi⁴². »

On peut supposer que cette image prise au Biafra dans les années 1968-1969 par son ami Gilles Caron fut le premier choc de sa carrière

³⁸ Raymond Depardon, *Notes* (journal du 7 novembre), Arfuyen, 1979.

³⁹ Raymond Depardon, *Errance, op. cit.*, p. 58.

⁴⁰ *ibid.*, p. 92.

⁴¹ *ibid.*, p. 126.

⁴² Raymond Depardon, *La Solitude heureuse, op. cit.*, p. 12.

et c'est à partir de cette image qu'il a commencé à prendre conscience que ses actes étaient en contradiction avec sa quête d'un « moi acceptable ». Mais à l'époque il n'avait pas le choix ; ses actes faisaient partie du métier.

Nous pouvons considérer cette image comme le moment du premier éveil ; comme le moment où les yeux s'ouvrent, où l'on sort du sommeil et où l'on a accès à la toute première lumière. C'est le moment-choc, l'image choc, qui permet que la rupture définitive avec le métier puisse enfin avoir lieu. Quand le « souci de soi » ne peut plus encaisser le décalage entre ce qu'il fait et ce qu'il est, entre soi et l'image de soi que le métier lui renvoie, alors la rupture est possible. Quand le « je » souffre, peu importe les raisons et les causes, toutes les ruptures sont non seulement légitimes mais salvatrices pour l'homme. Jean-François Chevrier se souvient d'avoir eu le sentiment en 1979 que c'est bien à cause de cet embarras devant sa propre image que Depardon s'est mis à parler à la première personne. L'image de Gilles Caron avait causé un traumatisme. Ce discours à la première personne était très largement fondé sur une introspection morale associée à une sorte de trouble de l'identité. Les propos que Depardon pouvait tenir sur l'histoire du reportage, sur la structure de production du reportage étaient toujours relatifs à une incertitude sur la morale ou l'éthique du métier de photojournaliste, et de ce fait, à une incertitude sur sa propre identité.

Depardon avoue à propos de cette image : « Quand elle a été faite, elle m'a un peu dérangé, parce que c'était moi qui étais sur l'image, pour une fois, et Caron a bien senti que c'était une image formidable. [...] Elle n'a jamais été publiée dans le livre de Gilles et peut-être qu'involontairement c'est moi qui l'ai écartée, elle ne me flatte pas, parce que c'est aussi l'occidentalisme [...] Je pense que cette photographie nous représente, nous les gens de l'image⁴³. »

La photo de Depardon par Gilles Caron a été faite dans les années 1968-1969. *Notes* a été publié en 1979. Nous soulignons ces dates pour montrer qu'il a fallu une dizaine d'années à Depardon, pour « désapprendre » son métier de journaliste et pour mettre en place sa propre conception de la photographie, laquelle prolonge l'œuvre d'un autre grand artiste, très important pour la photographie, celle de Robert Frank.

4. Les peurs de Raymond Depardon

Nous avons déjà écrit que Depardon n'hésite pas à raconter ses peurs et ses phobies dans les différents ouvrages qu'il publie. Pour lui ces vérités négatives, parties intégrantes de la quête de soi,

constituent un moteur de création et de transcendance : « La peur arrive, écrit-il, elle ressort, elle est calmée, elle est plus aiguë, elle est plus douce, elle devient une énergie, un élément moteur. Il y a une bataille, une résistance, un conflit. Sans doute est-ce ainsi que naissent les choses, dans le conflit, dans l'opposition⁴⁴. »

Quelles sont ses peurs ? « J'ai peur de rester, écrit-il, pendant un an dans un endroit. Pourtant c'est quelque chose qui m'a tenté. En lisant le journal de Weston pendant l'*Errance* je me suis posé cette question⁴⁵. »

Depardon continue : « J'ai peur de beaucoup de choses. J'ai peur de la solitude, et j'ai peur aussi de décevoir, j'ai peur de mal aimer ou d'aimer mal. J'ai peur des autres et j'ai peur de leur jugement, peut-être moins maintenant. J'aurais peur d'aller en Tchétchénie. [...] J'ai peur de toucher la main d'une jeune femme, j'ai peur de l'embrasser, j'ai peur de faire l'amour avec elle, j'ai peur aussi des mots quelquefois⁴⁶. »

Il est utile de rappeler, en rapport avec la notion de la peur, les paroles de Maurice Blanchot se questionnant sur ce qu'est un philosophe : « J'y ferai une réponse moderne. Jadis on disait : c'est un homme qui s'étonne ; aujourd'hui, je dirai en empruntant ce mot à Georges Bataille : c'est quelqu'un qui a peur⁴⁷. »

Si le philosophe est quelqu'un qui a peur, on ne peut que conclure que Depardon n'est pas seulement photographe, écrivain et cinéaste mais qu'il est avant tout un philosophe.

Panayotis Papadimitropoulos

⁴⁴ Raymond Depardon, *Errance, op. cit.*, p. 76.

⁴⁵ *ibid.*, p. 96.

⁴⁶ *ibid.*

⁴⁷ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1964, p. 70.

Aux origines du dés-œuvrement : la question de l'objet, entre le ready-made et l'objet constructiviste

Forgé par Stephen Wright¹, le concept de dés-œuvrement désigne les pratiques artistiques contemporaines qui privilégient la démarche processuelle au détriment de l'œuvre achevée. Le terme recouvre moins la disparition ou la suppression de l'œuvre-objet que sa mise en position relative. Élaborée dans le silence et le secret de l'atelier, l'œuvre au sens traditionnel doit, pour acquérir sa légitimité, faire ultérieurement l'objet d'une comparution, d'une présentation dans l'espace institutionnel ou marchand : salon, galerie ou musée. Ce modèle de l'art suturé à l'objet soumis à diachronie et territorialisation est précisément ce qui n'opère plus dans un certain champ de l'art contemporain.

Ce dés-œuvrement de l'art s'inscrit dans une histoire, dont les prémisses se discernent dans la prédilection romantique pour le fragment et dans le rejet réaliste de la hiérarchie des genres qui introduit un nouveau rapport au réel. La relation à la réalité est aussi ce que, sous une autre forme, une part des avant-gardes historiques aura, à sa manière, réactualisé.

Le texte qui suit limite le champ d'étude à deux aspects particuliers du rapport à l'objet dans le cadre des pratiques avant-gardistes du

¹ Stephen Wright, « Le dés-œuvrement dans l'art », *Mouvements*, n° 17, septembre-octobre 2001, Paris, La Découverte, p. 8-13.

XX^e siècle : le ready-made duchampien et les objets quotidiens du constructivisme russe. Un choix qui, loin d'être arbitraire, est en prise directe avec les pratiques désignées par le concept de dés-œuvrement.

À propos des ready-made

La critique et l'historiographie de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle ont communément élevé le ready-made au rang de paradigme de l'avant-garde. L'opération intervient près d'un demi-siècle après l'invention de Duchamp, en tant qu'entreprise théorique destinée à légitimer la mouvance néo-avant-gardiste. Il s'agit donc d'une interprétation différée, conçue dans un contexte qui n'est plus celui de la naissance du ready-made.

Cet écart temporel ne va pas sans problème. Il occulte ou, du moins, rend difficile la reconstitution de certains aspects ou détails de l'environnement et de l'imaginaire initiaux.

Par sa position paradigmatique, le ready-made a autorisé une lecture parfois abusive ou réductrice de l'œuvre duchampienne, sous l'effet d'une surestimation de l'acte que Duchamp, par sa complaisance silencieuse, a lui-même alimentée. Paradigme abusif, le concept de ready-made s'avère aussi partiel, car trop souvent ramené à la seule lecture de *Fountain* : l'objet ready-made répondrait au souci de créer un art non esthétique chargé de mettre à jour le processus ou le moment instructeur de ce qui fait art. Sa problématique serait moins celle de l'objet que celle du rapport au cadre d'énonciation – ce qui nomme le ready-made en tant que tel – et à la temporalité résultant des stratégies à long terme élaborées à l'encontre du système de l'art. Il s'agit de stratégies ironiques dont l'apparente désinvolture fait écran au caractère suivi et opiniâtre d'une suite de dispositifs échelonnés sur plus de quarante ans. Or il n'est pas certain qu'une théorie générale établie à partir de *Fountain* puisse s'appliquer à l'ensemble de la production ready-made.

Aisément justifiable, le privilège accordé à *Fountain* n'en place pas moins le théoricien dans une position paradoxale. Emblème ou paradigme des ready-made, *Fountain* énonce une singularité. L'œuvre se constitue à travers un processus temporel qui va de 1917 (Salon des Indépendants de New York) à 1964 (les répliques de l'Urinoir éditées par Arturo Schwarz, dont certaines seront acquises par des musées internationaux d'art contemporain). Sa légitimation par le monde de l'art résulte d'un processus temporel qui recouvre quasiment la durée d'une vie. *Fountain*, dans sa

constitution en tant qu'œuvre d'art, est objet d'une temporalité œuvrée, objet événementiel² dont la signification s'instaure dans la succession des actes ou des intentions d'action de l'artiste. Ce mode d'inscription, producteur d'une fortune critique qui place *Fountain* parmi les œuvres les plus sujettes à la glose et à la spéculation critique, rend l'objet événementiel inassimilable aux autres ready-made. L'Urinoir fut d'emblée conçu dans l'idée d'une exposition publique, en qualité de dispositif perturbateur qui, progressivement, passera de la fonction d'agent de subversion au statut d'œuvre légitimée par l'institution. Contrairement aux premiers objets collectés par Duchamp – tels *Hérisson* ou *Trébuchet*, destinés à une mise en scène dans l'espace de l'atelier – *Fountain*, soumis aux lois de la réception publique, devait répondre à une série de mesures particulières qui en ont conditionné la production. L'intervention de Duchamp allait ainsi comprendre une série d'actes commune aux ready-made non aidés complémentée par une suite d'actions, de processus de mise en situation, de pertes, de reproductions, de répliques et de présentations de l'objet dans des contextes en rapport avec des personnes, des événements, des lieux et des pratiques qui ont pour dénominateur commun leur rapport au monde de l'art³.

Aucun autre ready-made n'a, à l'égal de *Fountain*, été prétexte à une orchestration menée et entretenue avec autant de soin et de constance. La stratégie de Duchamp s'est focalisée sur l'Urinoir dont la fortune critique s'étendra par contrecoup aux autres productions ready-made. Si l'ensemble est bénéficiaire de cette stratégie focalisée sur l'un de ses représentants, y a-t-il un partage commun entre les ready-made au-delà de ce bénéfice ? En d'autres termes, une définition commune à l'ensemble est-elle possible ? Peut-être faut-il aborder la question dans une perspective plus générale et plus nuancée, et renverser le point de vue en repérant non ce qui est spécifique à *Fountain*, mais ce qui, dans les autres ready-made, et tout particulièrement dans les ready-made non aidés, est irréductible aux productions de sens engendrées par l'Urinoir. Ce qui revient à s'interroger sur la place et la signification des ready-made non aidés dans l'œuvre de Duchamp durant la période qui va de 1913 (invention de la *Roue de bicyclette*) à 1917 (mise en œuvre du dispositif de *Fountain*).

Les premiers ready-made, non encore nommés comme tels, auraient initialement répondu à une sorte de lubie gratuite et privée, à laquelle l'artiste aurait simplement souscrit pour sa satisfaction personnelle⁴. L'acte initial de Duchamp fut contemporain de sa décision d'abandonner la peinture. Expression ou manifestation de

² Claire Fagnart, *La désesthétisation dans l'art du XX^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction d'Élodie Vitale, Université Paris 8, Atelier de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1996, p. 197 et sq.

³ Rappelons en les principales étapes, telles que Claire Fagnart les a reconstituées dans son ouvrage (p. 130-135). Printemps 1917 : Arensberg, à l'instigation de Duchamp, achète un urinoir chez le fabricant J.L. Mott. Duchamp et le peintre Joseph Stella sont les témoins de la transaction. L'urinoir est renversé, daté et signé R. Mutt par Duchamp qui l'expose au Salon des Indépendants. *Fountain* est retirée de l'exposition, sous prétexte de « vulgarité » et de « plagiat ». Duchamp fait photographier l'urinoir par Stieglitz. La photo paraît dans *The Blind Man* ; elle illustre l'article intitulé « *The Richard Mutt Case* ». Arensberg rachète l'urinoir, en tant qu'œuvre d'art, mais l'égare durant l'été 1917. 1938 : Duchamp édite à 300 exemplaires une reproduction miniature de l'Urinoir pour *la Boîte en valise*. Il en revendique dès lors la paternité. 1941 : une réplique de *Fountain*, suspendue au-dessus de l'entrée, est exposée dans la galerie de Sidney Janis. L'objet abrite un pot de géraniums.

À la fin de la guerre une copie, non signée, entre au Moderna Museet de Stockholm.

1964 : Arturo Schwarz édite huit répliques, signées, de l'Urinoir.

⁴ La *Roue de bicyclette* fut tout d'abord, de l'aveu même de Duchamp, un montage que l'artiste avait simplement plaisir à mettre en mouvement ; de même le *Porte bouteilles*, qui s'apparentait pour lui à une espèce de sculpture, n'avait à l'origine, semble-t-il, d'autre destination que privée.

⁵ Une des difficultés consiste à percevoir ce qu'il faut entendre par absence de goût. Notre réception actuelle des objets duchampiens n'échappe pas à une certaine esthétisation : le temps passé dote ces objets, disparus de notre univers visuel quotidien, du charme que l'on éprouve pour des choses désuètes glanées dans un grenier ou une brocante ; par ailleurs, l'abondance du corpus critique et la présence des ready-made dans les collections internationales n'ont de cesse à nous rappeler leur fonction de paradigme de l'art.

⁶ Claire Fagnart, *op. cit.*, p. 163.

cet abandon, le choix d'objets industriels ordinaires aurait eu pour seule visée ou destination une présence dans l'espace privé de l'atelier, au moment où Duchamp entend renoncer aux impératifs socio-économiques d'une carrière artistique.

Contemporains de la conception du *Grand Verre*, les objets, si l'on en croit les dires tardifs de Duchamp, furent choisis pour leur neutralité, leur absence de goût⁵. Leur apparence visuelle présente des similitudes avec des composants de la partie inférieure du *Grand Verre*, tels que le *Chariot* ou la *Broyeuse de chocolat* qui procèdent de l'assemblage d'éléments industriels retranscrits sous forme de dessins techniques. Dans la proximité de l'esquisse du *Grand verre* et des études préparatoires, les objets collectés par l'artiste semblent jouer un rôle de modèle, de source d'inspiration, à l'instar des collections d'objets qui ont souvent meublé les ateliers de peintre. À une époque où la présence des objets industriels mesure déjà l'aune du quotidien, le geste de Duchamp n'est peut-être qu'un simple geste de saisie ou de collecte de modèles visuels, capital d'images et source d'inspiration pour des recherches qui récuse le modèle cubiste et enregistrent le renoncement de l'artiste aux pratiques conventionnelles de la peinture.

Cette hypothèse nous conduit à une remarque : Duchamp, contrairement à une tendance commune aux artistes visuels, ne sature pas l'atelier par la prolifération d'une multitude d'objets. Il choisit avec parcimonie les objets auxquels il donne rendez-vous et dont il prend soin de limiter la production. Comme s'il cherchait à traduire plastiquement, par une collection raréfiée de choses mises en situation, l'adoption d'une pratique détachée de l'obligation de produire. Les objets (futurs ready-made) réunis par une procédure de gestes « gratuits », « fantaisistes », « divertissants⁶ », éliminent toute volonté de faire, toute idée d'une destinée au-delà de leur présence dans le territoire de l'artiste.

En même temps, par leur mode de disposition dans l'atelier, ils s'imposent comme une sorte de préfiguration des pratiques de l'installation. L'univers privé et quotidien devient prétexte à mise en scène. La roue de bicyclette trône avec évidence dans l'atelier. Les objets suspendus sont mis en visibilité dans l'espace selon un principe qui n'est plus celui du tableau, ni celui de la sculpture. Le lieu de production de l'artiste se mue en un espace scénographié qui tiendrait simultanément du *studiolo* et du laboratoire où s'ordonnent des expériences visuelles censées alimenter le champ des spéculations intellectuelles de l'artiste⁷.

Jusqu'à quel point pouvons-nous adhérer à la déclaration de Duchamp⁸ qui présente le ready-made comme un choix commandé

par un souci de neutralité ? Certes, les objets s'imposent en qualité de spécimens sans unicité, remplaçables par une réplique. Duchamp les abandonne lorsqu'il quitte Paris. Il produit à New York une réplique de la *Roue de bicyclette*, mais non du *Porte bouteille*, laissant préjuger d'une indifférence à la présence ou non de l'objet. L'époque ne se prête pas encore à la réception esthétique de l'objet industriel ordinaire, selon le mode que la consommation de masse engendrera ultérieurement, par le recours à la publicité et au design. Mais ces arguments suffisent-ils pour cautionner une hypothèse fondée sur des dires tardifs de Marcel Duchamp ? Quelques remarques devraient conduire à nuancer les assertions duchampiennes.

Dans son ouvrage *Duchamp et Duchamp*, Dominique Chateau, recoupant lettres et témoignages, a tenté de restituer l'état d'esprit du petit cénacle gravitant autour de Walter Arensberg, à l'époque de sa mobilisation pour la défense du cas R. Mutt⁹. Les arguments des défenseurs de *Fountain* portaient principalement sur l'intérêt esthétique de la forme et des lignes de l'objet. Soustrait aux regards du public, l'Urinoir, essentiellement connu par la mise en scène photographiée par Alfred Stieglitz, fait d'emblée l'objet d'un processus d'esthétisation. Duchamp, convaincu du rôle de la réception dans la constitution de l'œuvre, pouvait-il ignorer ou rester insensible à l'esthétisation de l'objet ? Ne faut-il pas comprendre ses déclarations a posteriori sur le neutre et l'absence de goût comme des prises de position circonstanciées, orientées par le contexte précis du second après-guerre : contexte où la reconnaissance de *Fountain* et du ready-made est devenue chose accomplie dans un monde façonné par la consommation de masse et l'esthétisation des artefacts de l'ère post-industrielle ?

Entre 1913 (création de la *Roue de bicyclette*) et 1915 (invention du concept de ready-made) s'instaure un temps de latence qui, en soi, n'a rien d'anormal : l'invention, en art, précède en général la théorisation. Mais comment ne pas noter que l'émergence du concept est synchronique à l'installation de Duchamp à New York ?

Comme si la pratique initiale, simple divertissement pour un produit banal et non esthétique, prenait soudainement corps et sens au contact de l'univers américain, de ce monde de l'efficience et de la vitesse, de la fonctionnalité et du préfabriqué, dont l'avance technique n'allait pas encore de pair avec une position politique déterminante sur le plan planétaire. L'Amérique de 1915, qui n'est plus le « nouveau Monde » du siècle précédent, est encore ce pays « neuf » où la notion de civilisation (industrielle et technique) s'est substituée à celle de culture¹⁰. Le gratte-ciel, l'appareil Kodak et la Ford T,

⁷ C'est ainsi que les ombres portées des ready-made sur le mur de l'atelier auront nourri sa réflexion sur les formes natives, les tentatives de définition de l'apparence et de l'apparition, et engagé l'artiste « porteur d'ombre » dans des expériences visuelles retraduites dans son ultime composition *Tu m'* ou transcrites dans les photographies que Man Ray réalisa à sa demande.

⁸ Entretien avec James Johnson Sweeney en 1955 pour la BBC, voir dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 175-185.

⁹ Dominique Chateau, *Duchamp et Duchamp*, Paris, L'Harmattan, 1999.

¹⁰ La culture artistique américaine restait encore cantonnée à l'imitation des valeurs européennes. C'est ce provincialisme, ce sentiment d'un retard de l'art américain sur les expériences artistiques européennes qui a en partie motivé la décision d'Arthur B. Davies et Walt Kuhn d'organiser la sécession new-yorkaise de l'*"Armory Show"*, en 1913.

¹¹ La norme manufacturière est une invention de Joseph Pohlen, un horloger suédois qui, en 1719, met au point des éléments interchangeables pour les mécanismes des montres. Expérimenté en France, vers 1789, pour la fabrication des mousquets, le système est importé aux États-Unis par Thomas Jefferson, et rapidement adopté par d'autres secteurs de la production (fabricants de meubles et de machines agricoles). Les industriels anglais l'adoptèrent au milieu du XIX^e siècle, plaçant ainsi leur pays à l'avant-garde de la révolution industrielle.

¹² Il n'est pas indifférent de noter que la pelle choisie par Duchamp – une pelle à neige de grande taille – est un objet spécifique de la production industrielle américaine, qui n'avait pas son équivalent en Europe. (Voir l'article « l'objet » dans *Paris – New York*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou (1977), Paris, MNAM 1991, p. 474.

manifestations de la norme industrielle – « l'Armory system » mis en place par Jefferson¹¹ – sont sans équivalent dans un monde de l'art encore habité d'un esprit provincial. Face à cette virginité du terrain américain, Duchamp, en un geste avant-gardiste, n'a cessé d'inciter les artistes réunis autour d'Arensberg à découvrir dans leur environnement quotidien une matière à création inédite. Dans ce contexte, l'objet ordinaire, produit de l'industrie et ambassadeur d'une société de consommation naissante, témoin de l'avance d'un nouveau monde technique, n'était-il pas légitimé à prendre un relief et une signification particuliers ? La production en nombre l'a rendu bon marché, aisément remplaçable par l'une quelconque de ses répliques. L'objet, dès lors, génère un certain contexte de gratuité. Il peut répondre à autre chose que la simple satisfaction d'un besoin élémentaire ; sa valeur ne se fonde plus sur le travail, mais sur des mécanismes du désir qui, en un certain sens, le dépossessionnent de sa matérialité. Passant du statut d'outil à celui de signe, il s'esthétise dans un partage du sensible qui, à la fonctionnalité et l'usage, oppose une part désirante, défonctionnalisante. Le geste de Duchamp, pour une part, est l'expression de cette situation. Parallèlement, ce monde industriel est aussi celui de l'efficacité des dispositifs instrumentaux et de la vitesse. Sa temporalité s'accélère et tend à privilégier l'avance sur l'attente – le paradigme en serait le mécanisme boursier, ses modèles d'anticipation sur l'événement et de traitement de l'information dans les délais les plus brefs. N'y a-t-il pas résonance entre ce nouvel imaginaire marchand, qui anticipe sur la valeur par le biais du désir et de la temporalité, et l'opération par laquelle Duchamp nomme l'un de ses premiers ready-made new-yorkais *In Advance of the Broken Arm*¹² ? Résonance ou homologie également lisible dans la définition du ready-made : un objet quelconque soumis à rendez-vous selon un horlogisme précis, induisant l'idée d'une spéculation sur le temps. Ce qui, à l'origine, ne fut peut-être qu'une simple tentation ludique aurait muté dans le sens d'une économie politique appliquée aux stratégies de l'art d'avant-garde. On serait ainsi en droit d'imaginer une espèce de parallélisme entre le ready-made et le processus du design. Non dans l'idée d'une esthétisation des formes : celles-ci, déjà là, ne sont pas créées par Duchamp. Le monde objectal, matériel, des ready-made est un monde préformé, préfabriqué. Mais, à l'instar de l'objet de design qui prend valeur de signe, une part d'auratisation investit l'objet duchampien, notamment par le biais de l'écart de l'opération nominaliste. Le titre, ainsi que l'a démontré Catherine Perret, transpose l'objet sur un plan allégorique, comme une façon d'incarner « ce qu'a de déshabité la figure de

style réduite à elle-même¹³ », une façon de produire un hiatus en vue de sa transgression. C'est ce qui marque dans l'objet tout fait la distance, l'écart, entre le déjà là de l'artefact produit de l'industrie et l'invention de l'artiste. Ceci n'est pas sans rapport avec la conception que Vilém Flusser énonce dans sa *Petite philosophie du design*¹⁴. Pour cet auteur, le design manifeste un rapport étroit entre le machinisme et l'art, entre la technique et le savoir-faire artisanal. La culture bourgeoise moderne, culture de l'opposition radicale entre le monde des arts et celui de la machine et de la technique a conduit à une scission insoutenable à la fin du XIX^e siècle. C'est cette brèche que le design devait investir au nom d'une nouvelle culture propice à la réalisation du lien, du rapport intime entre la technique et l'art.

Marcel Duchamp préfigure un monde naissant. L'élaboration du ready-made, dans ce temps de déplacement qui conduit l'artiste de Paris à New York, du champ culturel européen à la civilisation technique américaine, est la marque de cette transformation, cette charnière qui annonce sans l'énoncer tout à fait la proximité de la réalisation d'un dessein qui fut celui de toute culture : le devenir artiste de l'homme détaché, par la puissance de la technique, de ce qui le suture aux déterminations et aux contraintes naturelles. C'est peut-être à cette position de symptôme du monde de l'artifice, du quotidien en devenir dans un régime d'esthétisation généralisée, que le ready-made doit en partie sa fortune critique. L'acte duchampien serait alors moins une volonté d'annexion du réel, un désir de faire de la vie une forme d'art, une appropriation de la vie par un geste artistique que la manifestation, certes anticipée, des formes de vie produites par la conjonction de l'essor de la technique et de l'extension de l'économie de marché.

Peut-on alors admettre que serait justifiée la conception du ready-made comme paradigme de l'avant-garde, c'est-à-dire comme opérateur déterminant la fondation du lien entre l'art et la vie, comme agent de catalyse d'un retournement de la conscience qui légitimerait l'acte artistique dans sa capacité à transformer notre vision du monde ? Ou faut-il, à l'inverse, retourner la proposition et ne voir en lui que l'effet résultant, habilement exploité par son découvreur, des conditions de transformation du monde humain produites par la conjonction réussie de l'économie et de la technique ? Opération de révélation plutôt que geste héroïque d'une utopie d'avant-garde, son usage comme modèle ou référent de l'art contemporain institué par les courants néo-avant-gardistes du second après-guerre prendrait étrangement figure de doxa. Aussi

¹³ Catherine Perret, *Les porteurs d'ombre, mimésis et modernité*, Paris, Belin, 2001, p. 124 et sq.

¹⁴ Vilém Flusser, *Petite philosophie du design*, Belfort, Circé, 2002, p. 7-11.

¹⁵ La NEP (Nouvelle Politique Économique) correspond à la fin de la guerre civile et à l'édification de la première phase de la société socialiste. Pour une étude détaillée de ces aspects de la politique bolchevique durant les premières années de la Révolution d'Octobre, le lecteur pourra utilement consulter l'ouvrage de Charles Bettelheim, *Les luttes de classe en URSS, 1^{re} période 1917-1923*, Paris, Seuil/Maspéro, 1974.

est-il peut-être temps de relativiser la signification du ready-made, tant du point de vue de la place qui serait sienne dans l'œuvre duchampien que dans la perspective de sa réception par les acteurs de l'art qui en revendiquent l'héritage ou que la critique considère comme héritiers.

Abandonner une vision monocentrée ou unipolaire autorise d'autres approches, au rang desquelles celle de l'objet constructiviste, à travers les démarches de Tatline, Stepanova, Popova ou Rodtchenko, apporterait un éclairage peu exploité jusqu'ici. Dans la perspective d'une mise en position relative de l'œuvre dans les pratiques de certains artistes contemporains, ce qui s'est joué dans l'expérience de l'objet constructiviste présente des homologies ou des congruences qu'il paraît difficile d'ignorer.

Le constructivisme russe et la question de l'objet

Le mouvement général de critique, voire de rejet, que manifestent la plupart des spécialistes et théoriciens contemporains, à l'abord des thèses et des activités productivistes, occulte un modèle qui n'est peut-être pas sans congruence avec certaines pratiques contemporaines de l'art. Ce modèle, loin de représenter ce qui est souvent interprété comme « l'échec » des avant-gardes, nous obligerait à reconsidérer en partie une lecture commune de l'art contemporain, fondée quasi-exclusivement sur le paradigme du ready-made, promu au rang de paradigme fondateur. Il ne s'agit certes pas de révoquer le ready-made, d'en nier le caractère et la fonction paradigmatiques, mais d'évoquer, d'explorer un champ complémentaire susceptible d'enrichir le sens d'une problématique à l'œuvre dans la question de l'œuvre, dans le rapport de l'œuvre à la pratique, de l'œuvre à l'activité, dans les schèmes processuels ou temporels désignés aujourd'hui sous le terme de dés-œuvre.

Vaste faisceau de tendances parfois contradictoires plutôt que mouvement homogène, le constructivisme recouvre un territoire dont les limites, indéterminées, semblent parfois tenir de l'écheveau ou de la fusion, et conduisent à nuancer les clivages établis par une taxinomie sans doute hâtive. C'est ce qui conduit ordinairement le chercheur à adopter une position médiane qui définit le constructivisme comme un moment historique délimité par les deux premières phases de la révolution bolchevique : l'époque du communisme de guerre et celle de la NEP¹⁵.

Ne sera ici pris en compte qu'un aspect particulier du constructivisme russe : la tendance productiviste, sous sa forme la plus

radicale, au sein du mouvement général de l'art non objectif. Il s'agira de viser plus précisément la question de l'objet constructiviste, qui pose le problème de la définition et du statut de l'artiste et de sa production, dans le cadre historico-politique et socio-économique précité.

Les deux aspects du constructivisme : productivisme et art de laboratoire

De 1912, date à laquelle le terme de construction, opposé à la notion de composition, apparaît dans un article d'Alexandra Exter, à 1922, première exposition moscovite officiellement qualifiée de constructiviste, se sont constituées les bases d'un programme artistique qui entendait radicaliser la position de l'artiste, la fonction sociale et le statut de l'art. Duel, le constructivisme fut cet instant révélateur d'une tension entre une notion de « construction » dictant les conditions du processus d'émergence de la forme – que dirigeaient une rationalité et une foi dans la technique et le progrès – et une focalisation sur les capacités du matériau à déterminer la forme de l'objet en cultivant la part d'imprévu produite par la matière et la part d'intuition ou d'expérience déterminée par le métier de l'artiste. Le faire devient un savoir-faire, maîtrise.

La véritable nouveauté du constructivisme doit être cherchée « dans le dépassement des clivages entre les différents domaines de l'expression artistique, dans l'émergence de la notion de structure. Il ne s'agit plus alors seulement d'interférences fécondes, mais de lois communes d'organisation, de composition, de construction à retrouver derrière la disparité des apparences¹⁶ ».

En révélant un évident souci de synthèse orientée vers la mise en œuvre des fonctions sociales de la création expérimentale, les constructivistes se sont affranchis du dogme moderniste de l'autonomie de l'art. Multiples, leurs recherches, leurs pratiques ont toujours su réunir trois conditions génériques :

– une entreprise de synthèse des arts orientée vers l'abolition de la frontière entre l'art et la vie, dans la perspective d'une fonction sociale de l'art ;

– un esprit et une méthode de travail déterminés par la notion de structure, appliquée à la recherche de formes déterminées par les qualités intrinsèques du matériau ;

– un principe d'économie qui conduit l'artiste-constructeur à délaisser le champ de l'esthétique pour celui de la production.

Elles constituent l'armature théorique autour de laquelle se seront

¹⁶ Gérard Conio, *Le constructivisme russe. Cahier des avant-gardes*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1987, p. 13. La question de la structure s'avère fondamentale pour une compréhension des partis pris et des problématiques de l'avant-garde constructiviste. Il n'est, en ce sens, pas anodin de noter la présence et la participation de linguistes – et, en premier lieu, de Roman Jakobson – aux publications et aux débats théoriques du constructivisme dès sa phase de gestation.

opposées deux orientations tranchées dans cette mouvance de l'avant-garde, dont la ligne de partage s'évalue et évolue autour de la question du lien entre l'art et la vie, entre l'expérimentation artistique et l'insertion dans la production, entre les restes d'une conception romantique de l'artiste et de son œuvre, et la revendication, utopique, d'un homme nouveau qui prétendait s'incarner dans la figure de l'artiste-ingénieur.

À l'origine du constructivisme : les spécificités de l'avant-garde russe

Née de l'essor industriel qui atteint la Russie dans les premières années du XX^e siècle et soutenue par une partie de l'intelligentsia tournée vers l'Occident, l'avant-garde russe a su reprendre en les décontextualisant les solutions plastiques importées des métropoles occidentales. Au-delà de ces aspects formels, sa véritable spécificité tient à l'importance majeure accordée à la théorie qui, configuration rare, voire exceptionnelle dans un processus artistique, précède la pratique. C'est ainsi que Bourliouk, Markov, Rozanova et Exter publièrent en 1912 une série d'articles où, pour la première fois, la composition en peinture était rejetée au profit de la construction. Ces thèses, marquant une avancée vers une conception de l'art en tant qu'activité et action directe sur le matériau, s'incarneront, dès 1914, dans les reliefs et les contre-reliefs de Tatline. Par l'usage de matériaux « pauvres », non esthétiques, issus des techniques du bâtiment, les contre-reliefs engageaient de fait le processus de l'assemblage vers une véritable « culture des matériaux » éliminant tout référent figuratif au profit de la *faktura* et de l'association constructive d'éléments considérés pour eux-mêmes. Les reliefs de Tatline ont confirmé a posteriori les postulats théoriques élaborés deux ans auparavant.

En 1915, les expositions « Tramway V » et « 0,10 » consacrent les reliefs de Tatline et les peintures suprématises de Malevitch, révélant les spécificités de l'avant-garde russe. Dès cette date sont réunis les ingrédients fondamentaux qu'exploitera le constructivisme : l'antériorité des spéculations théoriques sur le développement des pratiques ; une tentative de synthèse des arts ; l'expérimentation d'une culture des matériaux, et une économie des moyens picturaux. Signes précurseurs que l'on peut qualifier d'originaires, ces éléments forment un ensemble. Leur élaboration en système nécessitait une condition supplémentaire, constitutive de la singularité du constructivisme : la volonté de dépasser le clivage

des domaines de l'expression artistique et de concrétiser l'axiome de la réalisation du lien entre l'art et la vie, mettant l'art au service de la vie. Le moment inaugural eut lieu à Moscou, avec l'ouverture du Café pittoresque.

L'art dans la vie : le Café pittoresque

Ouvert en 1917, le Café pittoresque créé par Filippov, un commerçant fortuné, fut aménagé sous la direction de Yakoulov par divers artistes « de gauche¹⁷ », dont Tatline et Rodtchenko. Œuvre collective incluant la collaboration de littérateurs, de poètes et d'hommes de théâtre, l'entreprise consacrée à la synthèse des arts entendait s'intégrer dans l'espace-temps de la modernité urbaine. Elle manifestait l'entrée de l'art dans la production ; un art assigné à des tâches utilitaires et destiné à agir sur les comportements en modifiant l'environnement, le cadre de vie. L'initiative entérinait le changement idéologique majeur engendré par les conceptions et les pratiques avant-gardistes. Elle affectait directement la notion d'œuvre d'art, dont étaient mis en cause tant le statut que les fonctions. À l'orée de la Révolution d'Octobre, l'avant-garde artistique s'arrogeait le droit d'affirmer et de concrétiser une conception de l'art qui allait fonder le cœur même de la pensée productiviste : agir pour influencer et modifier le goût, les comportements et les mentalités du corps social par le biais d'une production artistique d'objets usuels, et par la conception d'un cadre de vie combinant les principes de l'organisation socialiste de la société et les potentialités techniques et technologiques de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Le Café pittoresque, en abolissant la séparation du grand art et des arts appliqués, convertissait l'artiste en artisan, en « fabricant ». Il est en ce sens une étape essentielle dans le cheminement théorique qui devait conduire, dans les années 1920, les théoriciens du productivisme à formuler le concept « d'artiste-ingénieur », investi de la « maîtrise productiviste » (Taraboukine)¹⁸. « Yakoulov affirmait avec force le thème urbain et fonctionnel qui faisait la jonction entre deux époques de l'art et allait donner l'impulsion décisive à la nouvelle esthétique, l'esthétique constructiviste, l'esthétique de l'art dans la vie, de l'art pour la vie¹⁹. »

L'apport de la révolution bolchevique

Les premières années de la révolution bolchevique furent, on le sait, placées sous le signe de la jonction des avant-gardes artistique et

¹⁷ Le monde de l'art russe répartissait les artistes en trois tendances, désignées par les qualificatifs « de droite », « du centre » et « de gauche ». Cette désignation recouvrait non des clivages politiques, mais des distinctions liées aux conceptions artistiques et aux pratiques des différents groupes. Les artistes « de droite » regroupaient les partisans du réalisme figuratif, ceux « du centre » les praticiens des arts décoratifs et des arts appliqués, les artistes « de gauche » représentaient l'avant-garde.

¹⁸ L'expérience du Café pittoresque servira de référence à *L'Art de la Commune*, organe des communistes-futuristes (Kom-Fut), pour poser les bases théoriques et idéologiques de la pensée constructiviste. De même, et ce n'est pas un hasard, Rodtchenko utilisa le dessin d'un projet d'appliques murales du Café pittoresque pour illustrer sa conception de la construction, lors du débat du 28 mars 1921 qui réunissait les fondateurs du constructivisme moscovite. (Voir Maria Gough, « Composition et construction », *Les Cahiers du MNAM*, n° 73, Paris, Centre Georges Pompidou, automne 2000, p. 57-58.

¹⁹ Gérard Conio, *op. cit.*, p. 66.

politique. Dynamique éphémère qui, dès les débuts de la NEP, voit s'amorcer le divorce entre les dirigeants soviétiques et les artistes d'avant-garde. Un divorce effectivement consommé en 1934, date à laquelle les pratiques artistiques sont définitivement soumises à la loi du réalisme socialiste. Les bouleversements idéologiques et institutionnels provoqués par la Révolution d'Octobre n'en jouèrent pas moins un rôle essentiel dans le développement de la pensée et des pratiques constructivistes, et de leur corrélat productiviste.

Les nouvelles institutions soviétiques initiaient une forme inédite de rapports entre l'Art et l'État. À la liberté de l'art – la non-intervention de l'État dans les affaires artistiques – allait faire pendant l'engagement des artistes, chargés de la transmission des savoir-faire, de l'éducation des masses et de la participation à l'entreprise idéologique de soutien au nouveau pouvoir. La période du « communisme de guerre » (1918-1920) mit en œuvre un système institutionnel qui préservait l'autonomie des acteurs culturels. L'IZO, section des arts plastiques au sein du *Narkompros* – le Commissariat du Peuple à l'Instruction –, reçut pour mission la refonte du système de l'art dans son ensemble. Son cadre d'action impliquait la coprésence de trois axes : celui de l'éducation, celui de la production, celui, enfin, de la diffusion culturelle.

Ces options politiques traduisaient plus une façon pragmatique de pallier l'absence de cadres de la nouvelle société qu'une conception véritablement libérale de la politique artistique. La position initiale de l'État soviétique répondait à des préoccupations liées aux contingences d'une phase transitoire. La victoire idéologique des bolcheviques exigeait la prise en compte des réalités sociales et économiques du moment et la coopération de tous les acteurs susceptibles de participer à l'édification de la nouvelle société. Ce qui eut pour résultat une large participation des artistes et des intellectuels, notamment des constructivistes, pour qui le lien entre l'art et l'industrie entraînait en résonance directe avec leurs préoccupations.

Souvent considérée comme une période de retour à une certaine forme de libéralisme, la NEP correspond à la naissance officielle du constructivisme. Elle marque aussi, paradoxalement, l'amorce de la rupture entre le pouvoir bolchevique et l'art d'avant-garde. Ce paradoxe n'est qu'apparent, si l'on considère la signification réelle de ce moment : stabiliser la société par une alliance économique avec la petite paysannerie. Cette visée, économique avant d'être politique, nécessiterait une double analyse portant sur les faits de philosophie politique et d'économie politique engendrés par le processus de la NEP et sur les aspects idéologiques et leurs corrélats dans la

création et l'activité artistiques. Seul ce second point sera ici pris en compte, en tentant de comprendre les problématiques du constructivisme, leurs significations, leur portée.

L'instauration du constructivisme : de l'esthétique de l'art de laboratoire à la politique de la production

En 1919, la X^e exposition d'État, intitulée « Création non-figurative et suprématisme », consacrait la scission entre Malevitch et ses anciens disciples, acquis aux idées du productivisme. L'année suivante, Tatline exposait pour la première fois une maquette du *Monument à la III^e Internationale*, œuvre-manifeste de la conception d'un nouvel art prolétarien incarnant, stricto sensu, l'idée d'une œuvre révolutionnaire totale. La tour de Tatline ne connut d'existence qu'à l'état de projet. Elle était révolutionnaire dans sa symbolique en tant que détournement du mythe de Babel et de la tradition politico-culturelle russe du monument comme emblème et norme de la cité et du pouvoir. Elle l'était aussi dans sa conception formelle et technique, produit d'une technologie avancée permettant à la structure de tourner sur elle-même et dans son usage politique, centre de pouvoir et de propagande au service du *Komintern*. Aucun lieu ne fut attribué au *Monument*, bien que le projet bénéficiât d'un soutien réel de la part des autorités : ses possibilités de réalisation furent favorablement étudiées par un comité d'experts, d'architectes et d'ingénieurs. L'iconographie de la tour fut abondamment exploitée dans les publications officielles et les grandes manifestations publiques étaient prétexte à l'exhibition de la maquette. Ce qui conféra à la tour un statut d'objet nomade, en contradiction avec sa monumentalité. N'était-ce pas emblématique de l'utopie inscrite dans la promesse d'un nouvel ordre socio-politique et les valeurs d'un nouveau mode de vie ?

Emblématique et éphémère, la tour de Tatline résume à elle seule les potentialités, les attentes, en même temps que la dualité, les contradictions qui traversaient et sous-tendaient le projet constructiviste dans sa volonté de relier les avant-gardes artistiques et politiques. Rien, peut-être, ne peut mieux faire sens que la position de l'artiste vis-à-vis de son œuvre : dans toutes ses déclarations, Tatline a toujours placé sur un même plan le projet du *Monument* et ses réalisations productivistes ultérieures constituées d'objets modestes, utilitaires, destinés à un usage individuel ou domestique (poêle à bois, ustensiles de cuisine, mobilier, vêtements...). Là où la critique – et particulièrement, la critique occidentale – est tentée

²⁰ Groupe composé, pour l'essentiel, par Rodtchenko, Stepanova, loganson, Medounetski, les frères Sternberg et le critique Alexandre Gan. Le développement sur les débats constitutifs de la théorie constructiviste fait principalement référence à l'article de Maria Gough, « Composition et construction », précédemment cité.

²¹ Institut de culture artistique, l'*Inkhouk* fut une création du communisme de guerre, au même titre que les *Svomas*. Sorte d'observatoire et de directoire des activités artistiques, l'*Inkhouk* avait pour mission de mener des recherches afin d'étayer, théoriquement et scientifiquement, le discours sur l'art en général, et l'édifice critique propre à chaque art en particulier.

²² Marie Gough, *op. cit.*, p. 45.

d'interpréter l'œuvre tatlinienne en termes de contradiction, les propos de l'artiste laissent percevoir l'idée d'une conception globale et cohérente, d'une expérience fondée sur une approche radicalement différente de la mission et du statut de l'artiste. Monumentales ou modestes, les propositions de Tatline participent d'une démarche cohérente, non esthétique, de dépassement de l'art par son insertion dans la vie, dans l'imaginaire commandé par le besoin social, à travers des formes élémentaires et quotidiennes. Une problématique analogue a animé les débats menés entre janvier et avril 1921 par un groupe d'artistes moscovites²⁰ opposés au programme de Kandinsky, alors directeur de l'*Inkhouk*²¹ : soutenus par Alexis Gan et Nicolas Pounine, Rodtchenko et Stepanova formèrent le « groupe de travail d'analyse objective ». Refusant les pratiques artistiques fondées sur la psychologie de la perception et le recours à l'expression, le groupe de travail chercha à « analyser objectivement la panoplie des lois qui régissent l'organisation des éléments essentiels et accessoires²² ». Il s'agissait d'éliminer l'arbitraire dans le travail de l'art en définissant les conditions de possibilité de la construction et de la production d'œuvres « objectives » dépassant le clivage entre champ artistique et champ technique. En vertu de ces présupposés, le principe constructif ne pouvait s'appliquer qu'au seul objet tridimensionnel débarrassé de tout élément superflu et de toute organisation hiérarchique de ses composants. La logique processuelle, dictée par la nature du matériau, et la nécessité d'établir une relation déductive entre l'organisation spatiale de l'objet, ses dimensions et sa forme extérieure impliquait la réduction de l'intervention et du jugement de l'artiste.

Au-delà de ces dénominateurs communs, l'accord fut loin d'être établi entre les participants des diverses sessions. Le clivage principal opposa les partisans de la thèse utilitariste défendue par Rodtchenko et les adeptes d'un art de laboratoire, représentés par Medounetski et les frères Stenberg. Le débat se focalisa autour de la question du statut de l'objet.

L'objet constructiviste

Le groupe de travail d'analyse objective a, conjointement aux publications des théoriciens – Arvatov, Gan, Kouchner, Pounine et Taraboukine – posé les fondements généraux de l'idéologie constructiviste. Rodtchenko et loganson radicalisèrent la problématique en rejetant de la production artistique tout ce qui, expérimental ou gratuit, ne participait pas immédiatement d'une transformation

de la vie quotidienne. Le productivisme représente ainsi l'aboutissement logique d'une réflexion artistique articulée au contexte historique et économique-politique de la révolution russe. Délaissant le spectaculaire et l'ostentatoire, les réalisations productivistes couvrent le domaine de l'élémentaire et du quotidien. Leur présence discrète, qui en a occulté tant l'existence que la portée, porte en filigrane le credo avant-gardiste de la mort de l'art.

L'aventure productiviste est souvent présentée comme une expérience avortée – les objets n'ont eu d'existence qu'à l'état de maquette ou de prototype – à laquelle s'opposerait l'essor des avant-gardes qui aboutirent au succès et à l'expansion du design. Cette thèse pêche par mésinterprétation de la visée et des enjeux du productivisme. L'optique du design est indissociable de l'économie marchande, dont l'idéologie a rapidement prévalu sur les visées éthiques/esthétiques de créateurs originairement proches des constructivistes. On ne peut traiter en général de la problématique des liens entre l'art et la technique et entre l'art et l'économie : changer la vie par l'aménagement esthétique du cadre quotidien ou créer, par la libération des contraintes matérielles, un citoyen de type nouveau relève de deux partis pris distincts. Les considérations d'ordre esthétique sont singulièrement absentes des propos des productivistes. Leurs arguments portent toujours sur la fonctionnalité, l'hygiène, l'économie, l'identité collective. Le rapport à la vie privée n'est jamais envisagé que sous l'angle de la libération du *byt* – de la vie quotidienne – et l'objet, en ce sens, s'inscrit dans l'optique de la révolution culturelle de la NEP. Il prend sens en tant que trace matérielle d'une volonté artiste qui se serait donnée pour champ non l'atelier ou le musée, mais une société qui, à cette phase de l'histoire, pouvait être pensée comme promesse d'un avenir désaliéné. Indissociables de l'incitation à « faire entrer l'art dans la vie quotidienne », ces productions doivent être évaluées à l'aune de ce concept qui recouvre des enjeux idéologiques majeurs dans la culture soviétique des années 1920. Il serait réducteur d'interpréter le productivisme sous l'angle de la seule surdétermination économiste – faire entrer l'art dans le processus de production – sans relier la question à la problématique commune aux avant-gardes artistique et politique. Une problématique que, de façon lapidaire, résume la question : « Comment les masses doivent-elles effectivement vivre le socialisme²³ ? »

Les bolcheviques tentèrent d'apporter une double réponse, économique et politique, en préconisant une coopération entre le prolétariat et la petite bourgeoisie et la relance de l'économie, après les années de guerre civile. L'aspect politique procédait de l'analyse

²³ Voir à ce propos l'article de Christina Kiaer, « Les objets quotidiens du constructivisme russe », *Les Cahiers du MNAM*, n° 64, Paris, Centre Georges Pompidou, été 1998, p. 32. Notons au passage que cette question de la vie quotidienne en période révolutionnaire a fait l'objet de questionnements récurrents de la part des situationnistes – en particulier dans les premiers bulletins de l'IS. (cf. *Internationale Situationniste*, « Bulletin n° 1 », Paris, Fayard, 1980.)

²⁴ Nicolai Taraboukine, « Du chevalet à la machine », dans *Le dernier tableau*, (1921), Paris, Champ Libre, 1972, p. 53.

²⁵ *op. cit.*, p. 50.

²⁶ *ibid.*, p. 65.

selon laquelle l'amélioration des conditions de vie collective œuvrerait au développement du socialisme, inconcevable en dehors d'une adhésion populaire. La transformation du *byt* devait remodeler la conscience nouvelle de l'homme socialiste en accélérant l'accès à une vie urbaine et technologique tout en développant une conscience sociale. Le tressage de ces éléments devait constituer la trame de la révolution culturelle soviétique.

Une visée similaire affectait l'avant-garde constructiviste, à des degrés divers, du fait des contradictions entre les participants. La « querelle de l'objet » mit à jour trois tendances principales de l'avant-garde :

– « la première regroupait les partisans de l'autonomie de l'art qui, refusant la conception strictement utilitariste de l'activité artistique, continuaient de défendre l'idée d'un art de laboratoire. Telle fut la position adoptée par El Lissitzky, exprimée dans la revue *Vechtch* (L'objet) ;

– « la seconde regroupait les partisans du productivisme, dont Tatline et Rodtchenko, qui prônaient l'abandon de la peinture et des formes artistiques en général ;

– « la troisième tendance fut plutôt le fait de théoriciens qui préconisèrent une distance critique, à la fois plus radicale et plus nuancée. Taraboukine, dans la brochure *Du chevalet à la machine*²⁴, opta, à l'instar des productivistes, pour la thèse radicale de la mort de l'art. En revanche, il se fit critique à l'encontre des productions utilitaires, simples transpositions de pratiques artisanales et « réponses primitives à la question complexe de la maîtrise productiviste ». « Aucune construction des artistes contemporains ne peut se comparer à la maîtrise intellectuelle des objets par une technique et un engineering avancés²⁵ » affirme-t-il. Visant en priorité la tendance *vechtchiste*, le texte pouvait aussi s'appliquer aux pratiques productivistes les plus radicales. Pour Taraboukine, le produit industriel résultait d'un processus complexe, mobilisant une diversité de techniques, de dispositifs et de compétences. « De nombreux produits actuels ne se présentent plus comme des objets, mais comme des complexes d'objets indissociablement liés dans le processus de consommation et formant un système, ou bien ne représentant même plus du travail matérialisé²⁶. » Le théoricien réfutait l'idée que l'artiste puisse s'intégrer à l'usine sans prendre en compte la nature processuelle de la production, ce que seul pourrait faire l'artiste-ingénieur, produit de la future société sans classes, fondée sur une « philosophie de l'action, c'est-à-dire de la technique²⁷ ». « Est artiste, dans ce contexte, quiconque fait preuve de maîtrise dans un type donné d'activité²⁸. »

Taraboukine établit explicitement un lien théorique entre les conceptions productivistes et les enjeux généraux d'une révolution mondiale. La « mort de l'art » et l'« entrée de l'art dans la production » impliquent une fusion de l'art et de la technique industrielle qui doit s'opérer dans le temps. La contradiction entre la position de Taraboukine et les pratiques productivistes est peut-être moins tranchée qu'il n'y paraît : ne relèverait-elle pas, en dernière analyse, d'une différence de perspectives temporelles ? Le critique inscrit sa thèse dans l'optique d'une transformation généralisée de l'économie mondiale, entendue comme réalisation planétaire de la révolution socialiste. Les artistes productivistes, quant à eux, prônent une action qui prétend répondre aux besoins et aux aspirations immédiates de la population. Ce sont les formes concrètes, actuelles, de la vie quotidienne qu'il s'agit, non sans urgence, de transformer. La modestie des créations ne ferait que répondre à la situation difficile d'un pays tout juste sorti de la guerre civile, confronté aux lourdeurs des contraintes matérielles qu'aucune production technico-industrielle n'est en mesure de pallier. Les deux lectures politiques semblent polarisées par le dualisme qui fonde la culture russe : au matérialisme élémentaire et méprisable du *byt*, s'oppose le *bytie*, forme transcendée de la réalité objective. L'élan révolutionnaire, qui présuppose exaltation et héroïsme, se situe, en dépit de son fond matérialiste, du côté du *bytie*. C'est ainsi que la campagne bolcheviste en faveur du « nouveau mode de vie » (*Novyj byt*) prit souvent un caractère antimatérialiste : loin d'inciter au consumérisme, la modernisation engagée par les bolcheviques visait la transformation de la domesticité traditionnelle par l'éradication du *byt*. À l'opposé, l'action des productivistes prenait l'allure d'une immersion dans l'immanence matérielle, comme l'exprime un rapport de Tatline, daté de 1924, qui définit la synthèse des recherches artistiques et de l'étude de la vie quotidienne comme « forme de la culture des matériaux²⁹ » et cherche la réponse aux besoins sociaux élémentaires dans le modèle ethnologique – ce dont témoignent les photographies de Tatline, directement inspirées des codes iconographiques du document ethnologique³⁰. Ce recours à l'ethnologie participerait du caractère visuellement peu marquant des objets constructivistes, conçus dans une logique utilitaire, loin des considérations esthétiques du design ou des objets de luxe qui, selon Boris Arvatov³¹, n'échappent pas au « dualisme bourgeois du matériel et du visuel ». Les objets esthétiques ne peuvent qu'être « assassinés en tant qu'objets, pour ne plus survivre que comme formes visuelles nues³² ». Arvatov dénonçait la logique artisanale de la production d'objets esthétiques et individualisés tout en préconisant, à l'inverse de

²⁷ *ibid.*, p. 79.

²⁸ *ibid.*, p. 30. La maîtrise productiviste s'affranchit donc totalement des préoccupations d'ordre esthétique, ou d'ordre artistique, au sens traditionnel du terme. L'issue de l'art se situe désormais dans « le remplacement des formes typiques de l'art par les formes dictées par la vie, les formes fonctionnelles dotées d'une nécessité pratique d'un art qui ne reproduit pas un monde extérieur, [...] mais qui construit et qui forme la vie. » (p. 83). En un sens, Taraboukine préfigure, au-delà des différences de sens liées à des contextes différents, l'axiome énoncé par Joseph Beuys, près d'un demi-siècle plus tard : « Tout homme est un artiste ».

²⁹ « Rapport de recherche de la Section pour la culture des matériaux concernant l'année 1924 », cité par Christina Kiaer, *op. cit.*, p. 38.

³⁰ Voir, à ce propos, les analyses comparatives de Christina Kiaer entre l'iconographie tatlinienne et les documents photographiques réalisés par l'équipe ethnographique de Leningrad pour l'étude du *rabotchij byt* (vie quotidienne des travailleurs). Christina Kiaer, *op. cit.*, p. 39 et 44-45.

³¹ Boris Arvatov, « *Iskusstvo i proizvodstvo* » (Art et production), Gorn, n° 27, 1922, p. 103-108, cité par Christina Kiaer, *op. cit.*, p. 41.

³² Idem, Boris Arvatov, *Iskusstvo i Klassy* (Art et classes), Moscou-Petrograd, 1923, dans Christina Kiaer, *art. cit.*, p. 41.

³³ *art. cit.*, p. 47.

Taraboukine, l'insertion immédiate de l'artiste dans le processus de production industrielle, seul capable de hisser l'objet au niveau le plus avancé de la créativité et de l'imagination humaines. Son concept de « monisme de l'objet », fondé sur l'identité du matériel et de la conscience humaine, définit l'objet comme produit de la praxis et résultat de « l'activité humaine sensible ». La démarche d'Arvatov visait à réconcilier les pratiques productivistes et le matérialisme marxiste par le biais d'une critique de fond de l'esthétique bourgeoise. Conjointement à celle de Tatline, sa démarche entendait remettre en cause la hiérarchisation des catégories culturelles. Le propos, en définitive, n'était pas de réduire l'art à une matérialité élémentaire, mais d'extraire l'objet de la gangue réifiante du statut de marchandise, conformément à la conception marxiste du processus de fétichisation. À l'encontre de l'objet-marchandise passif, l'objet constructiviste serait donné comme une matière active, socialement animée par sa forme matérielle et sa valeur d'usage, sans exclure la dimension d'une signification personnelle : échappant au statut fétichisant de l'œuvre d'art, l'objet n'en est pas moins conçu par des artistes qui l'animent comme produit d'une imagination artistique où le visuel et le matériel s'articulent sur un mode égalitaire. Parallèlement, l'artiste ancré dans les impératifs du *byt* et la référence au modèle ethnographique s'affirme toujours en tant qu'auteur et sujet, ce qu'a bien remarqué Christina Kiaer : « c'est en tant qu'auteur/sujet qu'il (Tatline) pénètre dans le domaine de la conception ethnographique du *byt*. La subjectivité artistique, qui avait été gommée des formes visuelles de ses objets, réapparaît dans la présentation qu'il en fait, et dans le lien constant qu'il établit entre eux et son propre corps³³. » L'apparent abandon du visuel serait ainsi en phase avec l'économie des formes constructivistes. Artefact dérivé des expérimentations avant-gardistes sur la forme et le matériau, l'objet constructiviste représenterait l'expérience la plus risquée de l'avant-garde. Il remet en cause la position, le statut de l'artiste dans le tissu social : l'artiste est désormais ce sujet au service d'un projet de société, participant, selon sa maîtrise et son savoir-faire, au procès de transformation du mode de vie.

En guise de conclusion : le ready-made et l'objet constructiviste

Si le ready-made s'identifie globalement à l'objet industriel existant, choisi, mis en situation par l'apport d'interventions minimales – titre, interventions plastiques limitées à quelques touches ou

taches de peinture, assemblage... – et dont le sens s'instaure par la contextualisation à laquelle il donne lieu, l'objet constructiviste ne préexiste pas, mais résulte d'une conception ordonnée en vue d'un usage utilitaire. C'est en termes de projet inachevé – maquette, prototype destiné à la production industrielle en vue d'un usage social – que cet objet affirme d'abord sa présence. Ce sont ses qualités fonctionnelles, non sa valeur ou sa présence visuelle qui sont mises en évidence.

Cette opposition initiale et radicale entre les deux paradigmes reflète, en premier lieu, la différence de leurs contextes d'apparition respectifs. Le ready-made s'affirme comme produit de la société industrielle capitaliste, dans la période d'une société de consommation encore certes embryonnaire, mais néanmoins déjà là, présente autant que projetée par la spéculation duchampienne. Son intégration progressive dans le système de l'art va définir son évolution, sa portée et sa mutation en tant qu'œuvre prétendument affranchie de toute visée esthétisante ou esthétique. Objet banal extrait du lot des produits industriels, le ready-made se signale par son principe de neutralité – qui n'est pas sans ambiguïté – et la perte de sa fonction utilitaire. Il est autant signe, qui agit comme signifiant d'une pratique visant à investir la vie au moyen de l'art, qu'instrument de conquête et nouveau paradigme au sein de la doxa du système de l'art. Ceci étant particulièrement vrai pour le ready-made emblématique par excellence qu'est *Fountain*. Sa mise en visibilité combine habilement recherche de légitimité et revanche sur le système. C'est un jeu, un réseau, d'équivalences et de congruences par lequel se constitue ce que Thierry de Duve nomme « un scénario d'ordre juridique³⁴ ».

À l'opposé de toute visée qualifiable en termes d'art ou d'œuvre, l'objet constructiviste se donne comme produit d'une société qui traverse une phase intermédiaire et vacillante de son développement. Il s'inscrit dans un contexte révolutionnaire où les avant-gardes artistiques et politiques se rencontrent, coopèrent et s'opposent au gré de l'écart qui sépare la vie quotidienne de la visée politique. Un jeu où se trouve convoqué le rapport au social, à ses fondements axiologiques régis par le différentiel des perspectives temporelles qu'engendre le dualisme du *byt* et du *bytie*. Homme social engagé dans le devenir de l'homme nouveau, l'artiste, délaissant les sphères spéculatives de l'art et de l'esthétique, est désormais ce sujet qui entend assumer le risque de sa subsomption dans le projet collectif.

L'artiste, en sa qualité d'être social, est un maillon dans l'élaboration d'une culture que caractérisent l'inscription dans la dialectique

³⁴ Thierry de Duve, *Résonances du ready-made*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

matérialiste et l'adhésion à la visée transcendante de l'éthique révolutionnaire. Admettre cette optique rend l'inachèvement du projet productiviste plus apparent que réel. Le renversement de perspective de la politique culturelle des bolcheviques, sensible dès les débuts de le NEP, effectif à partir de l'année 1925, combiné au faible développement de l'industrie russe a certes donné un coup d'arrêt significatif à l'expérience productiviste. Mais la pensée productiviste n'a pas pour autant cessé de se manifester dans des domaines d'activités non artistiques, au nombre desquels figurent l'urbanisme, l'édition, l'organisation des écoles techniques supérieures. Cette subsomption dans des secteurs de l'activité économique n'est-elle pas en phase avec l'ambition d'un programme qui voyait en la dilution de l'art dans la vie matérielle un infini possible de la création, un type nouveau de relation entre le visuel et le matériel, une manière d'être dans la réalité immédiate et d'y répondre, loin de la projection utopique d'un avenir socialiste idéal ?

Jean-Claude Monnier

Portrait de l'artiste en travailleur

Métamorphoses du capitalisme

Pierre-Michel Menger

Paris, La République des idées/Seuil, 2002, 95 p.

Nous savions depuis longtemps déjà que le fonctionnement du monde du travail artistique (arts plastiques, arts du spectacle, musique, ...) était en marge d'un fonctionnement salarial traditionnel. La thèse que défend Pierre-Michel Menger est qu'en effet, le « salariat » artistique est en marge, mais qu'il est aussi la préfiguration d'une attitude face à l'emploi (concurrence acharnée, inégalités de revenus, individualisation de l'emploi, alternances entre période de travail et de chômage indemnisé, ...) et aux nouveaux modes de production (*freelancing*, flexibilité, contrats courts et multiplication des contrats, ...) qui tendrait à se généraliser dans l'ensemble des secteurs économiques.

Le texte de Menger se compose de trois chapitres. Les deux premiers traitent essentiellement des conditions actuelles de la

production artistique en général, et de leur rapport au modèle capitaliste. Dans le dernier chapitre, plus analytique, prospectif et polémique, l'auteur s'attache davantage à étudier le fonctionnement économique de l'art sous l'angle « d'un laboratoire de la flexibilité ».

Le monde de la création artistique fonctionne sur le système de la cotation du talent, lui-même directement indexé à l'innovation. Dans ce secteur éminemment concurrentiel et subjectif qu'est la création artistique, il est évidemment difficile de voir ce qui se cache réellement derrière le paramètre de « talent ». Comme nul n'est en mesure de définir concrètement ce que regroupe ce terme, le seul critère de légitimité artistique qui nous est laissé s'appuie sur la capacité individuelle de l'artiste à faire fonctionner un réseau d'interrelations professionnelles. Cette situation crée alors de nombreuses inégalités entre les acteurs de ce secteur où s'applique bien souvent la figure du « vainqueur accapareur » (le *winner-take-all*, configuration professionnelle décrite par Frank Cook où une minorité de professionnels empoche systématiquement la majorité des contrats) source d'un sentiment d'incompréhension et d'injustice chez la majorité des participants.

Le discours à propos de la création artistique et du talent tourne autour des idées d'innovation et de l'auto-crédation de soi. C'est ici que Menger débusque l'un des paradoxes idéologiques de l'image que l'artiste se fait de lui-même et de son rôle dans le monde du travail. En effet, tout le discours lié à l'auto-crédation de soi et à l'innovation personnelle se retrouve presque mot pour mot dans le discours managérial le plus basique qui prône la flexibilité justement par cette individualisation de l'emploi allant de pair avec une plus grande auto-

mie personnelle. Cette individualisation de l'emploi se traduit par une plus grande prise de risque pour l'individu, qui permet à l'entreprise une meilleure gestion des risques de manière globale. Ce paradoxe entre les faits et l'idéal du métier d'artiste paraît encore plus frappant quand on remarque que ceux qui s'élevaient jadis contre le marché et la logique entrepreneuriale se retrouvent aujourd'hui érigés en modèle de ce même système économique. « L'ironie veut aussi que les arts, qui depuis deux siècles, ont cultivé une opposition farouche à la toute-puissance du marché, apparaissent comme des précurseurs dans l'expérimentation de la flexibilité, voire de l'hyperflexibilité. » (p. 68).

Cependant, l'auteur attire notre attention sur le fait que seul le système artistique applique réellement cette hyperflexibilité qui effraie (encore) le monde traditionnel du travail en raison de l'incertitude qu'elle génère face à la réussite de l'accroissement de la valeur au niveau individuel. La question qui est alors laissée en suspens parce qu'elle n'est peut-être pas du ressort de l'analyse économique ou sociale est de savoir ce qui pousse une catégorie de personnes à opérer un choix professionnel risqué, inconfortable et à l'issue éminemment aléatoire. Un début de réponse est proposée avec l'espoir d'une hypothétique quête de liberté émancipatrice pour qui s'engagerait dans cette voie ; quête qui ne se jouerait plus sur la scène du collectif mais purement autour de celle de l'individu. Cela expliquerait pourquoi le salariat classique – traditionnellement dépourvu de portée émancipatrice – marche à reculons vers cette hyperflexibilité que nous décrit Pierre-Michel Menger.

Maxence Alcalde

Moi Gabriel, vous Marie

L'Annonciation : une relation visible

Marie-Dominique Popelard

Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. Langages & Co, 2002, 95 p., 14 ill. coul.

Des faits et gestes

Marie-Dominique Popelard, Anthony Wall

Rosny-sous-Bois, éditions Bréal, Coll. Langages & Co, 2003, 127 p., 10 ill. nb.

Dans *Moi Gabriel, vous Marie*, Marie-Dominique Popelard confronte le texte de Luc, consacré à l'annonce faite à Marie, avec un choix de tableaux ayant pour thème cette Annonciation, de Simone Martini à Andy Warhol. Dans un premier temps, l'articulation entre les images et les mots contredirait le premier Wittgenstein du « Ce qui peut être montré ne peut pas être dit. » (TLP, 4.1212). Cette articulation nous montre que « les images de l'Annonciation nous apprennent quelque chose que la

parole ne nous explique pas encore, elles nous renseignent sur ce qu'est une énonciation annonciative » (p. 8).

Pour comprendre la différence d'une annonce en peinture, il faut s'interroger sur ce qu'est une annonce verbale : cette dernière est entre assertion et ordre. Elle est « en même temps qu'un acte qui s'énonce dans un présent, un acte directif qui présente un contenu futur » (p. 24). Son action performative consiste à mettre en position d'écoute et à demander une réponse (au

moins un accusé de réception) à celui auquel l'annonceur s'adresse.

Dans les tableaux, les réactions visibles de Marie manifestent l'Annonciation comme une co-énonciation : « les symboles iconiques semblent autant pris dans la condition communicationnelle que les symboles verbaux » (p. 26). Ainsi, l'*Annonciation* de Giovanni Bellini (1500) présente un paramètre fondamental de la communication directe : être dans le même endroit. L'auteur nous montre que Gabriel « est lieutenant, il tient le lieu » (p. 36) en indiquant le lieu dont il vient et le lieu où il va (par ses ailes, ses gestes qui désignent le haut et (ou) le bas ...). Mais il n'est pas seulement porteur d'un message : il annonce aussi qu'une réponse est souhaitée, qu'une relation peut naître. La particularité des tableaux est de rassembler dans une simultanéité des éléments qui sont successifs : ils montrent en même temps le salut et la réponse. Cette performativité de la peinture est une actualisation de l'événement, qui ne doit pas être occultée par la performativité du texte : elle démontre que les peintures d'Annonciation ne sont pas dans un rapport ancillaire avec le texte initial.

L'ensemble des tableaux présente l'indicible comme une multitude de signes : il interroge par rapport à l'indicible d'un moment, sur ce qui configurerait le dicible du futur. Ainsi, certains signes des tableaux (index et image indexicale) redonneraient raison au premier Wittgenstein : « ce dont on ne pourrait rien dire [pour le moment] on pourrait le montrer » (p. 55).

L'auteur nous présente ce travail de la peinture par l'observation des différentes Annonciations où la diversité des attitudes de Gabriel répond à la diversité de celles qui manifestent le trouble de Marie. Ce trouble provoque un décentrement qui ne

permet plus de la maintenir en sa seule place de récepteur : il est dès lors nécessaire de considérer en même temps la cause et l'effet, l'annonceur et l'annoncé.

Les Annonciations rendent visible les différents paramètres de la communication en restituant un contexte, un usage et une action. Les relations entre Gabriel et Marie, en définissant un espace interlocutif, participent à la compréhension de ce que veut dire « être en relation ». Ces relations internes aux œuvres se croisent avec celles entre l'œuvre et le spectateur : « Les Annonciations décrivent une relation plurielle qui correspond de façon plurielle à une relation possible entre un spectateur et un auteur » (p. 95).

Des faits et gestes poursuit cette approche en traitant les gestes dont l'action est de se donner la main. Si les gestes se différencient de la parole (ils ne sont pas strictement codés, articulés et ne connaissent pas une syntaxe) ils maintiennent pourtant un parallélisme sémantique avec elle. À la suite de John Langshaw Austin qui envisage un faire du langage verbal, les auteurs examinent le « dire » de ces gestes en relevant les usages qui président à leur fonctionnement. Leur objectif étant d'en « interroger l'importance pour le faire du langage verbal lui-même » (p. 11). Ainsi, savoir comment un geste signifie, c'est comprendre à la fois comment il remplit des lacunes de la parole et comment geste et parole se renvoient l'un à l'autre. Certains exemples choisis par les auteurs (chap. 1 la *Création d'Adam* de Michel-Ange, chap. 2 *Le Rouge et le Noir* de Stendhal) présentent des descriptions de gestes qui sont des citations : en suivant Nelson Goodman, ils envisagent le dépeindre et le décrire comme les modes de représentation du geste.

Michel-Ange présente la création divine « par un geste partagé, un geste effectué par deux mains en partage. » (p. 52). Le doigt tendu de la main gauche n'est pas un doigt qui désigne mais qui indique un don de la main et une relation (une condition auto-référentielle du geste qui serait proche de l'énoncé métalinguistique). Même si dans la fresque il ne s'agit que d'un geste en train de se faire, ces mains en court-circuit lient créature et créateur et constituent ceux qui se les donnent. Cette œuvre montre que « si un geste ne crée pas toujours quelque chose, il accomplit toujours quelque chose. » (p. 53) : il marque, il introduit une relation interpersonnelle. Le geste de se donner la main, sans être interactif, a un effet qui l'est. La performativité de ce geste confirme l'hypothèse d'une propension des gestes à devenir dialogiques.

Dans *Le Rouge et le Noir*, « les jeux de main entre Julien Sorel et Madame de Rênal, illustrent les possibilités à la fois négatives et positives de la main qu'on donne et de celle qu'on force. » (p. 77). L'ambiguïté du geste qui repose sur la sous-détermination de l'interprétation, s'accompagne ici d'un malentendu où Julien prend la main par orgueil alors que Mme de Rênal croit qu'il la prend par passion. Cela indique la difficulté des gestes à constituer une relation réciproque et symétrique. S'il y a un geste conjoint et réfléchi entre les personnages, il n'est pas symétrique dans sa réciprocité. Ces réalités littéraires du geste nous renseignent d'autre part sur le rôle de substitution du geste qui peut être celui d'une préparation à la parole qui dès lors s'ancre, s'accroche, embraye à partir du corps .

Dans un troisième chapitre, les auteurs étudient le geste de se donner la main dans le « quotidien » : dans des contextes privés et

publics. Ces gestes manifestent un « nous » qui est toujours une virtualité qu'il faut savoir actualiser. Un « monde » – où l'homme se transforme en agent actif – peut exister à condition de le faire ensemble. Un geste engage à condition de vouloir s'engager. Ainsi les gestes participent à mon engagement personnel sur ce que je dis : au-delà de leurs significations ils me renseignent sur la nature de l'engagement de mon interlocuteur. Ils ont une action performative sur mon corps : ils l'engagent dans des actions présentes et futures. Comme pour la théorie des actes de langage, le geste comprend aussi des conditions de sincérité qui sont des conditions de parole. Comme perception de l'autre le geste constitue une des conditions initiales de la relation dialogique. Les auteurs ont voulu démontrer « que le geste avait un pouvoir de mise en mouvement du langage, parfois en ce qu'il est capable de nouer au moins deux corps, relation intercorporelle avant d'être interlocutive, inter- avant que locuteurs... » (p. 124).

Le corpus iconique, s'il sert leur analyse, ne se réduit pas pour autant à son illustration : il interroge autant qu'il est interrogé. Cette démarche permettrait de déconstruire ce qui peut constituer une opposition irréductible entre le montré et la parole dans le premier Wittgenstein : leurs différences (comme entre les êtres humains) ne les empêchent pas d'avoir des « parallélismes sémantiques » ; elles favorisent une dynamique et une créativité dialogiques qui les font participer ensemble au fonctionnement du sens et à ses effets performatifs.

Stéphane Reboul

La Chine et ses mirages

Exposition « Alors la Chine ? »

Centre Georges Pompidou, 25 juin – 12 octobre 2003.

L'exposition « Alors la Chine ? » est le coup d'envoi aux années croisées France-Chine qui se dérouleront jusqu'en 2005. Le Centre Georges Pompidou se veut l'organisateur de la plus importante manifestation chinoise jamais organisée dans l'Hexagone avec cinquante artistes vivant en Chine continentale et une centaine d'œuvres produites au cours des cinq dernières années. Toutes les disciplines y sont représentées : peinture, sculpture, photographie, installation, vidéo, architecture, cinéma, musique. Les commissaires principaux, Alfred Pacquement et Fan Di'an ont choisi de privilégier moins l'exhaustivité que la diversité de la création

contemporaine chinoise. Malgré le nombre impressionnant des œuvres, déployées sur les 1500 m² de la Galerie sud du Centre Pompidou, l'exposition laisse un sentiment de frustration, voire de malaise. « Alors la Chine ? » – titre emprunté à un article publié par Roland Barthes au journal *Le Monde* du 24 mai 1974 – est quelque peu provocateur : qu'a-t-elle à nous apprendre ? À nous offrir ? Quels sont précisément les enjeux derrière cette grande vitrine de la scène artistique chinoise ? Comment la Chine communiste a-t-elle su « adopter » le capitalisme économique aussi rapidement comme on peut l'observer aujourd'hui ?

Bien que l'exposition soit conçue comme une invitation à déambuler dans un espace libéré de toutes cloisons – qui est en soi un argument original –, le spectateur se sent pourtant perdu devant cet amoncellement d'œuvres ; certaines sont suspendues pour permettre la juxtaposition des divers médias ; beaucoup se tassent les unes sur les autres, laissant peu de recul pour apprécier telle installation ou telle sculpture. Cela n'empêche pas d'être sensible aux objets en porcelaine de Liu Jianhua, à la vidéo *Eating (1997-2003)* de Zhang Peili ou encore au *Projet d'explosion : Construction d'une pagode chinoise à Paris* de Cai Guo-Qiang, célèbre pour ses performances pyrotechniques monumentales.

Le visiteur trouve de tout, « comme à la Samaritaine ». Outre les créations d'aujourd'hui, il peut se laisser attirer par trois pièces d'art ancien du musée des Beaux-Arts de Shanghai dont un miroir de bronze millénaire. L'exposition propose tout un éventail de produits culturels au public avide d'exotisme : une sélection d'objets d'art populaire de la collection François Dautresme pour les amateurs des effigies de Mao et d'objets kitsch, des couffins en osier pour les chineurs. Enfin, les cinéphiles peuvent toujours voir des films chinois soit sous forme d'extrait soit dans leur intégralité ; ceux de Zhang Yimou par exemple. Ainsi, les choix des commissaires semblent déterminés davantage par des attentes exotiques et mercantiles de certains professionnels de l'art (on croit volontiers à la forte pression exercée par certains collectionneurs privés et galeristes) et du public que par des arguments esthétiques. Quelles sont véritablement les stratégies mises en place derrière cet étalage de « dynamisme et de vitalité de la création chinoise » ?

En une vingtaine d'années, l'art contemporain chinois est devenu à la mode. La communauté artistique occidentale a pris conscience de la place importante – et incontournable – de celui-ci ; il est désormais présent dans différentes manifestations internationales. C'est la célèbre et controversée exposition de Jean-Hubert Martin, « Les Magiciens de la terre » en 1989, qui a montré pour la première fois au public l'œuvre de trois artistes chinois dont Huang Yongping, les mettant sur un pied d'égalité avec des artistes occidentaux. Quatorze ans plus tard, Beaubourg accueille à nouveau des artistes chinois, mais peut-être pas pour les mêmes raisons ni pour les mêmes perspectives. Le Centre veut garder une position stratégique comme plaque tournante de l'art contemporain international, quitte à flirter avec le « politiquement correct ».

L'enjeu véritable de cette exposition de Beaubourg est le statut d'un art contemporain chinois devenu transaction financière et langage diplomatique. « Alors la Chine ? » traduit la volonté d'obtenir une fenêtre sur l'extérieur, c'est-à-dire sur l'Occident. Depuis peu d'années, le gouvernement chinois soutient ou co-organise des manifestations internationales comme la Biennale de Shanghai (2000), la Biennale de Sao Paulo (2002) ou encore la création du pavillon chinois à la Biennale de Venise de cette année. Depuis l'entrée de la Chine dans l'Organisation mondiale du commerce en décembre 2001, elle engage un nouveau rapport avec la communauté internationale. Le gouvernement chinois prend acte de la nécessité du changement et sait qu'il faut refonder sa légitimité politique. Dans une allocution en l'an 2000, Jiang Zemin – qui vient de céder sa place de président au printemps 2003 – a énoncé la théorie des

« Trois Représentativités ». Le Parti communiste chinois, qui l'a ratifiée lors du XVI^e Congrès du Parti en novembre 2002, doit représenter les forces productives les plus avancées, la culture la plus avancée et les intérêts fondamentaux du peuple. Dans cette perspective, l'art contemporain chinois devient la figure de proue de cette culture la plus aboutie : « Nous espérons que les artistes sérieux ne reculeront pas devant ce devoir de participation et assumeront leurs responsabilités, qu'au contraire ils prendront une part encore plus et encore mieux active à la création artistique dans les lieux publics, réformeront ce goût kitsch qui débauche aujourd'hui l'art public, renforceront la notion d'identité culturelle en matière d'art et sa valeur scientifique contemporaine et endosseront la charge de créer et de planifier un art public contemporain chinois de haute qualité », a déclaré Feng Yuan, directeur du département artistique du Ministère de la République Populaire de Chine dans son « Message de félicitations », publié dans le catalogue de la « Quatrième exposition de sculpture contemporaine » de Shenzhen (2001) ; une exposition financée par les gouvernements chinois et français. L'art contemporain chinois incarne aujourd'hui le symbole culturel d'une Chine ouverte, comme en témoigne « Alors la Chine ? ». Toutefois, il ne faudrait pas faire l'amalgame entre identification nationale chinoise et culture consumériste, car c'est risquer de se retrouver de plus en plus en position de « marchandise » par rapport au monde occidental.

La Chine connaît depuis vingt ans des mutations sociales profondes, une évolution spectaculaire, en particulier à travers sa croissance économique. Le pays est devenu une puissance de premier ordre en voie de modernisation, malgré ses contrastes et

inégalités. De même, il jouit d'une plus grande liberté si on le compare à la période de la fin de la Révolution culturelle. Cependant, cette ouverture demeure relative pour certains intellectuels chinois. Dans cette perspective, bon nombre de sujets restent encore épineux comme les droits de l'Homme ou le cas du Tibet (dont les territoires sont définitivement « annexés » si l'on en juge par les cartes du catalogue de Beaubourg) considérés comme des préoccupations toutes occidentales : « L'aspect le plus étonnant de la société chinoise est le décalage entre le discours et la pratique du régime, l'archaïsme politique face à l'avancée de la libéralisation de l'économie, et surtout l'absence de crédibilité et de critères éthiques pour la société », dénonce Chen Yan, dans son très beau livre *L'Éveil de la Chine* (2003). Espérons que la Chine entame une transition vers un Etat post-totalitaire.

L'exposition de Beaubourg ravive ces mêmes questions et préoccupations des artistes d'aujourd'hui, sans y répondre : les arrière-plans culturels se mêlent, s'entrechoquent ; mais se rencontrent-ils véritablement ? Comment atteindre ce « territoire des différences » où construire ces nouveaux imaginaires du monde post-national ? Enfin, peut-on, ensemble, abandonner tout centralisme et référent unique pour donner corps à des couches multiples du sens ? Tels sont les véritables enjeux de la globalisation.

Soko Phay-Vakalis

Deux expositions au Palais de Tokyo

« Hardcore. Vers un nouvel activisme »

Site de création contemporaine du Palais de Tokyo, 27 février – 8 mai 2003.

« GNS. Global Navigation System »

Site de création contemporaine du Palais de Tokyo, 5 juin – 7 septembre 2003.

Les expositions « Hardcore » et « GNS », organisées respectivement par Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud au Palais de Tokyo début 2003, fournissent une occasion de voir s'exprimer les positions respectives des deux co-directeurs du lieu quant à la pratique du commissariat d'exposition, tout en permettant de jeter un regard sur la première année d'existence de cette nouvelle institution parisienne.

En dépit de la différence des démarches adoptées par Sans et Bourriaud – et de la différence des thématiques et des propos qui les sous-tendent –, ces deux expositions recèlent de nombreux points communs. Les deux accrochages sont classiques et sobres ; les œuvres bien délimitées et isolées suggérant une « distance contemplative » respectable avec le spectateur. Ces deux expositions semblent de ce point de vue entériner assez clairement la transformation progressive du « chantier » du Palais de Tokyo en un espace d'exposition assimilable de plus en plus à un *white cube* interchangeable, où les œuvres

proposées « débordent » assez peu d'un espace institutionnel somme toute assez convenu.

Il y a bien sûr, objectera-t-on, telle installation de voitures calcinées, tels murs « défoncés » (les murs ayant été préalablement construits à cet effet), tel « filet » rapelant les toitures des prisons, voire la reconstitution d'une sorte d'habitat précaire ou l'installation d'une « maquette » proliférante. Mais tout cela reste assez sage. Au fond, il n'y aurait pas lieu de trouver là matière à polémique et on pourrait tout aussi bien se contenter de considérer qu'il s'agit là de deux expositions de plus, où l'on aura vu avec plaisir ou déplaisir telle ou telle œuvre. Si des questions se posent, ce n'est pas tant au vu des expositions elles-mêmes – expositions qui ne semblent pas particulièrement « remarquables » –, mais plutôt en raison des ambitions affichées dans les deux catalogues.

Dans l'introduction au catalogue d'« Hardcore », Jérôme Sans insiste en effet sur l'idée d'un « nouvel activisme », sur le fait que les

artistes présentés « infiltrent la réalité » et « qu'ils suscitent de vrais débats ». Selon l'auteur, « l'œuvre devient une matière à réagir, à interrogations, plus qu'à contemplation ». Pourtant, simultanément, il est affirmé dans le même texte que l'art fonctionne comme « métaphore de positions de résistances » et que « l'action et l'œuvre des artistes tiennent lieu de manifeste [...] qui la plupart du temps reste dans la sphère symbolique de l'écriture artistique ». De manière assez troublante, Jérôme Sans qui a réalisé des entretiens avec les artistes pour le catalogue leur a systématiquement posé la question de la place de leur travail au sein du monde de l'art et d'une institution légitimante. Et le plus intéressant est sans doute que la plupart des artistes aient répondu en remarquant justement que l'exposition dans un lieu tel que le Palais de Tokyo contribuait à désamorcer leur propos en l'« esthétisant » (voir notamment les réponses de Jota Castro, AAA.Corp, Maurizio Cattelan, Alain Declercq, Gianni Motti, etc.). Le même genre de décalage se retrouve avec l'article de Nicolas Bourriaud qui inaugure le catalogue de « GNS ». Ce dernier y décrit l'art contemporain comme une « zone offshore », comme une « pensée plastique » autonome, tout en affirmant simultanément qu'il s'agit désormais de « réaliser concrètement » des idées, de reconstruire en quelque sorte la réalité. « L'art contemporain, nous dit-il, se structure comme un banc de montage alternatif, qui réorganise les formes sociales ou culturelles et les insère dans d'autres types de scénarios ». Tout le propos de Bourriaud tourne ainsi autour d'une critique des modes de représentation « réalistes » ou « documentaires » en vigueur dans l'art contemporain international (ce qu'il nomme le « réalisme CNN ») ; au profit d'une pensée plastique qui assume

ses responsabilités » et d'un formalisme débarrassé de l'identification à Clement Greenberg. En quelque sorte, il s'agit de reprendre le projet de la modernité formaliste et notamment l'idée « que les formes plastiques sont capables de produire par elles-mêmes des significations, et qu'aucune d'entre elles n'est neutre ». Évidemment, ce plaidoyer pour une abstraction renouvelée, pour la forme et contre le signe, entre en contradiction avec tout un pan du même texte à propos des capacités des artistes à agir dans le social.

Mais cette contradiction qui est au cœur de « GNS », et qui redouble celle de « Hardcore », ne renvoie-t-elle pas d'abord à l'ambivalence de la position de ces deux « commissaires indépendants » amenés à diriger une des institutions publiques majeures de l'art contemporain en France ? On lira comme un symptôme de cette contradiction le texte de refus diffusé sur Internet par le groupe Syndicat potentiel, une association d'artistes invitée à « GNS » (qui figure d'ailleurs au catalogue), et qui dans une lettre ouverte rend compte des difficultés à faire accepter par le Palais de Tokyo des projets dans l'espace public.

Les deux expositions renvoient ainsi, semble-t-il, à la même difficulté et aux mêmes interrogations : comment énoncer des positions radicales, tout en acceptant de se plier à des formes conventionnelles forcément restrictives (le centre d'art, l'accrochage, l'exposition...) ; comment « agir dans le réel » dans un lieu « artificiel par nature », comment échapper à la « représentation », tout en restant dans les limites d'un « théâtre social » aussi fortement connoté (historiquement, socialement, géographiquement...) que le Palais de Tokyo ?

Jérôme Glicenstein

abstracts

L'art et la cognition

Mok Mi Hudelot

Quelle place la cognition occupe-t-elle dans l'art ? L'auteur s'interroge sur la relation entre l'art et la cognition. En partant de la démarche de Gombrich, laquelle a consisté à se reporter à la psychologie de la perception pour la construction d'une histoire de l'art, il s'agit de montrer l'intérêt des recherches en cognition dans la compréhension de l'art numérique.

Exécution, actualisation : des rôles du public dans l'activation des œuvres d'art

Stéphane Reboul

Certaines œuvres des années 1960 proposent au spectateur différentes articulations entre la participation et interprétation, en particulier lors de leur activation. Il s'agit de rapports entre l'implémentation et l'exécution qui nous interrogent sur la part qui revient à la matérialité de l'œuvre, à sa communicabilité et à l'exécution/actualisation de son destinataire. L'auteur cherche à savoir si les réponses du public contribuent à l'existence et à l'ontologie de ces œuvres.

Une image de fatigue chez Marc Trivier

Sylvie Rousselle-Tellier

Dans un portrait, les personnes photographiées ont tendance à cacher leur fatigue. Paradoxalement, le photographe Marc Trivier cherche à ce que celle-ci soit visible, comme si le modèle ne maîtrisait plus son image. C'est une sorte de mise à nu, obtenue par la présence amoindrie de l'appareil photographique, par l'abandon des codes du portrait de célébrité, mais aussi par la mise en place d'un dispositif temporel. Trivier utilise l'image négative de la fatigue, pour rendre un portrait plus « vrai » ou plus humain, un portrait de célébrité plus anonyme.

Le « sujet » Depardon, les résonances philosophiques de son œuvre

Panayotis Papadimitropoulos

Panayoyis Papadimitropoulos s'intéresse aux rapports entre l'œuvre photographie et cinématographique de Raymond Depardon, et ses écrits réflexifs sur son propre travail artistique. Le parti pris de l'auteur est de montrer que les relations entre écrits et pratiques reposent sur une quête existentielle

de l'artiste. Il s'agit de mettre en évidence les raisons de nature psychologique qui peuvent expliquer la création artistique en général et de Depardon en particulier. Toutefois, on sera surpris de découvrir derrière le Depardon documentariste et attentif au fonctionnement du monde social, un Depardon tourmenté et inquiet de son identité d'artiste.

Aux origines du dés-œuvrement : la question de l'objet, entre ready-made et objet constructiviste

Jean-Claude Monnier

Partant du statut singulier de Fountain parmi les ready-made, de par son énonciation et sa fortune critique, l'auteur engage une réflexion sur l'ensemble de ce type d'œuvre, pour finalement se tourner vers une réévaluation des productions du constructivisme et du productivisme russe. À partir de cette interrogation à double entrée, c'est l'affrontement des avant-gardes historiques qui se joue entre deux projets pour l'objet dans l'art – tour à tour dans la vie (ready-made) ou à son service (constructivisme et productivisme) –, mais aussi de deux conceptions du monde.

Art and Cognition

Mok-Mi Hudelot

What is the place of cognition in art ? The author questions the relation between art and cognition. Starting with Gombrich's practice, which consisted in turning to the psychology of perception in order to construct an art history, the interest of researches in the field of cognition, in order to understand digital art, is demonstrated.

Execution, Actualisation: Remarks about the Public's Roles in the Activation of Works of Art

Stéphane Reboul

Some artworks of the Sixties confront the spectator with various articulations between participation and interpretation, particularly during their activation. These are namely new relations between implementation and execution, that question us about the part that rely on the artwork's materiality, on its communication potentiality, as well as the execution/actualising of its receiver in the activation. The author seeks to know if the public's responsive contribute to the existence and to the ontology of this works.

An Image of Tiredness in Marc Trivier's Work

Sylvie Rousselle-Tellier

In a portrait, the people that are being photographed tend to hide their tiredness. Paradoxically, the photographer Marc Trivier, seeks to render it visible. Just as if the model no longer mastered his own image. It is a kind of undressing, obtained through the diminished presence of the camera, through a renunciation to the celebrity portrait's codes, but also through the setting of a temporal situation. Trivier would use the negative image of tiredness, in order to make a portrait more "real" or more human, a celebrity's portrait more anonymous.

The "Subject" Depardon, the Philosophical Aspects of his Work

Panayotis Papadimitropoulos

Panayotis Papadimitropoulos questions the relations between Raymond Depardon's film and photography, and his reflexive writings about his artistic practice. The author's prejudice is to show that the relations between writings and practices are based on an

essentialist quest of the artist. In effect, putting forward the psychologically bounded reasons that can explain artistic creation in general, and more specifically Depardon's own practice. One will however, be surprised to discover behind the documentary maker rather inclined to the observation of the social world, a Depardon tormented and worried about his own artistic identity.

The Origins of De-mastering : the Question of the Object, between the Ready-made and the constructivist Object

Jean-Claude Monnier

Reckoning with the specific status of Fountain among the ready-mades – due to its enunciation and critical acclaim – the author sets forth into reflections upon the diversity of such items; before eventually turning to a reconsideration of Russian constructivist and productivist practices. After this multiple entry questioning, it is the confrontation of the historical avant-gardes that is played, between two projects about the object in art. First in life (ready-made object), then supporting life (constructivism and productivism). This opposition is simultaneously an opposition of world views.

Qualités des auteurs

Mok Mi Hudelot

Doctorante en Arts Plastiques, Sciences et Technologies des Arts à Paris 8.

JeanClaude Monnier

Plasticien, enseignant et Doctorant en Arts Plastiques, Sciences et Technologies des Arts à Paris 8.

Papadimitropoulos Panayotis

Photographe et Doctorant en Arts Plastiques, Sciences et Technologies des Arts à Paris 8.

Stéphane Reboul

Doctorant en Arts Plastiques, Sciences et Technologies des Arts à Paris 8.

Sylvie Rousselle-Tellier

Doctorante en Arts Plastiques, Sciences et Technologies des Arts à Paris 8.

Générique

Marges est la revue de l'équipe de recherche EA 2301 du département Arts Plastiques de l'Université Paris 8 Vincennes à Saint-Denis.

Comité de rédaction :**Responsable :**

Jérôme Glicenstein,
jerome.glicenstein@club-internet.fr

Rédacteurs :

Maxence Alcalde,
maximonstre@wanadoo.fr
Yannick Bréhin,
yannick.brehin@wanadoo.fr
Mok Mi Hudelot
mk.hudelot@netcourrier.com
Soko Phay-Vakalis,
soko.phay@club-internet.fr
Stéphane Reboul
stephane.reboul@wanadoo.fr
Sylvie Rousselle-Tellier
Sylvie.Rousselle@wanadoo.fr

Graphisme :

Félix Müller, Maria Tackmann

Mise en Page :

Yannick Bréhin, Thomas Decker

Traductions :

Jérôme Glicenstein

Remerciements :

Audrey Leblanc

Crédits photographiques :

Luc Courchesne, Portrait n° 1,
version CD-Rom, Karlsruhe, ZKM/Center
for Art and Media, 1995.
Edmond Couchot, Michel Bret et
Marie-Hélène Tramus, Je sème à tout vent,
installation interactive 1990

Recommandations aux auteurs

La revue *Marges* publie des articles d'étudiants et jeunes chercheurs en Esthétique et Arts plastiques. Elle publie également des comptes rendus d'ouvrages et d'expositions.

Manuscrits : Merci de veiller à ne pas dépasser 40 000 signes (notes comprises) pour les articles et 5 000 pour les comptes rendus. Les manuscrits accompagnés d'une disquette sont à envoyer à : *Marges*, c/o secrétariat Arts Plastiques, Université Paris 8, 2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis cedex ; ou/et en version électronique : jerome.glicenstein@club-internet.fr.

Références bibliographiques : Elles sont toujours portées en note. Il n'y a pas de bibliographie en fin d'article. Les références doivent être complètes : en particulier, l'on précisera toujours les prénoms des auteurs, la ville de publication, l'éditeur, la date...

Louis Marin, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995.

Jean-Marc Poinot, « L'in situ et la circonstance de sa mise en vue », dans *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 27, printemps 1989, p. 67-77.

Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, Oxford, Phaidon Press, 1960 (trad. fr. G. Durand, *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1971, 1987 pour la présente réédition).

Richard Wollheim, "On Pictorial Representation", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, n° 3, summer 1998, p. 217-226.

Lorsqu'une même référence apparaît plusieurs fois, ce sera sous les formes : Ernst Gombrich, *op. cit.*, p. 235. *ibid.*, p. 45.

Notes : Les notes sont numérotées de façon continue.

Illustrations : Les documents visuels qui accompagnent votre texte sont reproduits en noir et blanc. Préciser la légende, la référence d'origine et le placement dans le texte : en pleine page, demi page, quart de page ou encore dans l'espace des notes. Le crédit photographique doit être assuré.

Frank Stella, *Marriage of Reason and Squalor*, 1959, enamel on canvas, 230 x 334 cm, coll. The Saint Louis Art Museum.