



HAL
open science

L' au(c)torité de l'artiste et ses paradoxes : tentative de relecture historique, critique et poïétique du statut de l'artiste

Frédéric Guzda-Rivière

► To cite this version:

Frédéric Guzda-Rivière. L' au(c)torité de l'artiste et ses paradoxes : tentative de relecture historique, critique et poïétique du statut de l'artiste. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2018. Français. NNT : 2018PA01H303 . tel-02185017

HAL Id: tel-02185017

<https://theses.hal.science/tel-02185017>

Submitted on 16 Jul 2019

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

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



UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON SORBONNE
ÉCOLE DES ARTS DE LA SORBONNE
UFR D'ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
LABORATOIRE DE RATTACHEMENT : AESTHETICA / INSTITUT ACTE (FRE 2021)

Thèse d'esthétique

pour l'obtention du titre de docteur en esthétique
présentée et soutenue publiquement le 20 Juin 2018 par
Frédéric Guzda-Rivière

L'AU(C)TORITÉ DE L'ARTISTE ET SES PARADOXES TENTATIVE DE RELECTURE HISTORIQUE, CRITIQUE ET POÏÉTIQUE DU STATUT DE L'ARTISTE

Sous la direction de M. Olivier SCHEFER

Maître de Conférences, HDR en Esthétique et Philosophie de l'Art, Paris 1

Membres du Jury

Jean-Philippe ANTOINE

Professeur des Universités au département d'Arts Plastiques, Paris 8

Leszek BROGOWSKI

Professeur des Universités en Esthétique et théorie des arts plastiques, Rennes 2

Christophe VIART

Professeur des Universités en Arts plastiques, Paris 1

L'AU(C)TORITÉ DE L'ARTISTE ET SES PARADOXES

TENTATIVE DE RELECTURE HISTORIQUE,
CRITIQUE ET POÏÉTIQUE DU STATUT DE L'ARTISTE



Giuseppe Penone, *Essere fiume* (1998), Musée de Grenoble, 2014 (photo Joël Chevrier)

REMERCIEMENTS

Je tiens avant toute chose à dire ma reconnaissance à celles et ceux qui ont, chacun à leur manière, accompagné ce travail. Tout d'abord Olivier Schefer, qui a dirigé mes recherches avec exigence ; si diriger veut dire orienter, ses conseils avisés et ses remarques sans concession m'ont préservé de bien des impasses et d'autant d'égarements. Les professeurs dont j'ai suivi les cours, en particulier ceux, généreux, de Gilles Tiberghien. Jean-Philippe Antoine, Leszek Brogowski et Christophe Viart, dont j'ai sollicité l'attention sans délai. Isabelle Lescastre, ensuite, sur qui j'ai à chaque fois pu compter lorsque mes capacités anglophones atteignaient leurs limites. Mathilde Boulo-Dutour, lectrice attentive et bienveillante, dont les remarques ont toujours été utiles et stimulantes. Puis mes enfants, auxquels les motifs de ce projet sont sans doute restés obscurs (ce qui, quand j'y pense, est peut-être aussi mon cas), mais qui en ont accepté le fait avec bienveillance. Enfin et surtout Babeth, mon épouse, qui n'en a pas seulement supporté avec sérénité, pendant plusieurs années, les interminables conséquences, mais qui fut, dès le début, convaincue de sa nécessité pour moi. Elle en assume plus que moi-même l'origine, puisque sans elle je ne l'aurais jamais entrepris. Ce travail lui est bien évidemment dédié.

AVANT-PROPOS

Le travail de recherche qui va suivre trouve son origine et son motif dans le constat déjà ancien d'une situation issue d'une activité artistique personnelle, activité qui s'est poursuivie jusqu'à aujourd'hui et se poursuit encore, malgré un rythme plutôt lent et quelques périodes qui parfois en ont suspendu l'exercice continu, mais qui en ont toujours maintenu, à mes yeux, l'évidence récurrente. Évidence qui fut et reste celle-ci : le monde des œuvres, en l'occurrence celui des œuvres d'art, se divisait en deux ensembles à la fois distincts et hétérogènes : les miennes, et les autres. Autrement dit, et plus précisément : relativement à toute œuvre face à laquelle je pouvais me trouver, et avant quelque jugement que ce soit, de goût, de forme ou de quelque autre espèce, le fait que l'une (ou plusieurs) d'entre elles ai(en)t été produite(s), ou non, par moi, s'imposait comme une ligne de partage instantanée et m'interdisait de porter sur elle(s) le même regard. De fait, les jugements portés sur mes propres travaux étaient majoritairement négatifs ; on pourrait en conclure que c'est pour cette raison que s'établissait la distinction entre mes œuvres et les autres. Bien entendu, ce que je suppose est l'inverse : c'est parce qu'elles étaient miennes qu'elles m'apparaissaient de telle sorte qu'elles ne pouvaient me convenir. Autrement dit, encore : ce constat fut celui d'une incapacité foncière à pouvoir voir mes propres œuvres comme il m'était donné de voir toute autre. La découverte d'une telle partition et sa récurrence systématique m'ont peu à peu convaincu de son caractère déterminant et fondateur, régissant comme par avance toute relation possible aux œuvres (il va de soi que cette situation est consécutive à la production d'œuvres par moi ; être resté exclusivement spectateur n'aurait sans doute pas entraîné cette découverte ; mais ne pas l'avoir été non plus). Autrement dit, enfin : avant que de pouvoir, indifféremment, envisager successivement telle œuvre et telle autre, pour ainsi dire d'égale à égale, le fait que l'une d'entre elle fût mienne — que j'en fusse, d'une manière ou d'une autre, l'auteur — s'interposait, m'imposant de ne la (rece)voir qu'à travers ce filtre. Quelques mois avant l'échéance du diplôme que j'étais censé préparer, après avoir fréquenté successivement les ateliers de Joël Kermarrec, Toni Grand et Richard Baquié, je

décidai, comme je l'écrivis alors, « d'abandonner les arts plastiques », dont je m'aperçus ensuite et assez rapidement que je ne pouvais faire le deuil, même si depuis l'extrême indigence de ma production artistique donne les raisons d'en douter. Quoiqu'il en soit, je résolus de commencer à écrire, et de présenter, dans le cadre d'un Diplôme Supérieur d'Art Plastique, section sculpture, un opuscule que les Beaux-arts m'ont aidé à faire fabriquer. Intitulé *La Suite*, délibérément et largement inspiré, dans sa forme littéraire, par l'extraordinaire Grand Incendie de Londres de Jacques Roubaud, j'y notai ceci : « Nous eûmes souvent l'occasions, Arnaud¹ et moi, de nous retrouver là-bas [sc. l'atelier que nous louions], j'y voyais naître des objets nouveaux, en même temps que j'en produisais moi-même. Cette proximité permettait (obligeait à) une comparaison permanente, une confrontation (sans intention évaluatrice ou compétitrice, sans intention du tout d'ailleurs, puisque cette comparaison était celle) qui était l'état, le mode sous lequel les objets se présentait à moi, se répartissant en deux ensembles : 1) les objets que j'avais fabriqués (quels qu'ils fussent), 2) les autres (en l'occurrence ceux d'Arnaud). Je suis parfaitement conscient du fait que cette partition n'est pas la seule, ni forcément la première (les objets en question auraient pu se répartir autrement (et de nombreuses façons (selon leurs qualités plastiques, visuelles ou matérielles (taille, couleur, forme, matériau), selon leur chronologie, selon leur ressemblance, selon des critères multiples et divers)) que selon leur auteur). Mais cette partition (selon l'auteur) était celle qui s'imposait d'abord, que je voyais (presque toujours) en même temps que je voyais tous ces objets. Et, de fait, les trucs que je fabriquais (...) étaient à mes yeux (presque toujours) plus pauvres et moins recevables que ceux d'Arnaud, (presque toujours) indignes d'y être préférés, (presque toujours) déshonorant mes désirs, (presque toujours) moins familiers. »²

Ce que cette situation laissait donc supposer, c'était que la manière dont une œuvre pouvait être perçue était directement tributaire de l'existence (ou de l'absence) d'un lien supplémentaire entre elle et son spectateur. Et que ce lien (de création, de

1. Il s'agit d'Arnaud Vasseux, artiste désormais reconnu qui, selon la formule consacrée, vit et travaille à Marseille.

2. *La Suite*, Ensba, coll. Traces n°27, Paris, 1995, pp. 21-22.

production, d'« auctorité ») était susceptible de déterminer, c'est-à-dire pouvait modifier, de façon aussi bien logique que perceptive, la nature même de cette relation.

En même temps, et en toute rigueur, il faudrait aussi faire l'hypothèse inverse, c'est-à-dire envisager cette censure comme l'indice éventuel et paradoxalement positif de cette auctorité, comme si elle pouvait, au moins, m'assurer d'une chose : toutes les œuvres que j'avais produites ou tenté de produire y étant soumises, elle devenait en retour un caractère déterminant et presque sûr de mon rapport à elles. Comme si, en somme, leur discrimination pouvait valoir comme l'indice sérieux de ma propre auctorité.

D'où une conclusion provisoire, devenue désormais l'hypothèse de départ d'un projet d'enquête plus large que ne le resterait le simple compte-rendu d'une expérience strictement personnelle : qu'il soit possible que toute œuvre produite par tel ou tel ne lui soit pas visible comme toute autre. Que vis-à-vis de son propre travail l'artiste puisse se trouver, de fait, dans une situation non conforme à celle de tout autre spectateur possible. Et que, réciproquement, cette situation puisse être conforme à son statut d'auteur, voire conditionnée par lui.

INTRODUCTION

Autant le dire tout de suite : le travail que nous avons tenté de mener à bien a dû composer (et compose peut-être encore) avec plusieurs difficultés. Ni son objectif, ni sa méthode, ni son corpus ne nous étaient clairement donnés dès le départ, tels que nous n'aurions eu qu'à les mettre en ordre. Aussi cette introduction peut être lue aussi bien comme l'annonce de ce qui va suivre que comme le compte-rendu de ce qui a eu lieu. Objectif, méthode, et corpus ont néanmoins été élaborés à partir d'une intention et d'une intuition initiales : le statut de l'artiste et, plus généralement, de l'auteur, dont la mort a été enregistrée il y a quelques décennies, mérite d'être revu. Nous pensons, pour le dire rapidement, qu'il y a peut-être erreur sur le cadavre, et l'ambition principale de cette thèse est de justifier une demande d'exhumation. Nous sommes conscients (et maintenant plus encore, au moment où nous rédigeons ces lignes, au terme de notre enquête) que l'ampleur du sujet dépasse de loin nos capacités d'autopsie. Nous avons pourtant voulu nous y engager, en nous efforçant d'isoler et d'interroger les éléments à partir desquels s'articule systématiquement toute réflexion sur le phénomène artistique, quelle qu'en soit l'obédience. Aussi notre propos relève moins d'une plaidoirie, à charge ou à décharge, visant telle ou telle doctrine de l'art, que d'une confrontation de ces éléments et des discours qui structurent le phénomène artistique lui-même. Dans les différentes relations que sont susceptibles d'entretenir, entre eux et au sein de ce phénomène, l'artiste, l'œuvre, le spectateur et ces discours eux-mêmes, il s'est agi de mettre au jour ce qu'elles présupposent, impliquent, promeuvent ou négligent. Nous avons ainsi, progressivement, tenté de cerner un impensé dans la relation de l'artiste à l'œuvre, en particulier lorsqu'est pensée à partir de l'auteur et du rapport qu'il entretient avec ses propres œuvres, pour y déceler le paradoxe d'une ubiquité non résolue, voire d'une impropriété originaires de ce qui, en tant qu'auteur, le définit comme tel.

Car cette ubiquité tient à son statut et surgit dès qu'on l'interroge. En effet, contrairement à l'auteur d'un crime, dont le forfait est d'autant plus accompli qu'il reste inconnu, l'auteur d'une œuvre met en jeu, pour lui-même et pour autrui, la nécessité d'une identification, c'est-à-dire la reconnaissance d'une identité. Cette identité n'est

pas celle d'un état-civil dont elle pourrait simplement être déduite ou avec laquelle elle pourrait être confondue. Le statut de l'artiste, ou de l'auteur, n'est intelligible qu'à partir du moment où il est associé à une (ou plusieurs) œuvre(s)¹. Consécutivement, l'identité de l'auteur est celle à laquelle ces œuvres font référence et qu'elles attestent, parce qu'à la fois elles en proviennent et y reviennent. Mais comment y reviennent-elles ? Les œuvres contribuent, pour le public auquel elles s'adressent, à construire une figure de l'auteur telle qu'il peut être reconnu par elles, telle qu'il doit, en droit comme en fait, leur être associé, telle que peut être supposée, entre elles et lui, une relation intime, directe et nécessaire. Mais les conditions dans lesquelles cette relation d'identification s'établit sont données avec les œuvres, et en même temps qu'elles. Elles appartiennent au monde du public, dont l'artiste ou l'auteur sont, tacitement mais logiquement, exclus : ils sont, à l'instar de leurs œuvres, l'une des opérands et non l'opérateur du processus d'identification. Lorsque cette relation devient, par exemple, l'objet d'une enquête qui s'enquiert des modalités de son fonctionnement, qui tente de dégager les principes ou les présupposés à partir desquels elle s'applique (Foucault), elle concerne l'usage, au sein de l'ensemble du champ social, culturel ou historique, de la fonction-auteur par et pour le public, mais oublie presque naturellement d'être adressée à celui qu'elle regarde au premier chef. De sorte qu'il ne faudrait plus seulement demander, des œuvres à l'auteur, comment elles y reviennent, mais aussi comment elles *lui* reviennent. Se pose alors inévitablement la question de la nature de cette relation et des conditions de sa définition *pour l'auteur lui-même*, dont il nous semble que la plupart des théories de l'art n'aient pas non plus fait grand cas. Faut-il en conclure que cette question ne concerne pas l'auteur ni l'artiste, ou qu'il est inutile de la poser, sous prétexte d'évidence ? Ces conclusions seraient pour le moins surprenantes et paradoxales, comparées à l'enquête foucauldienne qui se donnait justement pour tâche d'en déconstruire le sens commun.

1. Ce que confirme, contre ce qui serait une interprétation trop rapide, l'ouvrage de Jean-Yves Jouannais (*Artistes sans œuvres*, Gallimard, coll. Verticales | Phase deux, Paris, 2009). C'est de l'absence des œuvres qu'il s'agit ici, et non de leur contingence, d'un manque et non d'un rien ; à tel point d'ailleurs que l'œuvre, selon les mots que l'auteur emprunte à Flaubert, même « visible nulle part », est « présente partout » (*op. cit.*, p. 33).

Le paradoxe se redouble si l'on considère que, quant aux œuvres, ces deux questions — revenir à l'auteur et *lui* revenir — sont synonymes, c'est-à-dire qu'elles se posent à lui comme elles se poseraient au public. L'une des formes de ce retour, caractéristique de notre modernité dans son histoire récente, en particulier dans le domaine de l'art, est la possibilité, voire la nécessité, pour lui, d'être à l'origine d'un discours sur ses propres œuvres. Or ce discours — le sien — n'est pas égal aux autres. Car c'est au nom du lien qui l'unit à ses œuvres qu'il mérite d'être considéré comme un commentaire particulier, voire prioritaire, à leur endroit. Mais, en même temps, c'est à l'encontre de ce lien, ou pour le moins hors de lui, dans la mesure où il est un discours *sur* les œuvres auxquelles il fait référence, donc qu'il est comparable, en ce sens, à tout discours tiers de même nature, qu'il devient valide (et donc utile ou nécessaire). Sans quoi, en effet, il ne ferait que proposer *stricto sensu* une nouvelle occurrence de ce lien — une nouvelle œuvre — incapable sans distance de la prendre pour objet, inapte donc à prétendre l'expliquer ou la décrire. Autrement dit, l'auteur doit être exempté, au moins temporairement, de sa relation d'« auctorité »¹, si l'on veut qu'il puisse en rendre compte ; or c'est au nom de cette relation que ce compte doit être rendu. D'où le soupçon que la réflexivité n'est pas l'élément principal d'une caractérisation de l'auctorité de l'auteur, voire que la seconde déjoue finalement la première. D'où, surtout, l'hypothèse que nous ferons pour l'artiste (ou pour l'auteur) : le maintien de ces paradoxes, loin d'y contrevenir, est constitutif de son statut, de sorte qu'il peut fonder les conditions et les termes d'une définition de son auctorité, que nous proposerons d'entendre et de comprendre comme *paternité*.

Nous avons donc pris acte, dans une première partie intitulée *De l'artiste à l'auteur*, d'une situation de principe, communément admise, quant aux conditions descriptives de tout phénomène artistique, à savoir qu'il met en jeu, de part et d'autre de

1. On s'autorisera désormais ce néologisme pour désigner le statut d'auteur, entendu à la fois comme un fait et comme une question. On le préférera à celui d'« auctorialité », d'une part pour atténuer une référence trop marquée à la théorie littéraire à laquelle ce dernier est habituellement associé, et d'autre part pour conserver l'ambiguïté que permet sa proximité, pour l'instant équivoque, avec celui d'autorité.

l'œuvre, à l'évidence, deux positions symétriques : celle de l'artiste et celle du spectateur. Et que cette situation, par conséquent, semble induire et justifier, par rapport à l'œuvre, deux points de vue, deux types de discours, articulés autour de thématiques elles-mêmes opposées deux à deux (activité / passivité, action / contemplation, création / réception, etc.) et de leurs partis pris théoriques correspondants. Il s'avère cependant que, dans le cas des pratiques artistiques du dernier demi-siècle en particulier, l'évolution du statut du spectateur et notamment de son implication dans le « processus créatif » perturbe cette dichotomie trop simpliste. Mais on s'aperçoit qu'elle ne permet pas, pour autant, de mieux définir les rôles, encore moins de les échanger ou de les dissoudre. C'est pourquoi nous avons été conduit à reconsidérer la problématique de la distinction de l'artiste et du spectateur à partir d'un paradigme plus décisif, celui de l'auteur, qui autorise, en dépit de certaines revendications contraires, à définir pour l'artiste (et, par contrepoint, pour le spectateur), un périmètre conceptuel cohérent.

Force est de constater, pourtant, que le terme d'*auteur* fait référence, dans la majorité de ses usages, à l'écrivain, auteur de textes, et non d'abord à l'artiste. Une enquête intermédiaire est donc indispensable pour déterminer la raison de cette attraction et pour justifier, éventuellement, son emploi élargi. Dans la seconde partie, *De l'auteur à l'artiste*, nous revenons sur les circonstances dans lesquelles la notion d'auteur peut apparaître et devenir déterminante pour notre modernité, en proposant une généalogie qui s'appuie sur deux configurations historiques qu'elle modifie radicalement. D'une part celle de la division hiérarchique des activités humaines jusqu'à la fin du Moyen Âge, où les arts libéraux ressortissaient essentiellement au savoir et au langage, tandis que les arts mécaniques intégraient les peintres et les sculpteurs, au même titre que les serruriers ou les cordonniers, au sein d'une catégorie qui correspondrait aujourd'hui à nos « métiers d'art ». D'autre part celle qui identifiait les *auteurs*, à cette même époque, non pas aux écrivains, commentateurs, traducteurs, recenseurs ou copistes qui lui étaient contemporains mais avant tout aux Auteurs, c'est-à-dire aux Anciens, dont les écrits canoniques, lus et discutés, formaient le fonds séculaire et primitif d'une tradition. Dans ces conditions, l'accession volontaire des

fabricants d'images au statut, libéral, d'artistes, va entraîner naturellement le mariage des arts de l'image aux arts du langage. Si l'on combine à cette (r)évolution celle qui annonce l'émergence, dans le même temps, de l'idée moderne du sujet individuel, autonome et souverain, dès lors l'acteur, responsable de ses propres actions, devient l'auteur, responsable de ses propres œuvres. De sorte que la distinction médiévale traditionnelle des activités, artistique ou littéraire, se voit progressivement supplantée par une raison commune, caractéristique de la Renaissance humaniste dont ce sera le mot d'ordre — *ut pictura poesis*, et surdéterminée par leur origine, l'auteur, dont l'apparition accompagne par définition celle de l'œuvre et du public.

La troisième partie, *De l'artiste au critique*, s'arrête sur l'une des conséquences qu'induit cette transformation, à savoir la possibilité, pour les œuvres, et au premier chef pour les œuvres d'art, de donner lieu à un discours qui les prennent pour objet *comme telles*, et non comme l'expression, temporaire et dérivée, d'une vérité qui leur serait antérieure et extérieure, et qu'elles auraient pour tâche de manifester, en l'incarnant à chaque fois sous une forme particulière. Ce qui implique, progressivement peut-être mais irréversiblement sans doute, qu'aucun discours sur l'art ne puisse se dispenser d'être aussi voire d'abord un commentaire sur les œuvres, autrement dit qu'aucune théorie esthétique, si elle veut pouvoir concerner le phénomène artistique, ne puisse éviter d'être comptable d'un retour à l'artiste ; reste, bien sûr, à savoir comment opérer ce retour, sans préjuger de ce qu'il faut y trouver. Car une difficulté méthodologique surgit lorsque ce commentaire est le fait de l'artiste lui-même, ou qu'il est associé à son nom et comme garanti par lui. Cette difficulté met en lumière, sous le nom de ce que nous avons appelé le paradoxe du commentaire d'auteur, une profonde dissymétrie entre artiste et spectateur, qui marque leur distinction de façon plus décisive que la symétrie évoquée en première partie, et supposée les opposer.

La quatrième partie, *Du critique à l'artiste*, est l'occasion de développer ce paradoxe et de rendre compte, autant que possible, de l'impasse à laquelle la notion d'auteur, telle qu'elle est communément admise — ou récusée — se heurte. Après avoir

mis en question les conditions de validité d'un discours *de* l'art qui pourrait compenser les lacunes d'un discours *sur* l'art, autrement dit après avoir douté qu'un discours *des* œuvres, s'il existe, soit nécessairement synonyme d'un discours émanant des artistes, nous proposons, pour alimenter ce paradoxe, quelques exemples typiques issus de l'histoire de l'art du XX^e siècle qui, par les incohérences et les contradictions qu'ils génèrent, posent plus de problèmes qu'ils n'en résolvent. Nous envisageons enfin, à la suite de la théorie de la critique des premiers romantiques allemands, l'idée qu'une œuvre n'est accomplie qu'*a posteriori*, c'est-à-dire la possibilité d'un élargissement du concept d'œuvre lui-même qui intégrerait, par anticipation, son propre discours réflexif, théorique ou critique. Mais, outre qu'elle ne règle pas les difficultés relevées plus haut, nous constatons que l'annexion supposée, par l'œuvre, de son propre commentaire revient en fait à l'inverse, l'annexion de l'œuvre par le commentaire, et que le paradoxe n'est aboli que par l'absorption correspondante de l'auteur par le critique.

C'est pourquoi, dans une cinquième partie, intitulée *De l'artiste à l'œuvre*, nous choisissons de revenir au champ d'étude de la poïétique, à savoir au processus de création proprement dit, ainsi qu'aux principes qu'elle pose et aux analyses qu'elle propose. Car si l'on s'intéresse à l'amont de l'œuvre plutôt qu'à son aval, on peut raisonnablement espérer pouvoir décrire la relation de l'auteur et de l'œuvre à leur origine, donc établir les conditions d'une caractérisation objective de l'auctorité de l'artiste, préalable logique à tout procès théorique, critique ou réflexif futur, comme à toute expérience esthétique à venir. Mais ce que la logique poïétique met au jour, autour d'un faire artistique considéré comme séminal, c'est paradoxalement son incapacité à rendre compte de l'artistique conjugué au faire, comme nous tentons de le démontrer à l'aide de quelques exemples. Il s'ensuit que l'activité artistique n'est pas pensable correctement à partir du schéma conceptuel classique de l'activité (action transitive, cause efficiente). Ce constat permet pourtant, *a contrario*, de déceler le présupposé fatal qui guide, selon nous, toute pensée du phénomène artistique, donc de l'œuvre et de

l'artiste, en leur assignant implicitement un statut conforme à ce que Reiner Schürmann appelle une « logique téléocratique »¹.

La dernière partie, *De l'œuvre à l'artiste*, tente de prendre le contre-pied de cette logique. Nous essayons de proposer, assortie de quelques exemples, une caractérisation de l'œuvre qui ne soit pas d'abord fondée sur un *a priori* ontologique (d'où provient l'objet esthétique) ou opératoire (qui détermine l'activité artistique) mais sur sa vocation à s'exposer, c'est-à-dire sa nature intrinsèquement publique. Nous suggérons dès lors que seul le modèle conceptuel d'une double causalité (dont l'idée est empruntée aux Stoïciens) peut rendre compte du phénomène artistique en tant que tel, et permettre d'envisager une définition, ouverte mais cohérente, de l'auctorité de l'artiste. Car celle-ci peut alors faire droit, dans ces conditions, aux paradoxes et aux apories jusqu'ici rencontrés, en les intégrant à la définition elle-même. Pour comprendre comme sien ce lui est étranger : son œuvre, l'auteur devient ce « point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s'enchaînant finalement les uns aux autres ou s'organisant autour d'une contradiction fondamentale ou originaire » (Foucault).

1. Reiner SCHÜRMAN, *Le Principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir*, Diaphanes, Bienne-Paris, 2013 (notamment partie III).

I. DE L'ARTISTE À L'AUTEUR

1. POSITION DE L'ARTISTE, POSITION DU SPECTATEUR

Depuis longtemps déjà, les positions respectives de l'artiste et du spectateur, de celui qui agit et de celui qui contemple, de la création et de la réception ont, directement ou indirectement, alimenté la majorité des discussions sur l'art ou organisé leurs éventuelles querelles. Chacune de ces positions, à la fois distinctes et dépendantes l'une de l'autre comme les deux faces opposées d'une même pièce, a toujours fait valoir ses droits et sa légitimité, cela d'autant plus que le parti d'en face avait tendance à les négliger. Et que cette négligence avait pour conséquence de passer sous silence, d'un côté comme de l'autre, nombre d'éléments déterminants pour la compréhension et la description des œuvres. On se méprendrait pourtant si l'on attribuait immédiatement et exclusivement ces points de vue à ceux qui les occupent, c'est-à-dire aux artistes d'un côté et, de l'autre, au public, comme s'il s'agissait de représenter et de défendre la parole des artistes ou des spectateurs comme celles de deux groupes constitués, antagonistes l'un par rapport à l'autre et homogènes entre eux, à l'instar de deux corporations qui porteraient les intérêts de leurs membres. Nombre d'artistes, on le verra, militent aujourd'hui pour la reconnaissance du rôle actif du spectateur. Et nombre de spectateurs tiennent leurs arguments des artistes eux-mêmes. Cette distinction entre la position de l'artiste et celle du spectateur ne s'arrête donc pas à l'enregistrement d'un constat factuel mais, dans la mesure où l'une ou l'autre de ces positions est valorisée comme point de référence le plus propice à l'étude des œuvres, elle relève d'abord d'un point de vue *sur l'art lui-même*. Elle devient une condition propédeutique, explicite ou non, à la compréhension des œuvres, à la relation qui s'engage avec elles, à l'ensemble des discours dont elles vont faire l'objet. Elle détermine, par exemple, les territoires respectifs de la poétique et de l'esthétique, même si la frontière entre les deux disciplines, comme toute frontière, les divise moins qu'elle n'indique leur inévitable ajointement. Cette distinction aménage un accès aux œuvres et concerne donc

indistinctement, dans ces conditions, ceux pour lesquels, qu'ils soient artistes ou spectateurs, elle s'impose comme une question décisive.

On pourrait objecter que cette question est dérivée et seconde à partir du moment où l'œuvre est là, devant nous, sans qu'il soit nécessaire pour cela d'avoir à la rapporter à quoi que ce soit, sans avoir à l'agrémenter d'un discours, sans se demander si l'ordre de ce discours ressortit à la position de l'artiste ou à celle du spectateur. Car en effet « cette statue dans le parc, ce tableau sur le mur, ils sont là indubitablement, et il semble vain de s'interroger sur leur être d'œuvre ; où plutôt toute interrogation trouvera aussitôt sa réponse puisque l'œuvre est là, qui se prête à l'analyse, à l'étude de sa création, de sa structure ou de sa signification »¹. Mais faire ce constat, à première vue neutre et objectif, c'est déjà implicitement prendre position, c'est considérer « déjà que l'œuvre est repérable par rapport à l'objet esthétique », qu'elle doit être étudiée « en référence à la perception esthétique qu'elle suscite » et que, « si indubitable que soit la réalité que lui confère l'acte créateur », « c'est en fonction de cet objet qu'il faudra parler d'œuvre »². Cette objectivité de l'œuvre, en l'occurrence, est déjà la conséquence d'une position subjective à son égard.

Mais cette désignation des points de vue, position de l'artiste et position du spectateur, quant au rapport à l'œuvre qu'ils déterminent et à partir duquel ils l'envisagent, reste peut-être encore vague et confuse. Ne vaudrait-il pas mieux recourir, à leur place, aux notions d'activité ou de production, d'une part, et de réceptivité ou de sensibilité, voire de passivité, de l'autre, conformément au bon sens d'une distinction naturelle dont Montaigne soulignait déjà l'évidence³ ? Le problème, c'est qu'à leur tour ces catégories, qui ont certes l'avantage de caractériser et donc de commencer à définir, de part et d'autre de l'œuvre, ces deux positions respectives, et qui semblent pouvoir en déterminer *a priori* l'essentiel, peuvent tout à fait s'avérer inadéquates à ce qu'elles

1. Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. 1, Puf, coll. Épiméthée, Paris, 1992, p. 33.

2. *Ibid.*

3. « Le spectateur est celui qui assiste à une action, par opposition à celui qui la fait », MONTAIGNE, *Essais*, Livre II, XXVII, éd. P. Villey et V.-L. Saulnier, Puf, Paris, 1965, p. 696.

devraient expliquer, contrariées par ce à quoi elles devraient s'appliquer, au point qu'on peut se demander si, au lieu de fonder les positions en question, elle ne sont pas plutôt fondées par elles. Il suffirait d'ailleurs de deux exemples pour s'en convaincre. Celui de Kandinsky, pour commencer, qui déclare :

« Si j'utilise ces dernières années le cercle aussi souvent et passionément, la raison (ou la cause) n'est pas la forme "géométrique" du cercle, ni ses propriétés géométriques, mais la forte impression que provoque en moi la force intérieure du cercle dans ses multiples variations. J'aime le cercle aujourd'hui comme j'ai aimé autrefois le cheval — peut-être davantage, puisque je trouve dans le cercle plus de possibilités intérieures, c'est pourquoi il a remplacé le cheval. Mais tout cela, comme je l'ai dit, ne veut rien dire pendant le travail ; je ne choisis pas la forme consciemment, elle se choisit elle-même en moi. »¹

« Jamais je n'ai pu me résoudre à utiliser une forme née en moi par la voie de la logique et non par celle de la pure sensibilité. [...] Toutes les formes que j'aie jamais utilisées vinrent "d'elles-mêmes", elles se présentaient à moi sous leur aspect définitif et il ne me restait qu'à les copier, ou bien, elles se formaient au cours même du travail. »²

Ces propos, qui sont ceux d'un artiste décrivant son travail et les conditions dans lesquelles il s'élabore, ne mobilisent justement pas le lexique de la mise en œuvre au sens du travail et de l'activité mais, à l'inverse, celui d'une perception quasiment passive dont le peintre serait, avant tout, le destinataire³. Lorsqu'il précise que le « contenu est effectivement ce que le spectateur "vit" ou "ressent" tant qu'il est sous

1. In Paul PLAUT, *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, F. Enke, Stuttgart, 1929, p. 308 (nous traduisons), en réponse à un questionnaire.

2. Wassily KANDINSKY, *Regards sur le passé et autres textes : 1912-1922*, trad. fr. J.-P. Bouillon, Hermann, Paris, 1974, p. 110.

3. Description qui n'a rien de spécifique à l'abstraction, puisque c'est à partir de cette même relation que Philippe Junod présente le réalisme de Courbet, lequel consiste en « l'affirmation de la passivité du peintre vis-à-vis du spectacle à reproduire », dans la mesure où les réalistes « demandent à l'artiste de n'être qu'un témoin scrupuleux, un transcripteur méthodique, une "plaque sensible" », Philippe JUNOD, *Transparence et Opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, Nîmes, 2004, resp. pp. 27 et 30.

l'effet de *la forme et de l'agencement des couleurs* du tableau »¹, ou qu'en « se concentrant d'abord sur la couleur seule considérée isolément, [il] la laissera agir sur [lui] »², Kandinsky ne cesse pas d'être artiste pour se mettre, temporairement, à la place du spectateur ou du critique³, mais fonde la réalité de l'œuvre elle-même, et par conséquent son activité d'artiste, sur la possibilité d'« éprouver un effet ».

À peine quelques décennies plus tôt, alors que Kandinsky n'a qu'une vingtaine d'années, c'est à présent un théoricien, en l'occurrence Konrad Fiedler, qui condamne, au nom des œuvres, l'esthétique des effets qu'on éprouve pour leur substituer le primat de l'activité artistique :

« Ceux qui entreprennent d'exposer la nature et la signification de l'activité artistique partent habituellement des effets produits par les œuvres sur l'état de l'esprit ou la vie sensorielle des hommes. Ce point de départ est manifestement faux. On ne saurait, sans avoir établi au préalable la nature de l'activité artistique, déterminer quels effets [...] y sont conformes. Il faudra pour ce faire abandonner les considérations sur les effets produits par les résultats de l'activité artistique, et saisir comment la nature humaine engendre cette activité. »⁴

L'objet de son attention, « la nature et la signification de l'activité artistique », n'est pas différent de celui du peintre russe. Les principes à partir desquels l'une et l'autre doivent être considérées, en revanche, n'y correspondent absolument plus, et s'y opposent même frontalement. Les « effets » produits par l'œuvre sur le spectateur,

1. Wassily KANDINSKY, « Lettre à A. J. Eddy », in *Regards sur le passé...*, *op. cit.*, p. 223 (Kandinsky souligne). Affirmation surprenante et déjà problématique, où le « contenu » de l'œuvre n'est pas défini par une somme objective de formes et de couleurs mais par l'épreuve, faite de surcroît par le spectateur, de ces mêmes formes et couleurs.

2. Wassily KANDINSKY, *Regards sur le passé...*, *op. cit.*, p. 117.

3. Ces principes sont d'autant moins éloignés de son statut d'artiste qu'il en assume parfaitement la spécificité, en proposant à Franz Marc un projet d'almanach, préfiguration du *Blaue Reiter*, dans lequel se trouveraient « des reproductions, des articles... et une chronique. C'est-à-dire des critiques d'exposition faites uniquement par des artistes », Wassily KANDINSKY, Franz MARC, *Almanach du blaue Reiter*, trad. fr E. Dickenherr et alii, Klincksieck, coll. L'esprit et les formes, Paris, 1981, p. 7.

4. Konrad FIEDLER, *Sur l'origine de l'activité artistique*, trad. fr. Ileana Parvu, Inès Rotermund et alii, Éditions Rue d'Ulm, coll. Versions françaises, Paris, 2003, p. 7.

quelle qu'en soit la nature, ne méritent, pour Fiedler, aucune considération particulière, et moins encore d'être ce sur quoi le travail de réflexion sur l'art doit prendre appui, tout simplement parce qu'ils n'en constituent pas le sens ni la raison essentielle. La question du beau notamment est, pour l'œuvre d'art, à ses yeux presque totalement superflue. Celle de son rôle cathartique ou de sa valeur morale l'est tout autant, dans la mesure où l'un et l'autre ne se rapportent qu'aux effets que l'œuvre est susceptible de produire sur le spectateur, donc à une esthétique fondée sur la perception et exclusivement motivée par elle, ce dont Fiedler conteste la priorité. Commentant par exemple la théorie d'Aristote sur les « effets régulateurs » de l'art sur les passions et l'âme humaines, il écrit :

« On a embrouillé et obscurci la question tout entière en faisant d'une exigence pratique, en réalité étrangère à l'essence de l'art, la source de toute activité artistique. Il faut se libérer de cette erreur pour pouvoir renouer avec une recherche sur l'art sans parti pris, qui porte sur la nécessité de son origine et non sur les effets qu'on attend de lui. »¹

Ce qu'il faut bien plutôt prendre comme référence, pour le philosophe allemand, c'est la « nécessité de l'origine de l'œuvre », dont le point de départ, à l'évidence, est à chercher dans l'activité artistique elle-même. L'esthétique s'est fourvoyée pour avoir négligé cette base fondamentale, la seule qui soit à la fois logique, solide et sûre puisqu'elle et respecte la diachronie de la création et prend les choses à leur origine, au profit d'une théorie générale du beau, du goût et de toutes ses formes succédanées : « la question de départ de l'esthétique moderne, depuis Baumgarten, ajoute Fiedler dans ses *Aphorismes*, n'a pas porté sur ce que l'artiste fait en réalité quand il produit des œuvres d'art »². Vouloir méditer sur l'art et rendre compte des œuvres en oubliant l'artiste, c'est omettre l'essentiel : il n'y a certes pas d'esthétique sans œuvres ni sans les effets qu'elles produisent, mais pour qu'il y ait des œuvres il a d'abord fallu qu'il y ait des

1. Konrad FIEDLER, *Aphorismes*, trad. fr. S. Zilberfach, éd. Images Modernes, Paris, 2004, p. 33.

2. *Ibid.* p. 37.

artistes. Point d'évidence plus flagrante que celle-ci. C'est d'ailleurs avec les mots qui rappellent cette évidence que Heidegger écrira :

« [...] dans le mot œuvre, nous entendons ouvrage. Ce qu'il y a de proprement œuvre dans l'œuvre réside donc dans le fait d'avoir été créée par l'artiste. [...] Il semble assez évident que l'être-créé de l'œuvre ne peut se comprendre qu'à partir du processus de la création. Il faut donc bien consentir — par la force des choses — à prendre en considération l'activité même de l'artiste. »¹

« Des œuvres d'art, nous en connaissons. [...] Du reste, autant que ces œuvres même, nous connaissons aussi le plus souvent leur "origine". Car où donc une œuvre d'art pourrait-elle trouver son origine, sinon dans sa production par l'artiste ? Par suite, il convient de décrire les processus qui se déroulent lors de la confection de produits artistiques. »²

Ces remarques devraient suffire à rendre les choses plus simples, en imposant pour l'étude des œuvres un ordre et une méthode définitifs puisqu'ils sont fondés sur un constat lui-même indiscutable. Mais au lieu de réduire les divergences, cette pétition de principe ouvre au contraire un nouvel espace de dispute, puisque se pose alors la question de la définition, du contenu ou de la portée de l'activité artistique elle-même. Quelles sont les caractères propres de cette activité ? Quelle est sa nature, à quels impératifs répond-elle ? Comment identifie-t-elle l'artiste en tant que tel(le) ? En quoi se distingue-t-elle d'une réceptivité ou d'une éventuelle passivité qui serait l'apanage ou la condition du spectateur ? Car c'est bien au nom de l'activité artistique qui est la sienne, de son origine et de la description de ses processus, que Kandinsky invoque les « forme[s] née[s] en [lui] par la voie [...] de la pure sensibilité ».

1. Martin HEIDEGGER, « L'Origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1980, p. 64.

2. Martin HEIDEGGER, *De l'origine de l'œuvre d'art*, conférence de 1935, trad. fr. E. Martineau (hors commerce), Paris, Authentica, 1987, p. 27 (Heidegger souligne). C'est par ce paragraphe que commence la première version, non publiée, et sensiblement différente de la fameuse conférence de 1936 citée précédemment. Mais si Heidegger, dans l'une comme dans l'autre, fait préalablement ces remarques de bon sens c'est, comme on le verra plus loin, pour expliquer pourquoi il n'est justement pas possible d'y souscrire.

Des ambiguïtés du même ordre apparaissent chez Fiedler, à partir du moment où il s'agit de préciser l'origine d'une activité artistique « authentique », qui n'est autre que l'activité perceptive, ce qui complique passablement le problème :

« Pour que l'activité artistique s'avère saine et authentique, toutes les actions de l'artiste devront être ramenées à une seule origine, la perception visuelle ; tout le processus artistique résidera dans le seul acte de voir, que l'homme accomplit par l'action et non pas uniquement par les yeux. »¹

Pourquoi la perception visuelle réside-t-elle dans un acte de voir chez Fiedler alors qu'elle se comprend comme une sensibilité passive chez Kandinsky ? En quoi se distinguent-elles l'une de l'autre ? Et si elles reviennent au même, pourquoi donnent-elles lieu à deux formulations (apparemment) opposées ?

En bonne rigueur kantienne, on peut imaginer que la perception se voit par Fiedler distinguée du simple « divers de la sensation », informel et indéterminé, par un acte qui en opère la synthèse et qui, en tant qu'acte, lui permet d'éviter l'écueil d'un regard simplement passif. Or la passivité revendiquée par Kandinsky a de son côté tout d'une exigence laborieuse qui l'oppose à l'indifférence oisive et qui mérite à son tour le nom d'activité. De telles nuances, sans doute bienvenues, laissent dans l'ombre ce qui les lie à l'activité productrice proprement dite. Mais, surtout, elles ne différencient plus vraiment l'artiste de l'observateur attentif auquel on peut rapporter légitimement tout spectateur digne de ce nom.

Au bout du compte, on s'aperçoit qu'il est pour le moins malaisé de fixer, de manière univoque et définitive, un cadre strict à l'intérieur duquel les doctrines et leurs acteurs viendraient naturellement prendre place, en s'opposant deux à deux selon une dichotomie simple, claire, et fixée une fois pour toutes. Ce qui apparaît plutôt, c'est

1. Konrad FIEDLER, *Sur l'origine de l'activité artistique*, *op. cit.*, p. 89. Quelques pages plus loin, Fiedler affirmera pourtant que « tandis que la nature visible doit son existence à l'œil qui voit, l'art ne la doit pas uniquement à lui. Aussi rien n'est-il résolu pour l'art par le simple acte de voir. [...] L'œil, tant qu'il ne dépend que de lui-même, ne saurait parvenir à une réalisation dans la nature » (*ibid.*, p. 93).

l'impossibilité de s'en tenir à des appariements élémentaires et exclusifs qui, d'une doctrine à l'autre, distribueraient deux à deux les rôles, les partis pris théoriques et les concepts censés leur correspondre. Qu'ils émanent d'un artiste ou d'un théoricien, les jugements rendus au nom de l'art et des œuvres peuvent s'accorder sur telle question majeure tout en restant incompatibles sur une autre, peuvent se rejoindre sur l'évidence d'un principe en même temps qu'ils se divisent sur la direction qu'ils empruntent pour y accéder.

Des divergences d'interprétation apparaissent d'ailleurs aussi au fil des lectures qu'ont pu proposer certains commentateurs contemporains de ces doctrines. Eliane Escoubas, par exemple, considère *Sur l'origine de l'activité artistique* comme un « texte d'anticipation » et les descriptions de Fiedler comme « des préfigurations de la phénoménologie de l'art »¹, à l'instar de Philippe Junod, pour qui « il faut bien reconnaître que l'esthétique de Fiedler relève d'une attitude phénoménologique avant la lettre »². À l'opposé, Emmanuel Martineau récuse sans hésiter cet héritage historique : « loin d'annoncer en quoi que ce soit la phénoménologie, [...] loin d'opérer la réduction [phénoménologique] et de tourner le dos à l'attitude naturelle, Fiedler professe simplement un transcendantalisme psychologisé »³.

1. Eliane ESCOUBAS, faisant référence à Henri Maldiney et Maurice Merleau-Ponty, dans « L'atelier du visible », *La Part de l'œil*, n°19, Presses de l'Académie royale de Bruxelles, 2003, Bruxelles, p. 249. Escoubas rapproche également, dans les mêmes termes, Fiedler de Kandinsky (*ibid.*, p. 251, n. 3).

2. Philippe JUNOD, *Transparence et Opacité*, *op. cit.*, p. 200.

3. Emmanuel MARTINEAU, « Worringer ou Fiedler ? Prolégomènes au problème Worringer-Kandinsky », *Revue Philosophie de Louvain*, 4ème série, t. 77, n°34, 1979, p. 182. Martineau convoque lui aussi Kandinsky, mais pour l'opposer clairement à Fiedler (*cf.* pp. 166-167), car c'est bien plutôt, à ses yeux, relativement aux thèses de Worringer que la question d'un rapprochement mérite d'être posée (*cf.* p. 161, n. 4).

2. BIPOLARITÉ DU PHÉNOMÈNE ARTISTIQUE

Les différends qui viennent d'être évoqués ne peuvent se réduire à une opposition simpliste et définitive, puisque le statut de leurs acteurs, ainsi que les arguments ou les concepts auxquels ils recourent, comme on l'a vu, ne s'opposent pas systématiquement deux à deux, parfois se distinguent sans s'opposer, et parfois se recouvrent sans pourtant s'accorder. Mais ces difficultés permettent justement d'ouvrir un champ de questionnement possible, et notamment de mettre en lumière deux invariants récurrents, au nom desquels telle ou telle thèse est soutenue. Ces invariants, dont l'évidence est aussi immédiate et claire que leur définition est complexe et malaisée, sont les deux pôles autour desquels s'articule toute relation aux œuvres, et sur la base desquels elle peut être décrite et pensée : celui de la création de l'œuvre, et celui de sa réception.

De fait, les questions qui portent sur l'art, comme les réponses qu'elles entraînent, et quelles que soient les contradictions ou les ambiguïtés auxquelles, ce faisant, elles peuvent se heurter, semblent toujours pouvoir ou devoir être rapportées à cette dichotomie de principe. Dichotomie vraisemblablement naturelle et inévitable, puisqu'elle provient *a priori* de la structure du phénomène artistique lui-même, laquelle répond de toute façon, quelles que soient les œuvres, les époques et leurs protagonistes, à une topologie élémentaire et minimale : l'artiste produit une œuvre, cette œuvre est exposée, un public la reçoit. Bien entendu, cette topologie est à même de revêtir autant de formes que celles qui l'actualisent. Il est possible, par exemple, qu'une œuvre renvoie à plusieurs auteurs (un groupe d'artistes) au lieu d'un seul, ou qu'un artiste délègue à d'autres (assistants techniques ou intervenants finaux) la production des ses œuvres, que l'œuvre ne devienne publique que *post mortem*, ou temporairement (extraite d'une collection privée pour le temps d'une exposition), voire virtuellement (par le seul biais d'une reproduction, d'un catalogue, ou même d'une simple

information¹). Mais par delà ses reformulations sans cesse renouvelées ou paradoxales, cette topologie de principe demeure. Et elle définit, de part et d'autre de l'œuvre, une position qui sera susceptible d'être valorisée comme position de référence la plus propice au regard porté sur elle.

Ainsi, ou bien la question de l'œuvre, premier terme logique de toute analyse, est abordée comme celle d'une chose disponible, exposée aux regards, aux réactions, à l'interprétation d'un spectateur potentiel et potentiellement pluriel, éventuellement critique, bref d'une chose destinée à être l'objet d'une réception dont elle constitue à la fois le support et l'origine (que l'œuvre en question soit moins une œuvre réelle qu'une œuvre en général, une abstraction méthodique nécessaire au travail de réflexion théorique, ne change évidemment rien à cette configuration). Dans ce cas, la réception de l'œuvre, de quelque nom qu'on la nomme ou de quelque concept qu'on l'équipe (expérience sensible, théorie du beau, sentiment de plaisir, jugement esthétique, etc.), lui est par définition postérieure et ne porte que sur cette postériorité.

Ou bien l'œuvre, qui reste toujours le point de départ de la discussion, devient l'objet d'une question qui s'enquiert d'elle à rebours et s'interroge sur son origine, sur sa genèse, donc sur les modes et les motifs de sa production par l'artiste lui-même. C'est, rappelle Fiedler, parce que « l'art est une œuvre humaine, [que son] secret, quelle que soit la manière dont il se révèle, ne peut résider que dans la signification pour laquelle elle a dû être produite par l'homme. Toute préoccupation sur l'art qui ne prend pas comme point de départ cette signification, qui ne prend pas la peine de lire, pour ainsi dire, les œuvres d'art dans la langue dans laquelle elles sont écrites, court le danger de ne toujours faire que tourner autour du secret de l'art »². L'œuvre — dès le mot qui la désigne — fait entendre qu'elle est un ouvrage, donc qu'elle relève d'un

1. L'une des œuvres les plus célèbres du XX^e siècle (en l'occurrence *Fountain* de Marcel Duchamp), n'existe que sous forme de reproduction photographique ou en fac-similé ; en 1969-70, la *Closed Gallery Piece* de Robert Barry ne consistait qu'en un carton d'invitation à trois expositions, lequel mentionnait seulement que « During the exhibition the gallery will be closed » ; *Rocky II* de Ed Ruscha, rocher factice déposé quelque part dans le désert californien, et qui n'a jusqu'à présent jamais été vu par personne, n'a fait l'objet de la part de son auteur que d'une mention dans un documentaire de la BBC des années 80.

2. Konrad FIEDLER, *Zur neueren Kunsttheorie*, in *Schriften über Kunst, II*, Piper, München, 1914, pp. 413-414 (nous traduisons).

processus de production, qu'elle clôt et dont elle est l'aboutissement logique et naturel. Qu'elle soit comprise ainsi implique donc de s'interroger, rétrospectivement, sur son producteur, l'artiste lui-même, et sur son activité.

À ces deux positions correspondent deux esthétiques¹ concurrentes, deux grandes familles de discours, auxquels correspondent à leur tour un ensemble de présupposés et de déterminations, de poids et de mesures qui en régissent le sens et en fondent les doctrines respectives. D'une part une esthétique de la réception, dont l'objet est précisément d'étudier les œuvres achevées, telles qu'elles se donnent à voir ou à expérimenter, indépendamment des circonstances de leur création. Dans ces conditions, ou bien toute hypothèse sur l'art concerne indifféremment l'artiste comme tout spectateur possible, ou bien elle l'exclut comme spectateur particulier. Car même s'il en est l'opérateur privilégié, l'artiste reste soumis aux règles qu'il met en œuvre et que par conséquent il révèle certes mieux qu'aucun autre, mais qu'il appartient néanmoins à l'esthétique ainsi comprise de définir. La caractérisation du rôle de l'artiste par Kant comme génie, au sein de sa « critique de la faculté de juger esthétique », suit très exactement cette logique :

« Le *génie* est le talent [...] qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : *le génie* est la disposition innée de l'esprit *par laquelle* la nature donne les règles à l'art. »²

Il s'ensuit qu'une esthétique spécifiquement fondée sur l'activité de l'artiste n'aurait aucun sens puisque, selon Kant, celui-ci « ne peut décrire lui-même ou exposer scientifiquement comment il réalise son produit, et qu'au contraire c'est en tant que *nature* qu'il donne la règle », à tel point que « le créateur d'un produit qu'il doit à son

1. Esthétique est évidemment à entendre ici au sens d'une discipline spécialisée produisant discours sur l'art.

2. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. A. Philonenko, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 2000, p. 204 (Kant souligne).

génie, ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les idées qui s'y rapportent, et il n'est en son pouvoir ni de concevoir à volonté ou suivant un plan de telles idées, ni de les communiquer aux autres dans des préceptes »¹. Au sein d'une esthétique fondée sur la faculté de percevoir et de juger, et régentée par les attentes d'une théorie du beau, la différence entre le beau naturel et le beau artistique n'a pas vocation à être mise en avant, puisque les deux occurrences partagent les mêmes normes, qui sont bien souvent celles du premier que le second est censé reproduire ou idéaliser. La distinction entre la nature et l'art reste donc une question subsidiaire, et par conséquent la dimension de production qui concerne celui-ci en tant que projet humain peut être négligée sans dommage.

À l'inverse, la réflexion sur l'art engagée par la démarche de Fiedler, et qui préfigure ce qui prendra plus tard le nom d'esthétique de la création, rompt dès le début avec les présupposés majeurs et séculaires d'une tradition qui associe le destin de l'art et des œuvres à la question du beau, à une théorie du goût et au sentiment de plaisir : « l'erreur première de l'esthétique et de la réflexion sur l'art est d'associer art et beauté comme si le besoin d'art de l'homme visait la constitution d'un monde du beau. Cette première erreur est la source de tous les malentendus »². Dès lors, il ne s'agit plus pour l'art ni pour l'artiste de répondre à des impératifs esthétiques qui lui sont extérieurs, au premier rang desquels l'idéal de beauté, « qui n'est plus alors pour l'art qu'un objectif caduc »³. L'un et l'autre peuvent désormais compter sur leur autonomie et trouver en eux-mêmes leurs propres règles : « ce qui fait la valeur véritable et l'essence de son œuvre, ce par quoi elle devient une œuvre d'art, l'artiste ne peut le puiser qu'en lui-même ; c'est pour cela qu'il est artiste et qu'il trouve dans l'art un moyen d'exprimer des choses qui ne peuvent justement pas s'exprimer ailleurs »⁴. C'est l'activité artistique

1. *Ibid.*, p. 205 (Kant souligne).

2. Konrad FIEDLER, *Aphorismes*, *op. cit.*, p. 32.

3. *Ibid.*, p. 38.

4. *Ibid.* Malgré les apparences et les propos, la position de Fiedler s'oppose moins à celle de Kant qu'elle ne s'en détache résolument. L'un des mérites de l'auteur des *Aphorismes* est d'avoir également et explicitement fait la différence (donc d'avoir remarqué et marqué l'ambiguïté) entre l'esthétique (entendu comme concernant le beau en général) et l'artistique (qui peut selon lui s'en dispenser), bref entre l'esthétique comme théorie du beau et l'esthétique comme réflexion sur l'art : « Kant ne fait pas

elle-même, avec ses motifs, sa spécificité, et son caractère individuel, qui devient alors objet d'attention et principe d'évaluation de l'œuvre qu'elle produit, et non la relation esthétique et sensible à laquelle elle ne donne lieu que de façon secondaire.

Il n'est peut-être pas inutile de redire que cet antagonisme entre la position de l'artiste et celle du spectateur n'est pas, nécessairement, celui des artistes et des spectateurs réels, mais celui de deux doctrines et des positions théoriques qu'elles privilégient. Ces positions, comme on l'a vu, peuvent être mobilisées indifféremment par les uns comme par les autres pour fonder et définir le mode d'accès aux œuvres qui doit être, selon eux, mis en avant, malgré les paradoxes que de telles définitions entraînent. La comparaison entre Fiedler et Kandinsky est, à cet égard, encore une fois éclairante. Car si, comme le note Philippe Junod, « la création, selon Fiedler, suppose un rayonnement centrifuge du sujet vers l'objet (tableau ou vision), [suppose que] l'artiste est donc au centre, et [qu']il investit la périphérie de son pouvoir créateur, qui est projection »¹, elle s'oppose alors mot pour mot aux déclarations de Kandinsky lui-même, dont la centralité supposerait au contraire un rayonnement centripète et un pouvoir créateur sans projection (*cf. supra*). Pourtant, pour affirmer cela, il faut accorder aux propos de Kandinsky une valeur de référence, ce qui est, on en conviendra, la moindre des choses, mais ce qui signifie aussi et d'abord lui faire crédit d'une autorité et d'une préséance de droit, en tant qu'il est, précisément, un artiste et, surtout, l'artiste auteur des œuvres dont il parle (et dont on parle après lui). C'est-à-dire, d'une certaine manière, revenir aux consignes de Fiedler.

encore le lien entre l'art et la théorie du beau. [...] Il ne cherche pas encore une relation plus profonde entre le beau et le savoir-faire, l'art. On tient cela pour une lacune [...]. Reste à savoir si le mérite de Kant n'est pas justement d'avoir évité l'amalgame entre le problème fondamental de l'esthétique [au sens kantien de l'intuition sensible] et celui de la philosophie de l'art » (*ibid.*, p. 33).

1. Philippe JUNOD, *Transparence et Opacité*, *op. cit.*, p. 226.

3. L'ESTHÉTIQUE DE LA CRÉATION

Il n'est sans doute pas exagéré d'affirmer que la postérité de cette « esthétique de la création » est celle du siècle qui suivra. La destitution du beau comme dogme et la déroute du sentiment esthétique correspondant peuvent être considérés comme l'une des étapes préparatoires à l'avènement des avant-gardes à venir, et le paysage artistique du XX^e siècle se dessine, dans ses traits théoriques principaux, en suivant le point de fuite d'une légitimité accrue de la souveraineté de l'artiste (point de fuite d'une perspective, comme on le verra, bien plus ancienne). Si la thématique de la subjectivité reste un outil conceptuel privilégié pour aborder la question de l'art, elle n'envisage plus cette question comme un cas particulier, éventuellement exemplaire, de la perception sensible, mais elle sert désormais une « esthétique » (c'est-à-dire ici une philosophie de l'art ou une critique) attentive aux œuvres dans la mesure où elle est aussi, voire d'abord, consciente du rôle séminal de leurs auteurs. Autrement dit, à la subjectivité transcendante de la faculté de juger succède celle du sujet créateur : « la question est alors de savoir s'il convient de gagner une théorie de l'activité artistique à partir d'une théorie de la perception (comme l'a fait toute la tradition esthétique) — ou bien de gagner une théorie de la perception à partir d'une théorie de l'activité artistique »¹. Ce retournement, qui fixe un nouveau point de départ et d'appui, semble s'accomplir avec Fiedler et devoir être entériné par le siècle qui le suit. Pour Danièle Cohn par exemple, il ne fait aucun doute que « de Marcel Duchamp à Arthur Danto en passant par Barnett Newmann, le message fiedlérien sera tout au long du XX^e siècle entendu et amplifié au point de devenir un topos »².

De fait, la légitimité d'une « esthétique de la création » et la nécessité d'y recourir trouveront, au fil de ce siècle, plusieurs voix pour les porter. Impensable et inopérante lorsque l'art et son histoire étaient entendus comme la succession cyclique

1. Eliane ESCOUBAS, « L'atelier du visible », *op. cit.*, p. 249.

2. Danièle COHN, « L'artiste, le réel et ses formes. Konrad Fiedler et le projet d'une esthétique de la création », postface de *Sur l'origine de l'activité artistique*, *op. cit.*, p. 116.

de périodes d'épanouissement et de décadence, mesurées à l'aune de doctrines artistiques et esthétiques tournées vers le modèle de l'antiquité, elle peut naturellement et progressivement s'imposer dès que cette histoire devient elle-même historique, donc linéaire et continue, susceptible d'être analysée en termes d'évolution ou de progrès¹, jusqu'à la destitution de cette linéarité au profit d'une postmodernité qui consacrerait l'initiative individuelle et ses milliers d'avatars.

S'il fallait donner quelques exemples significatifs de l'influence de cette esthétique de la création, on penserait immédiatement aux tendances issues de la poïétique, moins sous sa forme institutionnalisée et éphémère (qui se souvient de la Société internationale de poïétique ?), qu'envisagée comme le nom donné au souci d'interroger directement le processus créatif. De ce point de vue, ce sont les remarques de théoriciens tels que Paul Valéry, Étienne Souriau ou René Passeron, initiateurs et sectateurs officiels de la poïétique comme discipline plus ou moins formalisée, qui mériteront d'être mises à contribution. Mais, d'une manière plus générale, tout discours sur le sujet, et en particulier celui que produisent les artistes eux-mêmes sur leur propre travail, devient digne d'intérêt, et même davantage : la figure de l'artiste s'impose comme référence indispensable à l'analyse des œuvres. On pourrait notamment se souvenir d'une importante section de la Documenta V, intitulée fort à propos « Mythologies individuelles », que Harald Szeemann décrit ainsi :

« En apparence, les mythologies individuelles sont des phénomènes sans dénominateur commun, et pourtant elles sont intelligibles comme parties d'une notion d'une histoire de l'art de l'intensité qui ne s'oriente pas d'après les seuls critères formels, mais bien d'après *l'identité sensible de l'intention et de l'expression*. [...] L'appellation des "Mythologies individuelles" a l'avantage d'être parfaitement ouverte. Essayez de retourner la situation et cherchez un mythologue individuel parmi

1. Voir à ce sujet Hans BELTING, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, trad. fr. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2007, pp. 24-35.

les artistes conceptuels, les structuralistes, les réalistes : chaque véritable artiste en est un. »¹

Une telle dénomination dénote moins le recours à la représentation de soi ou la mise en scène de divers éléments autobiographiques, réels ou fictifs, au sein des pratiques artistiques (bien que Christian Boltanski ou Jean Le Gac fissent partie du *casting* de l'exposition), qu'elle n'atteste que l'individu, sous la figure de l'artiste, est devenu le socle conceptuel de référence pour l'esthétique comme pensée de l'art. Szeemann parle d'« individualismes hors-schémas » et ajoute que « les mythologies individuelles [...] préfigurent ce que fut l'objectif de chacune des expositions de ces dernières années : rendre perceptible une attitude exemplaire vécue en tant qu'*individuum*, et ainsi rendre visible l'anticipation d'identité qui, seule, devrait mettre en évidence et présenter une société meilleure, plus créative et plus consciente »². D'une certaine manière, un tel constat ne fait que radicaliser, sous la forme d'un oxymore qui a fait florès (car le propre d'une mythologie serait plutôt d'être anonyme et collective), ce que Hegel considérait déjà comme acquis : « En cherchant à réaliser une œuvre d'art, l'homme poursuit un intérêt particulier, il y est incité par le besoin d'extérioriser un contenu particulier »³. La notion d'individu répond ici à celle d'une « anticipation d'identité », en s'appuyant implicitement sur la présomption d'une entité bicéphale (l'artiste et son œuvre) mais pourtant *indivisible*, dans la mesure où ses deux composants, bien que distincts, n'en sont pas moins considérés comme identiques, ou au moins identifiables l'un à l'autre, le second correspondant presque immédiatement au premier. Hegel encore : « Les choses de la nature [...] ne sont qu'une fois, mais l'homme, en tant que conscience, se dédouble : il *est une* fois, mais il est *pour lui-même*. Il chasse devant lui ce qu'il est ; il se contemple, se représente lui-même. Il faut donc chercher le besoin général qui provoque une œuvre d'art dans la pensée de

1. Harald SZEEMANN, « Mythologies individuelles », in *Ecrire les expositions*, trad. fr. M. Althaus, La Lettre volée, Bruxelles, 1996, pp. 30-31 (nous soulignons).

2. *Ibid.*, p. 30.

3. G. W. F. HEGEL, *Esthétique*, t. 1, trad. fr. S. Jankélévitch, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1979, p. 41.

l'homme, puisque l'œuvre d'art est un moyen à l'aide duquel l'homme extériorise ce qu'il est »¹.

Cette identité étant admise et son caractère original étant posé, il est dès lors non seulement justifié mais nécessaire d'associer prioritairement l'existence des œuvres, et par conséquent l'expérience qui peut ou doit en être faite, à la signification de l'acte créateur, donc aussi à celui qui l'accomplit, l'artiste. L'œuvre ainsi comprise est censée rendre compte de cette identité dont elle provient. À son tour l'esthétique, qui n'est plus assujettie à la tutelle directe et exclusive d'une théorie générale de la sensibilité s'appliquant indifféremment à l'artiste ou au spectateur, doit redéfinir ses contours, ses données, ses objectifs. Car reconduire la signification des œuvres à celle de leur production par l'artiste n'a évidemment pas pour conséquence d'anéantir toute esthétique possible mais de la réformer en profondeur, donc *in fine* d'intégrer la position du spectateur dans une nouvelle perspective, en lui proposant, au propre comme au figuré, un nouveau point de vue, qui est en même temps un nouveau point de départ pour ce qui est à penser, à comprendre ou à voir. Même une esthétique de la réception comme celle de Jauss, qui met l'accent sur la fonction historique et le rôle actif du spectateur, s'intègre, pour en élargir le cadre, dans la logique de cette réforme².

1. *Ibid.*, p. 61 (Hegel souligne), *idem* p. 62. Ce développement, qui ordonne l'ensemble du système hégélien, ne suffira pourtant pas, pour Hegel, à considérer l'œuvre d'art comme une fin en soi, puisqu'elle n'est qu'une étape préalable, indispensable mais insuffisante, à l'*Aufhebung* que l'Esprit mettra en œuvre pour achever sa propre édification. C'est pourquoi l'artiste et l'œuvre d'art sont pour lui comparables à l'enfant qui fait des ronds dans l'eau : « il veut voir des choses dont il soit lui-même l'auteur, et s'il lance des pierres dans l'eau, c'est pour voir ces cercles qui se forment et qui sont son œuvre dans laquelle il retrouve un reflet de lui-même » (*Ibid.*). On trouvait déjà dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, sous le nom de « la chose même » à laquelle l'œuvre d'art peut être rapportée, l'image similaire d'une immaturité de la conscience de soi fixée sur son objet, identifiée au « règne animal de l'esprit », auquel il manque le retour sur lui-même qui permet à l'homme de se distinguer de ce qu'il a produit, et de se reconnaître ainsi en tant qu'auteur réel et absolu, conscient de lui-même. Quoiqu'il en soit la nécessité, pour Szeemann, de « rendre perceptible l'*individuum* » ou de « rendre visible l'anticipation d'identité » semble devoir être comprise selon la même logique.

2. Parmi les modes successifs selon lesquels l'expérience esthétique peut s'accomplir, le premier est pour Jauss celui de « la conscience en tant qu'activité productrice [créant] un monde qui est son œuvre propre » ; « *Poiesis*, comme "pouvoir (savoir-faire) poiétique", désigne alors un premier aspect de l'expérience esthétique fondamentale », Hans Robert JAUSS, « Petite apologie de l'expérience esthétique », in *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. C. Maillard, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1978, p. 143. Jauss fait d'ailleurs à cet endroit très exactement référence au même passage de l'*Esthétique* de Hegel (*ibid.*, n. 1).

4. LE SPECTATEUR DE RÉFÉRENCE

Dans ces conditions, c'est très naturellement l'artiste qui devient, en quelque sorte, le spectateur de référence. Si l'œuvre est la forme que la conscience, par le truchement de l'activité artistique, se donne et crée pour elle-même, cette forme lui est, par définition, préalablement destinée. L'artiste, premier spectateur de son œuvre, est en outre le spectateur le plus avisé : c'est à lui qu'il revient de décider si la forme qu'il a produite, au sens strict, lui convient, si, autrement dit, elle est conforme à son identité ou, pour parler comme Hegel, *elle* est pour lui-même ce qu'*il* est pour lui-même, ou si elle doit, au contraire, être revue et corrigée. S'il est loisible pour tout un chacun de découvrir des œuvres, ce n'est pas par obligation (de la part de l'artiste) ni par effraction (de la part du spectateur), mais parce que l'artiste a décidé, le premier, que son œuvre était digne d'être rendue publique. Et cette décision, il n'a pu la prendre qu'à partir du moment où l'œuvre répondait à ce qu'il attendait d'elle ou, au moins, à partir du moment où elle a semblé, comme on l'a dit, lui convenir. S'il est possible qu'il existe un public, c'est parce que l'auteur lui-même a assumé le rôle du premier spectateur. Et cette primauté n'est pas seulement chronologique, c'est aussi une primauté de principe : le spectateur qu'est l'artiste est, de fait comme de droit, le plus averti, le plus informé, le plus clairvoyant, tout simplement parce qu'il est celui que l'œuvre concerne d'abord. En lui coïncident, à ce moment précis de coïncidence qu'est l'œuvre, la position du créateur et celle du spectateur. C'est pour et par lui que l'activité artistique trouve la forme adéquate à sa réception, et que s'établit l'identité de l'une et de l'autre. Le modèle du spectateur, le spectateur de référence, c'est le meilleur et le plus complet d'entre eux : l'artiste lui-même.

Mais le problème, dans une telle situation, est que cette conjonction heureuse d'une conscience productrice et d'une conscience réceptrice n'est jamais l'apanage que d'une seule personne. Poursuivi jusqu'à son terme, un tel raisonnement aurait plutôt tendance à interdire toute possibilité, pour un tiers, de prendre la place du spectateur qui

pourtant devrait lui revenir, puisqu'il lui manque et lui manquera toujours, quoi qu'il arrive, la moitié d'une opération qui ne vaut que par l'égalité de son résultat et de ses opérateurs. L'artiste, d'abord spectateur de référence, finit par n'être plus que le seul spectateur possible. Le spectateur commun, c'est-à-dire le spectateur en général, est celui auquel il manque l'essentiel : l'œuvre qui s'offre à lui ne peut être mesurée à rien qui la précède ou la produit. Elle n'est le point de convergence d'aucune identité, d'aucune adéquation entre l'activité artistique et la conscience de son résultat. Face à une œuvre qui n'est pour lui qu'un miroir vide, le spectateur qui n'est pas l'artiste est un non-sens, au mieux une vue de l'esprit, comme le serait un reflet dépourvu d'original.

Incapable de rapporter l'œuvre à son origine, incapable de se « représenter lui-même » dans une œuvre qui lui échoit telle quelle sans autre forme de procès (de processus), incapable donc de rapporter cette extériorité à aucun contenu qui lui serait particulier, incapable enfin de juger l'œuvre en toute connaissance de cause, cette cause qu'il n'est pas mais dont l'œuvre provient et à laquelle elle revient, incapable par conséquent d'accéder à la conscience d'un spectateur accompli, ce spectateur inévitablement partiel ne se voit offrir qu'une alternative.

Ou bien cette extériorité orpheline le définit, en tant justement que, contrairement à l'artiste, rien ne la précède ni ne l'anticipe. Elle constitue sa condition, il y prend position, elle devient son origine. Il occupe alors la place d'un sujet pour lequel l'œuvre, quelle qu'elle soit, se présente comme l'objet d'une perception, et son acte l'enjeu d'une théorie de l'expérience sensible, par rapport à laquelle le phénomène artistique peut, à la rigueur, faire figure d'exemple privilégié¹, mais dont il n'est jamais qu'une région : aucune distinction fondamentale ne s'impose (comme on l'a déjà noté chez Kant au sujet du beau artistique et du beau naturel) entre le sensible artistique et le sensible en général.

Ou bien on considère que ce spectateur, s'il existe, ne peut exister que comme une réplique, différée, de l'artiste. C'est exactement la thèse de Nietzsche, dont on se

1. Voir par exemple Maryvonne SAISON, « Le tournant esthétique de la phénoménologie », *Revue d'esthétique*, n°36, éd. J.-M. Place, Paris, 1999, qui considère que la phénoménologie française, sous l'impulsion de Mikel Dufrenne, trouve l'« une de ses expressions privilégiées dans l'expérience esthétique » (p. 125).

souvent qu'elle est formulée, dans la « Troisième dissertation » de sa *Généalogie de la morale*, comme un reproche explicitement adressé à toute considération esthétique fondée sur la figure précédente :

« je veux souligner ici que Kant, comme tous les philosophes, au lieu de viser le problème esthétique en se basant sur l'expérience de l'artiste (du créateur), n'a médité sur l'art et le beau qu'en "spectateur" et insensiblement introduit le "spectateur" dans le concept "beau". Si du moins ce "spectateur" avait été suffisamment connu des philosophes du beau ! — s'il avait été chez eux un grand fait *personnel*, une expérience, le résultat d'une foule d'épreuves originales et solides [...] ! Mais ce fut toujours, je le crains bien, tout le contraire : en sorte que, dès le principe, il nous donnent des définitions, où il y a, comme dans cette célèbre définition du beau que donne Kant, un manque de subtile expérience personnelle »¹.

Nietzsche vise ici le fameux désintéressement kantien, et avec lui les garanties d'universalité et d'impersonnalité « qui font l'honneur de la connaissance » mais qui, selon lui, restent des prédicats inessentiels à l'art. En matière d'esthétique au contraire, une expérience fondamentalement personnelle est requise, qui prévaut sur l'universalité et l'impersonnalité des règles. Cette expérience personnelle doit aussi, d'après Nietzsche, caractériser le spectateur, dans la mesure où il faut qu'il partage, avec l'artiste, « une condition physiologique [...] indispensable : *l'ivresse* ». « Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait un acte et un regard esthétique, [...] il faut d'abord que l'excitabilité de toute la machine ait été rendue plus intense par l'ivresse »². Le spectateur recevable et légitime n'est donc que celui qui boit à la même fontaine que l'artiste, celui qui fait preuve, comme lui, d'une disposition artistique préalable : c'est elle qui permet à l'artiste, en produisant des œuvres, d'accomplir un « acte esthétique » auquel le spectateur pourra répondre par un « regard esthétique » directement

1. Friedrich NIETZSCHE, *Généalogie de la morale*, trad. fr. H. Albert, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1972, pp. 153-154. Nietzsche souligne.

2. Friedrich NIETZSCHE, *Crépuscule des idoles*, trad. fr. J.-C. Hémerly, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1974, pp. 62-63. Nietzsche souligne.

symétrique. Mais cette disposition artistique, c'est évidemment chez l'artiste qu'elle trouve son site initial, c'est en lui qu'elle naît et par lui qu'elle prend et donne forme. Comme le souligne Heidegger, pour Nietzsche, « la réceptivité de l'œuvre d'art ne représente qu'une réplique et comme un reflet de la création » : « être réceptif à l'art, c'est *revivre* l'expérience du créer »¹, étant bien entendu que cette expérience a déjà été vécue, une première fois, par l'artiste en personne. De sorte que la figure du spectateur, pour le moins étrange, qu'induit cette thèse est, du coup, un sorte d'artiste de seconde main, quelque chose comme un artiste par procuration auquel il manquerait d'avoir réalisé l'œuvre qui provoque cet état, un artiste auquel l'activité artistique proprement dite ferait défaut.

On s'aperçoit donc assez vite que la thèse qui consiste à faire dériver compréhension de l'œuvre de l'activité de l'artiste construit un spectateur virtuel, finalement inexistant parce qu'impossible. Ce spectateur-artiste ne peut être que l'artiste lui-même, puisque c'est précisément « en se basant sur l'expérience de l'artiste (du créateur) » que cette figure prend forme et fait sens. Nietzsche oppose d'ailleurs au spectateur kantien, et à sa définition du beau, une « autre qui vient d'un vrai "spectateur" et d'un artiste »², par laquelle il faut sans doute comprendre une consécution nécessaire plutôt qu'une coordination fortuite : c'est-à-dire d'un spectateur qui n'est vrai que parce qu'il est, aussi et d'abord, un artiste.

Ces conclusions sont, du reste, exactement celles auxquelles parvient Fiedler, dont la proximité avec Nietzsche sur ce point est patente. La conscience plus aiguë du réel dont jouit l'artiste, qui lui permet de produire un visible nouveau et « intensifié », correspond d'assez près à l'ivresse nietzschéenne dont elle retrouve d'ailleurs les accents. En effet la « seule façon possible », pour Fiedler, de tenter d'accéder aux œuvres, ce n'est pas « par une sensation esthétique ou par une réflexion profonde, mais par une plongée dans le processus vivant de la production artistique —, alors nous expérimentons qu'il nous faut [...] revivre en nous-mêmes, ne fût-ce que par

1. Martin HEIDEGGER, *Nietzsche I*, trad. fr. P. Klossowski, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1971, p. 110 (Heidegger souligne).

2. Friedrich NIETZSCHE, *Généalogie de la morale*, *op. cit.*, p. 154 (en l'occurrence Stendhal, qui n'est curieusement pas un artiste au sens strict, mais un écrivain).

approximation, l'un des instants de conscience intensifiée qu'éprouve l'artiste devant le phénomène visible lorsqu'il est dans l'activité créatrice »¹. Nous ne nous arrêterons pas ici sur l'écho immédiat qu'on peut trouver, dans l'actualité des discours sur l'art, de la nécessité d'« une plongée dans le processus vivant de la production artistique ». Nous remarquerons plutôt à quel point l'auteur de *L'Origine de l'activité artistique* pousse jusqu'à son extrémité la logique (et les paradoxes) d'une esthétique de la création exclusivement et strictement articulée autour de la figure de l'artiste. Il écrit :

« Seul un artiste peut comprendre un artiste ; car les artistes parlent une langue que personne d'autre ne peut comprendre puisque eux seuls ont la capacité de la parler ! »²

« Si toute compréhension de l'activité artistique demeure d'emblée fermée au plus grand nombre, la compréhension la plus haute et la plus exhaustive de l'œuvre d'art est réservée à celui qui produit l'œuvre. [...] La compréhension dont il peut bénéficier réside dans le seul fait que d'autres pourront comprendre intimement le développement particulier de sa conscience, tel qu'il s'effectue dans son activité. Et elle sera toujours approximative, car un tel développement culmine uniquement dans un individu singulier. »³

De tels propos, où Fiedler déploie sans faillir ses hypothèses jusqu'à leurs conséquences les plus radicales, en révèlent aussi les paradoxes et les apories. En bouclant ainsi l'activité de l'artiste sur elle-même et sur lui-même, Fiedler n'évite certes pas l'inévitable reproche d'une situation solipsiste et autistique de l'artiste par rapport à tout autre public possible. Mais il cherche d'autant moins à l'éviter que cette situation est à considérer plutôt, pour lui, comme le signe distinctif et sûr de son identité. Si l'artiste est créateur, il crée un monde qui lui est propre, donc nécessairement clos ;

1. Konrad FIEDLER, *Sur l'origine de l'activité artistique*, op. cit., pp. 77-78.

2. *Ibid.*, p. 93.

3. *Ibid.*, p. 94.

réciproquement, l'artiste n'est véritablement et assurément artiste qu'à cette condition¹. Mais, à vrai dire, la question de la possibilité voire de la nécessité d'une position alternative n'est pas éludée pour autant, elle s'impose même d'autant plus. Elle réapparaît d'abord dans le discours de Fiedler lui-même, comme s'il était conscient d'être allé trop loin et faisait prudemment machine arrière, en imaginant malgré tout que d'autres que l'artiste pourraient, bien qu'imparfaitement, le « comprendre intimement ». Mais elle se pose ensuite, et surtout, à l'artiste lui-même, comme un impensé paradoxal. Car si l'artiste éprouve, selon les mots de Hegel, le besoin « d'extérioriser ce qu'il est » pour « voir des choses dont il soit lui-même l'auteur », s'il fait l'expérience, selon les mots de Fiedler, « de la naissance et du développement d'une conscience dont il ne peut autrement rien savoir »², s'il développe, à travers l'œuvre d'art, « une conscience de la réalité qui, dans la mesure où elle repose sur la perception visuelle, accède à la présentation »³, ou à ce que Fiedler appelle également une « conscience intensifiée du réel » ne doit-il pas pour cela, à un moment ou à un autre, devenir le spectateur qu'il n'était pas, atteindre cette « position » qui n'est justement plus celle de son activité, qui n'a plus rien à voir avec elle, qui se définit même précisément par sa suspension, qui advient lorsque cette activité cesse, et qui du même coup définit proprement l'œuvre en tant que telle, présente et posée là devant lui, « accédant à la présentation », en attente de son jugement, de sa décision à l'en remettre, ou non, au travail de son activité créatrice ? Et, surtout, par quelle opération logique cette singularité que son activité lui garantit deviendrait-elle aussi celle qui lui garantirait la possibilité d'accéder directement à cette position extérieure ainsi qu'à l'exhaustivité et l'exclusivité du « spectacle » de son œuvre ?

Fiedler ne fait pas cette différence pourtant capitale, et ne pose pas le problème d'une extériorité à laquelle, par l'œuvre, l'artiste serait soumis. Son regard sur les choses, le réel, le visible, et sur ses œuvres qui en concentrent la spécificité, est

1. « Quel est l'artiste qui, en dépit de l'intérêt, de l'approbation ou de l'admiration qu'il rencontre, se sent parfaitement compris ? Ce qu'il obtient au sommet de son activité par le développement de ses aptitudes, n'est-ce pas son secret exclusif ? », *ibid.*

2. *Ibid.*, p. 73.

3. *Ibid.*, p. 77.

d'emblée compris comme son activité et intégré à elle¹. L'activité artistique est, pour lui, indistinctement perceptive et productrice. À de nouvelles formes produites par l'artiste correspond un nouveau visible également produit par lui, et réciproquement : c'est à la mesure d'un visible nouveau et spécifique produit par lui qu'il convient de rapporter ses œuvres. Pourtant ce qui, indéterminé, reste dans l'ombre d'un tel postulat, c'est la manière dont s'effectue cette correspondance, dont ce rapport peut se décrire, s'expliquer pour, au bout du compte, s'exporter ailleurs qu'en l'artiste. Mais, de fait, il ne s'exporte pas et ne peut se décrire : car l'artiste est le seul à parler la langue de ses œuvres, « une langue que personne d'autre ne peut comprendre puisque eux seuls [*sc.* les artistes] ont la capacité de la parler ». Et si l'art et les œuvres se définissent, ultimement, par cette autarcie, à quoi bon parler ? Car fonder la compréhension d'une œuvre en suivant l'analogie du principe d'une langue comprise par un seul individu aboutit au dilemme suivant : ou bien ce principe anéantit aussitôt la possibilité pour cette langue d'être parlée, puisqu'aucune extériorité ne la justifie, sinon celle qui lui imposerait d'être dénaturée en lui imposant d'être traduite. Ou bien ce principe suppose la possibilité ou la nécessité pour l'artiste de la parler pour lui-même, donc de se parler à lui-même, et introduit alors inévitablement l'écart d'une interlocution qui induit, voire produit, pour l'artiste et comme en lui, l'existence d'un auditeur dont la position est, par définition, différente de celle de celui qui parle. La thèse de Fiedler entérine bien entendu la première de ces deux hypothèses. Mais, ce faisant, elle laisse aussi planer sur cette dernière le spectre, à tout le moins paradoxal, de la superfluité des œuvres², danger caractéristique de toutes les esthétiques de la création pour lesquelles la question de l'œuvre, reconduite à l'artiste, ne se pose que comme processus, et laisse indéterminé le statut de l'œuvre en tant que telle, donc aussi bien celui de sa relation avec elle à l'issue de ce processus. Dans un chapitre de la postface à l'ouvrage de Fiedler, expressément intitulé « L'artiste plus que l'œuvre », Danièle Cohn souligne notamment que

1. « Plus rien ne nous permet de supposer une réalité donnée — indépendante ou non de nous — et nous voyons toute notre conscience de réalité dépendre d'un processus qui ne se déroule pas hors de nous, mais en nous et par nous », Konrad FIEDLER, *Sur l'origine de l'activité artistique*, *op. cit.*, p. 34.

2. Par exemple : « ce n'est pas à l'existence d'œuvres d'art qu'est liée la conscience intensifiée du réel mais à l'activité de laquelle procède ce que nous nommons œuvre d'art », *ibid.*, p. 77.

« construire l'origine [de l'activité artistique, ou de l'œuvre par cette activité] revient à bâtir une définition, en pratiquant la *tabula rasa* propre à la modernité pour accéder [...] à ce qui touche à l'œuvre en train de se faire et non pas à l'œuvre faite »¹. Cette distinction entre « l'œuvre en train de se faire » et « l'œuvre faite », ainsi que la promotion de la première et l'éviction de la seconde, est exactement le *leitmotiv* de la poïétique, de Valéry à Passeron. Mais plutôt que de laisser « l'œuvre faite » et ses « effets » au spectateur, sous prétexte que l'artiste n'est directement concerné que par « l'œuvre en train de se faire », il nous semble au contraire que c'est le motif de cette distinction, *et non ce qu'elle distingue*, qui pose problème et doit être interrogé, et cela d'abord à l'égard de l'artiste lui-même.

Tenter enfin, comme le fait Nietzsche, de substituer au lexique de l'activité et aux apories de son exclusivité celui d'un « état artistique » générique et global, à la fois conforme à l'œuvre, à l'artiste et au spectateur, ne réhabilite l'œuvre achevée qu'au prix de nouvelles impasses. Nietzsche affirme en effet que « l'effet de l'œuvre d'art, c'est de provoquer l'état propre à créer l'œuvre d'art, c'est de susciter l'ivresse »². Ainsi l'œuvre peut agir sur le spectateur en lui permettant de reproduire pour lui-même la situation ou « l'état propre » dont elle est issue, et de partager cet état avec l'artiste. Mais qu'en est-il de l'artiste, auquel il faudrait appliquer cette même définition ? Quel est donc ce qui, en lui, pourrait provoquer cet état, quand il n'a encore produit aucune œuvre, donc aucun effet de cet ordre qui ne puisse susciter quoi que ce soit ?

Faut-il comprendre que l'artiste se trouve déjà dans cet état, suscité par les œuvres qu'il a déjà produites, et qui entretiennent ou reproduisent, de loin en loin et pour son compte, ce sentiment d'ivresse, à la manière de ce que Valéry appellera plus tard « l'infini esthétique » ? Mais un tel raisonnement est inévitablement récursif, et achoppe sur la première œuvre : d'où vient-elle ? De quel état créateur peut-elle procéder, elle que ne précède aucune œuvre, ni aucun effet ? La rencontre initiale

1. Danièle COHN, « L'artiste, le réel et ses formes... », *op. cit.*, p. 122.

2. Friedrich NIETZSCHE, *La Volonté de puissance*, trad. fr. H. Albert, Mercure de France, Paris, 1903, p. 158 (Nietzsche souligne).

d'autres œuvres, produites par d'autres artistes, ne peut y suppléer, puisque dans ce cas il faudrait bien reprendre, à nouveau, le même raisonnement, où l'artiste change provisoirement d'identité, mais non de statut ni de position. Raisonnement qu'il faudra bien interrompre par l'aveu de son inanité, en concluant qu'il n'y a pas, à proprement parler, d'état créateur qui puisse se comprendre sans un « état spectateur » originel dont il proviendrait directement. Mais cet état spectateur, destinataire de « l'effet de l'œuvre d'art », présuppose à son tour l'œuvre comme une origine à laquelle il ne peut que répondre et succéder. Un telle interprétation n'est donc pas envisageable.

La seconde hypothèse consisterait à supposer que « l'état propre à créer l'œuvre d'art » est, pour l'artiste, d'une toute autre nature, et tributaire d'une autre origine que « l'effet de l'œuvre » qui provoque pourtant ce même état. Et quelle pourrait être cette origine, sinon l'absence d'œuvre, c'est-à-dire aussi l'absence d'effet ? Dès lors, dépourvu d'effet et résidant dans cette lacune même (comme sentiment d'un désir ou d'une nécessité, par exemple) l'état créateur serait, pour l'artiste, diamétralement opposé à celui qu'est justement censé provoquer, chez le spectateur, l'effet de l'œuvre. Or ces deux états sont réputés par Nietzsche identiques, puisqu'au second (l'état provoqué par l'œuvre) correspond la définition du premier (l'état propre à créer l'œuvre). L'aporie qui ruine cette seconde hypothèse n'est pas davantage tenable que le cercle vicieux qui ronge la première.

En fait, l'ivresse nietzschéenne joue le rôle d'une condition globale qui, comme l'a bien fait remarquer Heidegger, s'impose à l'artiste aussi bien qu'au spectateur, loin de décrire un caractère issu du premier et prescrit au second :

« Bien que Nietzsche voie et exige que l'on voie l'art du point de vue de l'artiste, l'expression "artiste" ("artistique") n'entend pas seulement le rapport à l'artiste même, mais indique que les états artistes ou non artistes sont de ceux qui, respectivement, soutiennent et favorisent, ou entravent et interdisent un rapport à l'art, soit créateur, soit réceptif. »¹

1. Martin HEIDEGGER, *Nietzsche I, op. cit.*, p 93.

L'ensemble de ces contradictions est-il à prendre comme l'indice de l'incapacité, pour une « esthétique de la création », à rendre compte correctement du phénomène artistique ? Faut-il revenir au modèle classique d'un spectateur autonome, qui assume sa position d'observateur et y trouve sa raison d'être, sans avoir à décliner son identité ni justifier de son existence à l'aune de celles d'un spectateur de référence, l'artiste ?

5. LE SPECTATEUR OBSERVATEUR

Les revendications qui animent toute esthétique de la création sont pourtant légitimes. Considérer l'art dans la seule perspective de la réception des œuvres, construire des théories sur le seul sol de l'expérience esthétique correspondante, revient à faire comme si l'existence de l'œuvre n'était redevable d'aucune intention, d'aucun projet, ne relevait d'aucune initiative, ne procédait d'aucun travail ni d'aucune activité, bref n'était tributaire d'aucun auteur. Ce parti-pris contestable et partiel, nombre de défenseurs de l'approche poïétique n'ont pas manqué de le relever : « l'art est avant tout *action* — action instauratrice — je ne me lasserai pas de le redire ; et ceux qui mettent le fait esthétique du côté de la contemplation font une esthétique où l'art est oublié ! »¹

Mais est-il moins contestable, pour cette unique raison, de ne pas « mettre le fait esthétique du côté de la contemplation », de négliger ou de sous-estimer celui qui vient après l'œuvre et pour elle, et qui a de ce fait, lui aussi, une expérience à décrire ? L'œuvre n'existe-t-elle que par et pour l'artiste ? On espère que les conclusions précédentes ont suffisamment montré qu'il n'est pas possible de reconduire tout accès à l'œuvre à la position de l'artiste et à son activité créatrice sans devoir se confronter à d'insolubles paradoxes. Le modèle traditionnel de la définition du spectateur permet-il de faire jouer des différences et d'apporter des corrections ?

Nous prendrons comme point de départ et comme fil directeur une remarque *a priori* anodine que fait Dominique Chateau, dès les premières lignes d'un article consacré à la relation à l'œuvre qu'entretiennent le spectateur, le critique, l'expert. L'article en question² vise à démontrer que la distance propre aux savoirs théoriques, historiques, iconographiques, etc., ne s'oppose pas, contrairement aux idées reçues, à

1. Étienne SOURIAU, *Revue d'Esthétique*, t. 1, fasc. 1, Puf, Paris, 1948, p. 205 (Souriau souligne ; cité par Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. 1, p. 286-287).

2. Dominique CHATEAU, « Le rapport esthétique à l'œuvre d'art », in D. Berthet et J.-G. Chali (dir.), *Le Rapport à l'œuvre*, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, Paris, 2006, pp. 81-95.

l'expérience esthétique, mais la développe et la nourrit, sans la remplacer. Tel n'est pas, ici, notre propos, qui consiste plutôt à tenter de repérer, dès la formulation initiale de ses conditions, les évidences qu'elle présuppose et les questions qu'elle laisse dans l'ombre. Dans la perspective de sa démonstration, donc, l'auteur fait au préalable cette mise au point :

« Je vais considérer le rapport esthétique à l'œuvre d'art dans le moment où ce rapport opère. Je n'entends pas par là une sorte de rapport personnel à l'œuvre que contracte l'artiste, pour cette bonne raison que je n'en suis pas un. Je ne saurais simuler l'état d'esprit ou du corps qui caractérise l'artiste dans son activité. À l'instar de tout récepteur extérieur, je suis condamné à la distance de l'observation. »¹

Cette brève mise en garde mérite d'être relue avec attention, dans la mesure où elle reprend, pour s'intéresser à la seconde, l'alternative des positions respectives de l'artiste et du spectateur dans leur rapport à l'œuvre. Du reste, ce rappel n'a rien d'insolite ni de surprenant : un tel partage relève, on l'a vu plus haut avec Montaigne, de la définition même de toute activité, artistique ou non. Mais, ici, la distinction est plus ambiguë et moins déterminante. À première vue pourtant, Chateau confirme l'opposition entre celui qui assiste à une action (la distance d'observation du spectateur) et celui qui la fait (l'artiste dans son activité). Le partage s'effectue et s'articule à partir du concept d'activité, et par conséquent en dépend directement, ce qui semble signifier que le spectateur est déjà compris, par rapport à cette activité, comme n'agissant pas. Le rapport que le « récepteur extérieur » développe avec l'œuvre est, de son côté, qualifié d'« esthétique ». Il faudrait en conclure que l'expérience esthétique du spectateur relève essentiellement de sa passivité. Mais Chateau prend la peine de préciser que la relation esthétique à laquelle il fait référence est cette relation au moment où celle-ci a lieu, où elle « opère ». Il insiste au contraire sur son caractère proprement dynamique, et le

1. *Ibid*, p. 81.

lexique auquel il recourt pour la définir est, littéralement, celui de l'activité¹. Ici, c'est de la relation directe du spectateur à l'œuvre qu'il s'agit, de l'expérience esthétique considérée dans son effectivité actuelle et concrète.

Mais cette proximité ne suffit pas à caractériser l'expérience du spectateur. Car le rapport direct à l'œuvre « en tant qu'il fonctionne, qu'il est à l'œuvre, qu'il opère » est évidemment aussi, voire d'abord, l'apanage de l'artiste lui-même. La notion d'activité, au sens large, n'est donc pas suffisante pour fonder l'évidence d'une distinction. C'est pourquoi chacune des deux relations doit être rapportée à des traits distinctifs plus spécifiques. Quels sont-ils ?

Chateau indique, pour l'artiste, qu'il s'agit d'un « état d'esprit ou du corps qui [le] caractérise dans son activité », tandis que le spectateur, en tant que « récepteur extérieur », est assujéti à « la distance de l'observation ». À cet instant il est d'emblée posé, ou supposé, au moins deux choses. D'une part que le rapport à l'œuvre n'est pas unique ni uniforme, mais qu'il dépend directement d'une position, d'un point de vue, d'un statut prédéfini : celui de l'artiste, d'une part, et celui de l'observateur, de l'autre. Et que selon la position qu'on occupe, la relation que l'on entretient avec l'œuvre ressortit ou bien à « une sorte de rapport personnel », ou bien à une inévitable « distance d'observation ». D'autre part que ces situations ne sont pas interchangeables, qu'elles sont directement tributaires de la position à laquelle elles correspondent et semblent, pour cette raison, rester à la fois inaccessibles l'une à l'autre et exclusives l'une de l'autre.

On retrouve ici exposée la confrontation de deux positions, de deux possibilités d'un rapport à l'œuvre, selon deux modes de compréhension incompatibles de ce rapport. La différence est qu'il ne s'agit plus ici, pour le spectateur, de supprimer ni de réduire cette opposition, en la rapportant, de force, comme dans le cas des thèses de Nietzsche ou de Fiedler, au seul point de repère qu'est l'activité artistique ou à un état unificateur correspondant : « la reconstitution du processus poïétique n'est pas le

1. « le rapport mérite d'être considéré en tant qu'il fonctionne, qu'il est à l'œuvre, qu'il opère », « je propose [...] de m'interroger sur la relation à l'œuvre dans les moments où cette relation est à l'œuvre, *in process* », « je vais considérer le rapport esthétique à l'œuvre d'art dans le moment où ce rapport opère », *ibid.*, p. 81.

processus poïétique lui-même ; elle l'est d'autant moins que celui qui le reconstitue n'a pris aucune part réelle à ce processus »¹. Il s'agit plutôt, en laissant en quelque sorte de côté « l'intérêt de l'artiste dans son œuvre, son investissement sensible, personnel, intime »², sans s'occuper de « savoir si l'esthétique peut rendre compte de l'intérêt artistique en tant que rapport intime [de l'artiste] à l'œuvre »³, de faire de cette « distance d'observation » propre à celui qui n'est pas l'artiste une détermination positive et efficace qui va justement caractériser son propre rapport à l'œuvre, qui va permettre et justifier sa fonction critique, théorique, historique, etc., bref définir le regard qu'il porte sur elle. Mais pour être valide et éviter que la « distance théorique de l'attitude contemplative introduise dans [l'œuvre] l'altérité de la distance étrangère à son expérience »⁴, et dégénère en un objet théorique autonome et purement abstrait, ce qui contredirait immédiatement sa définition en tant que rapport esthétique réel, actif, *in process*, cette distance d'observation doit se soumettre constamment à l'expérience directe des œuvres. Cette distance à la fois active et avisée, Dominique Chateau la nomme expertise. Il écrit :

« L'expertise, à quelque degré qu'elle accède, constitue le rapport à l'œuvre comme une expérience dynamique dans laquelle le savoir préalable sur l'œuvre est sans cesse mis à l'épreuve de l'œuvre en tant qu'événement d'un test qui ne sert pas seulement à conforter ce savoir. Le test esthétique n'est pas un test d'aptitude ou de connaissance, même s'il mesure en même temps l'aptitude et le savoir de celui qui fait le test. Le test [...] n'est pas finalisé par cette mesure. S'il est vraiment esthétique, il est finalisé par le désir de vivre un événement dans lequel l'œuvre est l'objet essentiel du rapport à elle. »⁵

1. *Ibid.*, p. 84.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 82.

5. *Ibid.*, p. 93.

Ce qui devient alors étrange, c'est que cet ultime impératif, qui décrit enfin le « rapport esthétique » dans toute son étendue, ne le présente plus comme une distance (d'observation ou de réflexion) au sens strict, c'est-à-dire comme un éloignement, une séparation, une démarcation auxquels l'observateur extérieur serait « condamné », mais comme l'enjeu d'une épreuve, d'une expérience directe qui en assure la réalité. Si « l'expertise est un modèle de l'expérience esthétique », écrit encore Chateau, c'est parce qu'elle est « sans cesse testée *dans* les expériences esthétiques de l'expert »¹ : l'expérience vécue par ce spectateur est aussi bien *terminus a quo* que le *terminus ad quem* de sa position à l'égard de l'œuvre et de la relation qu'il engage avec elle². Bref, cette relation esthétique implique elle aussi, « en tant qu'elle opère » dans et par l'expérience qui à chaque fois l'engage et la vérifie, « un certain état d'esprit et de corps qui caractérise [le spectateur] dans son activité », comme elle lui demande de contracter « une sorte de rapport personnel à l'œuvre ».

Au bout du compte, on s'aperçoit que la définition du spectateur accompli (l'expert dans le langage de Chateau) et de la relation esthétique qui le caractérise s'appuie sur les mêmes critères que ceux qui étaient censés singulariser l'artiste (activité, proximité, rapport personnel, etc.). Leur différence radicale, s'il en est une, doit donc nécessairement résider ailleurs. Mais dans quelle direction la chercher ?

Peut-être trouverons-nous une indication en relisant à nouveau la mise en garde liminaire de l'auteur. On y décèle comme un truisme dans sa formulation même : à la singularité de l'artiste s'oppose la pluralité des spectateurs. Il lui paraît naturel, en effet, de faire référence à l'artiste comme à un individu, tandis qu'il range, non moins naturellement, le spectateur parmi les éléments d'une communauté globale, collective,

1. *Ibid* (nous soulignons).

2. Que cette expérience soit vécue n'empêche pas qu'elle soit régie par des règles, déterminée par un contexte, enrichie par un savoir acquis ou orientée par des habitudes diversement partagées : conjoints dans le « moment du rapport à l'œuvre, il y a un moment intuitif de l'expertise comme il y a un moment intuitif de l'expérience esthétique. L'intuition est [alors] un acte mental d'accès immédiat aux phénomènes qui est préalablement construit à partir d'expériences répétées dans le rapport direct aux choses comme dans le rapport aux autres ; cette construction implique aussi des règles, des lois, des habitudes, etc., et intègre dans une synthèse plus ou moins instantanée toutes sortes de déterminations objectives », *ibid.*, p. 92.

censée appartenir d'emblée à la même condition, celle du public. Non pas qu'il soit impossible de se préoccuper des artistes en général, voire d'un ensemble formé par plusieurs d'entre eux, mais alors et le plus souvent ce n'est plus des individus en tant que tels qu'il s'agit, ni du « rapport personnel » qu'ils entretiennent avec ce qu'ils font : il est question des artistes considérés comme groupe déterminé socialement, professionnellement, historiquement, stylistiquement ou autre, au sein d'un ensemble plus large. L'anonymat est, dans ce cas, la conséquence logique de la constitution d'un panel et n'a que faire de la relation de l'artiste à son œuvre. La définition du spectateur, en revanche, est bâtie d'emblée sur une situation de principe dans laquelle se trouve « tout récepteur extérieur ». L'extériorité, et avec elle la « distance d'observation » à laquelle le spectateur, quel qu'il soit, est « condamné », se présente comme une condition première et, surtout, générale. Le principe pour l'artiste est d'être *tel* artiste, et pour le spectateur d'être *un* spectateur. En d'autres termes, ce qu'il y a entre l'œuvre et l'artiste est tout de suite compris comme une affaire personnelle ; ce qui a lieu entre l'œuvre et le spectateur, en revanche, est d'abord pensé à partir d'une configuration générique. La relation que l'observateur engage avec l'œuvre n'aurait donc pas lieu d'être, elle aussi, personnelle ?

On vient de voir, au contraire, qu'elle ne pouvait se dispenser de l'être, à moins de perdre sa propre effectivité. Mais on remarquera, indirectement, que si cette question peut se poser pour le spectateur, le théoricien, l'expert (auxquels Dominique Chateau a justement consacré son étude), elle ne se pose pas pour l'artiste. Pourquoi ? Parce qu'il est *celui pour lequel cette question ne peut tout simplement pas se poser*. Le « rapport personnel que contracte l'artiste », ce rapport qu'aucun observateur extérieur ne saurait « simuler », et qui va donc marquer une différence absolue, inaliénable et définitive entre eux, ne se comprend pas d'abord ni forcément en termes d'activité (puisque le rapport du spectateur à l'œuvre peut et même doit lui aussi être actif, dès qu'il est pensé comme une expérience), ni en termes d'« état d'esprit ou de corps » (qui sont également susceptibles de caractériser le spectateur dans cette expérience), ni par l'exclusivité de l'individualité de ce rapport (puisque pour le spectateur est à chaque fois invité, en personne, à faire cette expérience). La distinction fondamentale entre la position de

l'artiste et celle du spectateur, la distinction qui ne peut être abolie parce qu'elle fonde toutes les autres sans être fondée par elles, cette distinction s'est toujours déjà imposée à tel point qu'elle est la seule à ne pas être mise en question. Qu'elle n'apparaisse pas comme question atteste d'ailleurs de son caractère fondamental. Cette distinction, c'est le fait que l'artiste, à la différence de tout spectateur potentiel, est *l'auteur de l'œuvre* dont on parle. C'est relativement à ce statut que la position du spectateur reste la même, qu'on le considère comme un spectateur générique ou comme un spectateur particulier. Le rapport d'inhérence de l'œuvre à l'artiste est sa propre « auctorité »¹, et c'est précisément ceci qu'aucun spectateur, qu'il s'agisse de « tout récepteur extérieur » ou du spectateur identifié par la singularité de son expérience, n'est en mesure de « simuler ».

L'artiste, *a contrario*, est toujours déjà associé à l'œuvre, en même temps que l'œuvre à l'artiste, et c'est à ce sujet, ou plutôt à partir de cette situation, qu'on lui demande des comptes(-rendus), qu'on évalue ou postule le primat de son activité (Fiedler), qu'on le dote d'un état créateur (Nietzsche), qu'on marque sa différence critique avec lui (Chateau). Faire référence à l'artiste en général ne rompt d'ailleurs pas ce lien fondamental et toujours déjà sous-entendu, à moins que les œuvres dont il est question ne soient plus les siennes, et alors l'artiste devient un spectateur comme les autres. Si ce qui est « intime » est, par définition, ce qui est inhérent à soi et ne peut en être séparé, alors ce qui est intime à l'artiste, ce n'est pas l'activité mais *son* activité, ce n'est pas un état d'esprit et de corps proprement créateur mais *son* état d'esprit et de corps, intimités subsumées par celle de son auctorité, par le fait que l'œuvre soit *son* œuvre.

Identiquement le spectateur (l'observateur, l'expert, le théoricien, le philosophe de l'art, Dominique Chateau ou quiconque) expérimente l'intimité d'un rapport esthétique (ou autre) à l'œuvre, dont la distance et les formes qu'elle prend font partie. Ce qu'il n'est pas possible pour lui de « simuler », ce n'est pas la singularité ou l'effectivité d'une expérience qui lui sont tout autant dévolues, c'est cette auctorité qui

1. Cf. note introduction.

lie l'artiste à son œuvre. À moins que ce spectateur ne devienne artiste, c'est-à-dire accède, de et par lui-même, à cette responsabilité à l'égard d'une œuvre dont il serait *ipso facto* l'auteur, et perde par conséquent la caractéristique principale de son statut : l'absence d'auctorité. Si bien que la première définition du spectateur est de *ne pas être* ainsi lié à l'œuvre. La formulation a de quoi surprendre, mais ce qui est intime pour le spectateur, ce qui ne peut être séparé de lui, donc ce qui le définit avant tout comme tel, c'est de *n'en être pas* l'auteur : « se transformer en artiste une chose qu'il [sc. le philosophe] pourrait en principe, mais qu'il ne veut pas et ne peut probablement pas vouloir »¹.

1. Jacques BOUVERESSE, « De la philosophie considérée comme un sport », *Littérature*, n°172, Armand Colin / Dunod, décembre 2013, p. 119.

6. LE SPECTATEUR CRÉATEUR

Cette conclusion est pourtant remise en cause par plusieurs critiques, théoriciens ou artistes qui en contestent le caractère fondamental. En suivant le fil de démarches théoriques ou artistiques globalement convergentes, ils sont plusieurs à revendiquer, au contraire, une relation directe entre l'artiste et le spectateur, qui constitue le principe même du phénomène artistique et réoriente par conséquent son concept en redéfinissant le statut de ses protagonistes. À commencer par celui du spectateur : il n'est plus question, dès lors, de le réduire à un improbable *alter ego* de l'artiste, ni de l'exclure du champ de l'activité artistique. Il ne s'agit pas davantage de valoriser la distance d'observation qui lui serait propre en y trouvant le motif d'une expérience singulière, à la fois sensible et réflexive, dans la mesure où une telle distance a déjà admis sa distinction d'avec l'artiste en admettant la différence foncière de leur expérience respective¹. Il s'agit bien plutôt de renoncer à cette opposition binaire entre l'artiste et le spectateur et de considérer avant tout leur relation ou leur interaction. Car à partir du moment où le phénomène artistique est envisagé dans toute son amplitude, comme un système complet où ni les œuvres, ni les artistes, ni les spectateurs n'existent seuls ni par eux-mêmes, c'est cette relation même qui devient nécessairement l'élément central et primitif. Elle convoque l'artiste et le spectateur à parts égales, et incite à les comprendre l'un et l'autre selon la logique d'une sorte d'auctorité commune et partagée. De fait, la plupart des œuvres qui ressortissent à cette esthétique « relationnelle » non seulement défendent mais font en l'occurrence concrètement appel, d'une manière ou d'une autre, à la responsabilité auctoriale du spectateur. Dans ces conditions et à l'opposé, donc, de ce que prétendent les conclusions avancées quelques lignes plus haut, la qualité d'auteur n'est pas spécifique à l'artiste (qui l'est moins que prévu), mais

1. « La condition essentielle qui sépare l'artiste du théoricien se mesure à l'écart entre l'*artistique*, ce dont l'artiste fait l'épreuve et qu'il réfléchit en l'éprouvant, et l'*esthétique*, ce que le théoricien réfléchit et qu'il n'éprouve que comme réflexion », Dominique CHATEAU, *Épistémologie de l'esthétique*, L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, Paris, 2000, p. 150 (Chateau souligne). La possible distinction entre le spectateur et le théoricien nous intéresse moins ici que la position qu'ils partagent.

concerne également le spectateur et son statut. Dès que l'on élargit la définition du phénomène artistique à la relation globale dont il est l'enjeu, cela implique inévitablement un élargissement du concept d'auteur. On peut même supposer que cet élargissement et la redistribution des rôles qu'il suggère ne sont pas limités aux seules propositions théoriques et artistiques récentes qui l'exemplifient : Marcel Duchamp n'avait-il pas déjà affirmé, quelques décennies plus tôt, que c'étaient les regardeurs qui faisaient les tableaux¹ ?

Cette nouvelle donne commence avec la remise en question, au sein du phénomène artistique en général, du bien-fondé de la traditionnelle distinction des rôles respectifs de l'auteur et du spectateur et des structures relationnelles qui les sous-tendent. Cette distinction apparemment naturelle traduit par exemple, pour Jacques Rancière, un double discrédit porté à l'encontre du spectateur :

« Premièrement, [...] le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, [être spectateur] c'est le contraire d'agir. Le spectateur demeure immobile à sa place, passif. Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et d'agir »².

Articulé, comme chez Fiedler, autour du concept censément principal d'activité, ce constat doit se doubler d'une inévitable question : « qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? »³. L'auteur du *Spectateur émancipé* insiste au contraire sur la nécessité, pour le spectateur, d'être lui-même considéré comme *l'acteur* de sa propre édification (« le spectateur aussi agit [...]. Il observe, il sélectionne, il compare, il

1. « Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux », propos recueillis par Jean Schuster en 1955 et publiés dans *Le surréalisme, même*, n° 2, 1957, repris dans Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe*, Flammarion, coll. Champs, 1994, Paris, p. 247.

2. Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 8. Les propos de Rancière concernent surtout, et assez logiquement, le statut du spectateur au théâtre. Pour autant, on peut considérer que le fondement de la distinction entre l'acteur et le spectateur à laquelle il fait référence est celui-là même qui s'applique communément à l'ensemble des arts visuels.

3. *Ibid.*, p. 18.

interprète »¹), au nom d'une logique de l'émancipation, qui commence « quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions »².

Partisan d'une révision du modèle classique de la figure du spectateur où, « dans tous les cas, le spectateur [du XVIII^e siècle] est du côté de la sensibilité et/ou de la connaissance, mais pas de l'action (c'est l'artiste qui s'y tient) »³, Christian Ruby rappelle de son côté que l'histoire récente de l'art et de ses pratiques ont aussi transformé son public : « le spectateur et l'acteur, qui n'en font pourtant qu'un sous des rapports différents, savent qu'ils peuvent et doivent apprendre par eux-mêmes à s'émanciper des formatages qu'on leur impose [...] en mettant en question la répartition des rôles, les divisions passant pour "évidentes" »⁴. Pour Ruby, il ne fait aucun doute que l'attitude naturelle du spectateur n'est plus aujourd'hui un modèle théorique satisfaisant ni même opératoire, car « nous sommes entrés dans un âge de l'art et de la culture qui redistribue entièrement le travail du regard et des autres sens du fait des pratiques de l'art contemporain »⁵. Même tendance chez Joëlle Zask qui milite, de son côté, pour le « rôle actif des spectateurs », à l'opposé de la définition commune, induite par l'incontournable référence à Montaigne qu'elle cite également, d'« un spectateur

1. *Ibid.*, p. 19 (nous soulignons).

2. *Ibid.*

3. Christian RUBY, *L'Archipel des spectateurs*, Nussy, coll. La philosophie aux éclats, Besançon, 2012, p. 17.

4. *Ibid.*, p. 88. Spectateur et acteur, « qui n'en font pourtant qu'un sous des rapports différents » ! Cette affirmation massive n'est malheureusement ni justifiée, ni argumentée, ni développée par l'auteur. Elle n'en renseigne pas moins nettement sur l'horizon vers lequel la reformulation du statut du spectateur s'engage.

5. Christian RUBY, *La Figure du spectateur. Éléments d'histoire culturelle européenne*, Armand Colin, coll. Recherches, Paris, 2012, p. 5.

[qui] observe un phénomène ou un événement sans intervenir, sans s'impliquer »¹. Signalons en outre que l'ensemble de ces positions théoriques s'inscrit dans la perspective d'une réflexion sur l'art expressément sociologique voire politique, qui en définit nécessairement les enjeux. Elles sont à comprendre comme l'une des illustrations possibles, ici mises à l'épreuve dans le champ de la culture, d'une réflexion plus large qui s'interroge sur la définition possible d'un espace public véritablement ouvert, qui soit issu du public lui-même, construit par un ensemble de contributions individuelles, c'est-à-dire véritablement démocratique et participatif². L'argument « démocratique », s'il peut paraître de prime abord insolite, voire artificiellement importé d'un domaine (sociétal et politique) vers un autre (esthétique et artistique), répond en fait à un double dessein, explicitement lié à la théorie de l'art : inscrire sa pratique dans le champ social et, surtout, démettre l'artiste du statut démiurgique qui lui est historiquement attaché, ou supposé tel : si l'artiste est un homme comme les autres, le spectateur est un homme comme lui.

Cette figure contemporaine du spectateur, responsable, autonome, actif et impliqué, est également, pour une large part, celle à laquelle de nombreux artistes semblent aujourd'hui s'adresser. Pour eux, le spectateur n'est plus simplement

1. Joëlle ZASK, « Quand on joue un rôle », *Théâtre/Public* n°189, éditions Théâtrales, Montreuil, juin 2008, pp. 84. On donnera immédiatement raison à Zask si l'on considère le cas de figure suivant : à propos de Montaigne, la référence en question (« Le spectateur est celui qui assiste à une action, par opposition à celui qui la fait ») est, en fait, introuvable. Si le *Trésor de la langue française informatisé* (contrairement à sa version imprimée) la mentionne telle quelle, en renvoyant à la page 696 de l'édition de P. Villey et V.-L. Saulnier (cf. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/spectateur>), et qu'on peut supposer que ce renvoi est souvent repris à l'identique à partir de cette source, cette phrase littérale ne figure pourtant pas à la page en question, ni même dans le chapitre correspondant, et n'a probablement jamais fait partie des *Essais*. C'est donc bien le rôle actif du lecteur, qu'il s'agisse de l'auteur lui-même ou de quelqu'un d'autre, qui s'impose dans ce cas.

2. À sa manière, Jean-François Chevrier rappelle que ce débat n'est pas nouveau, puisqu'il s'agissait déjà, entre Tolstoï et Mallarmé il y a plus d'un siècle, de (ne pas) s'accorder sur la définition du « public » : « En 1898, Mallarmé avançait cette formule en réponse aux critiques de Léon Tolstoï dans *Qu'est-ce que l'art ?* [...] Il s'agissait de savoir à qui s'adressent les artistes. Tolstoï répond : au peuple, à tout le monde, sans exclusive. [...] Mallarmé répond que l'artiste ne s'adresse pas à tout le monde mais à *qui veut*, à n'importe qui : *anybody*, et non *everybody*. « À qui veut » désigne un public socialement et idéologiquement indéterminé, constitué toutefois d'individus favorablement disposés, suffisamment intéressés. La controverse qui opposa les deux écrivains [...] est datée, mais elle éclaire la situation actuelle. En 1898, la question de l'art posée en termes d'adresse est double : elle concerne la définition du public moderne et celle de la communauté religieuse ou politique. » Jean-François CHEVRIER, *Œuvre et activité. La question de l'art*, L'Arachnéen, Paris, 2015, p. 9.

considéré comme le dernier élément, dans l'ordre chronologique, d'un processus qui, dans l'ordre relationnel, les oppose. Autrement dit : ce que produit l'activité artistique ou ce dont elle relève n'est plus, pour ces derniers, à comprendre comme ce qui, par l'intermédiaire d'une œuvre, concerne en premier lieu l'artiste, qui la conçoit et/ou la réalise puis, ensuite seulement, le spectateur, qui la reçoit et y réagit (ordre chronologique) ni comme ce qui s'organiserait nécessairement selon la géométrie d'une relation à deux pôles : l'artiste d'un côté, le spectateur de l'autre (ordre relationnel). Ce nouveau paradigme de l'activité artistique, donc de l'art lui-même et de la définition du spectateur et de son statut, a été décelé et mis en valeur, sous le nom d'art « relationnel » ou « contextuel », par plusieurs critiques ou théoriciens contemporains. Nicolas Bourriaud, pour qui l'art « est fait de l'étoffe même dont sont faits les échanges sociaux », et pour qui l'œuvre vise, « si elle est réussie, [...] toujours au-delà de sa simple présence dans l'espace [parce qu']elle s'ouvre au dialogue, à la discussion, à cette forme de négociation interhumaine que Marcel Duchamp appelait le “coefficient d'art” »¹, convoque ainsi de nombreux artistes et autant de pratiques ou d'œuvres qui lui permettent de confirmer l'hypothèse que « l'art aujourd'hui [...] prend en compte dans le processus de travail la présence de la micro-communauté qui va la [sic.] recevoir. Une œuvre crée ainsi, à l'intérieur de son mode de production puis au moment de son exposition, une collectivité instantanée de regardeurs-participants »². À ces nouvelles formes de l'activité artistique, qui résident précisément dans la relation qu'elles sollicitent ou proposent, correspondent nécessairement une nouvelle figure de l'artiste et, consécutivement, une nouvelle figure du spectateur. C'est une évidence sur laquelle la notion d'« art contextuel » défendue par Paul Ardenne, exactement contemporaine de l'esthétique relationnelle de Bourriaud, ne manque pas non plus d'insister. Au début du chapitre intitulé « L'Art comme participation » de son essai sur l'art contextuel, Ardenne fait état de ces « œuvres conçues avec les spectateurs ou fondées sur le partage [...] [comme] autant de pratiques contextuelles dont la caractéristique est de s'investir

1. Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, coll. Documents sur l'art, Dijon, 2001, p. 43.

2. *Ibid.*, p. 60.

dans une action commune envisageant le spectateur comme un citoyen et un être “politique” ». Caractéristique qui, selon lui, « modifie d’office la notion de public et révoque en particulier le principe de passivité admis comme fondateur du rapport avec les œuvres d’art conventionnelles », de telle sorte que « c’est toute l’économie de l’œuvre d’art qui s’en trouve modifiée », puisque « c’est dynamiquement donc qu’elle requiert le spectateur, élément à part entière du dispositif créatif, [...] *figure élevée en retour au statut de créateur*, modifiant par sa seule présence le projet artistique comme le processus de l’œuvre »¹. Bouleversement apparemment radical, donc, de la relation artiste/spectateur jusque dans leur définition respective, dont les deux critiques font l’un comme l’autre le constat croisé. Rupture apparemment définitive avec les réflexes historiographiques et théoriques traditionnels, dont rend compte, selon eux, le travail d’une génération d’artistes, travail qui ne trouve ni son sens ni sa raison au sein d’une sphère privée (la leur), qui ne se destine pas davantage à la possibilité ultérieure d’une expérience esthétique individuelle (celle du spectateur), mais fait de l’implication du spectateur et de son interaction avec l’œuvre la forme et la justification mêmes de cette dernière².

1. Paul ARDENNE, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d’intervention, de participation*, Flammarion, coll. Champs Arts, Paris, 2002, pp. 179-180 (nous soulignons).

2. Pour Bourriaud, « la possibilité d’un art *relationnel* [...] témoigne d’un bouleversement radical des objectifs esthétiques, culturels et politiques mis en jeu par l’art moderne » (*Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 14, Bourriaud souligne). Pour Ardenne, « cette préoccupation qu’expriment de nombreux artistes pour le contexte est consécutive à une mise à distance progressive du “monde de l’art” envisagé dans son acception classique » (*Un art contextuel...*, *op. cit.*, p. 18). D’où, pour le dernier, « le choix d’un art circonstanciel, sous-tendu par le désir d’abolir les barrières spatio-temporelles entre création et perception de l’œuvre » (*ibid.*, p. 19) et, pour le premier, celui d’un « un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social plus que l’affirmation d’un espace symbolique autonome et *privé* » (*Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 14, Bourriaud souligne), lié à une « intersubjectivité [...] [qui] ne représente pas seulement le cadre social de la réception de l’art, [...] mais [qui] devient l’essence de la pratique artistique » (*ibid.*, p. 23).

7. QUELQUES EXEMPLES

Parmi les artistes qui inaugurent ce nouveau commerce, Rirkrit Tiravanija est une des figures de référence. L'artiste thaïlandais est notamment connu pour avoir proposé, en lieu et place d'une exposition classique d'œuvres, un repas confectionné et servi par ses soins aux visiteurs (*Pad Thai*, 1990, Paula Allen Gallery, New York). À l'occasion de la troisième et dernière édition de *La Force de l'art* en 2012, il remet (en quelque sorte) le couvert en présentant dans la nef du Grand Palais *Soup/No Soup*, préparation culinaire décrite en ces termes par les organisateurs de la triennale : « Le samedi 7 avril, pendant douze heures, de midi à minuit, le Grand Palais sera gratuitement ouvert au public afin de partager une soupe préparée et offerte par l'artiste et son équipe. Généreux mais modeste, collectif mais singulier, *Soup/No Soup* se veut un grand rassemblement où chacun pourra vivre une expérience transactionnelle, immatérielle, basée sur l'échange, la rencontre et la générosité. De spectateur passif, le visiteur deviendra participant actif dans une œuvre en construction »¹. À de telles initiatives, la participation du public n'est évidemment pas facultative, mais requise à tel point qu'elles ne pourraient exister sans lui : les spectateurs sont invités à participer à l'événement que l'artiste se contente de proposer et d'organiser, et y jouent, pour ainsi dire, un rôle tout aussi actif que le sien.

L'artiste cubain Félix González-Torres est également l'une des figures de référence convoquées par Bourriaud et Ardenne. Il est l'auteur d'une série de *Stacks* (à partir de 1988) et de *Candy Pieces* (à partir de 1991), dont chacune fonctionne sur le même principe : une pile de feuilles imprimées pour la première, un tas de bonbons pour la seconde, desquels le visiteur est invité, s'il le souhaite, à soustraire un élément pour se l'approprier et l'emporter avec lui, tandis que les tas sont renouvelés, au fur et à mesure qu'ils s'amenuisent, par les personnels du lieu d'exposition. Dans le même esprit, les collectionneurs acquérant les œuvres sont invités à maintenir celles-ci dans

1. <http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/soupno-soup-une-performance-de-rirkrit-tiravanija-premier-evenement-public-de-la-triennale>

leur état d'origine en reconstituant, si besoin après chaque exposition, les parties manquantes. « Sans public, déclare l'artiste, ces œuvres ne sont rien. J'ai besoin du public pour achever mon travail. Je demande au public de m'aider, de prendre certaines responsabilités, de s'intégrer à mon travail, de participer »¹.

Dans le cas d'installations interactives, l'activité du spectateur, aussi simple ou réduite qu'elle soit, reste pourtant indispensable à une œuvre qui la révèle en même temps qu'elle révèle son propre fonctionnement. Les grands tableaux lumineux de Samuel Bianchini, comme *niform* (2007) ou *Valeurs croisées* (2008), par exemple, resteraient sans cela incompréhensibles. La première de ces œuvres est une photographie panoramique de grande dimension d'un cordon de CRS en exercice, mais l'image présente la particularité d'être entièrement floue. C'est la proximité des spectateurs qui va permettre de régler, partiellement, la mise au point : si un visiteur s'approche de l'œuvre, la zone correspondant à la forme de sa propre silhouette va progressivement devenir plus nette et révéler son contenu. La seconde, également proportionnée à la taille humaine, est composée de deux mille petits compteurs numériques, qui réagissent aux déplacements donc à la présence des visiteurs qui s'en approchent : « ce mur de chiffres rend compte de leur activité en affichant en temps réel les distances qui séparent les compteurs des corps qui leur font face. Suivant les mouvements des spectateurs dans la salle, les compteurs varient et s'animent, créant l'empreinte numérique des gestes des visiteurs, chaque partie de corps étant prise en compte par chacun des compteurs »². Face à des dispositifs de cette nature, il est évident qu'on ne peut plus considérer que le spectateur vient après l'œuvre (pour en faire l'expérience, esthétique ou autre, *a posteriori*), puisqu'il contribue à l'activer, à la mettre en œuvre sous sa forme la plus accomplie. C'est pourquoi, pour Jérôme Glicenstein, « le nombre croissant d'œuvres faisant appel à la notion d'interactivité

1. Cité par Nancy Spector, in *Felix González-Torres*, (cat. d'exp.) Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1996, p. 57.

2. Cf. le site de l'artiste : <http://dispotheque.org/fr/valeurs-croisees>

invite à repenser, en de nombreux cas, la place du sujet confronté à des dispositifs », qui « mettent en cause [...] la frontière intangible existant entre auteur et spectateur »¹.

On pourrait, enfin, évoquer les dernières performances de Marina Abramović ou les premiers *Statements* de Lawrence Weiner, distants d'une quarantaine d'années, comme deux occurrences supplémentaires qui confirment qu'un statut rénové du spectateur, partie prenante des œuvres auxquelles il est associé, n'est pas une simple velléité théorique isolée.

On rappellera donc à cet effet qu'en 2010, le MoMA organise une importante exposition rétrospective du travail de l'artiste serbe, intitulée *The artist is present*, pendant laquelle Marina Abramović rejoue tous les jours sa désormais célèbre performance : elle convie chaque visiteur qui le désire à s'asseoir en face d'elle pour partager une minute de silence.

On se souviendra aussi de la fameuse déclaration d'intention (1969) de Lawrence Weiner au sujet de ses *Statements* selon laquelle : « 1. L'artiste peut construire [*may construct*] l'œuvre, 2. L'œuvre peut être fabriquée [*may be fabricated*], 3. L'œuvre ne nécessite pas d'être construite [*need not to be built*] - Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception »².

Dans le premier cas, l'équivalence ou l'équilibre des positions à l'égard de l'œuvre, qui sollicite artiste et visiteur dans un face à face symétrique, s'impose. Dans le second, c'est l'existence de l'œuvre elle-même, sa réalité physique, qui dépend du récepteur, dont Weiner précise que le choix correspondra, quoi qu'il décide, à son

1. « Les notions de participation et d'œuvre ouverte sont ainsi apparues indissolublement liées et, annonçant une situation entrevue par Marcel Duchamp, où désormais ce seraient "les regardeurs qui feraient les tableaux" (au propre comme au figuré). L'œuvre ouverte permettait ainsi au sujet-participant de se voir investi d'une "responsabilité" dont la division traditionnelle des rôles l'avait jusque-là déchargé. La frontière entre l'auteur et le spectateur d'une œuvre tendant alors — si ce n'est à disparaître — tout au moins à devenir floue », Jérôme GLICENSTEIN, « La place du sujet dans l'œuvre interactive », *Artifices*, n°4, 1996 [http://www.ciren.org/artifice/artifices_4/glicen.html].

2. Cf. « Lawrence Weiner : propositions », in Charles HARRISON et Paul WOOD, *Art en théorie...*, trad. fr. A. Baudoin (modifiée), Hazan, 1997, p. 960.

intention, puisqu'elle lui sera « égale ». Dans le premier comme dans le second, la présence et l'action du spectateur (du visiteur, du récepteur), indispensables à la réalisation donc à la réalité de l'œuvre elle-même, autorisent à lui attribuer, autant qu'à l'artiste, le rôle d'un créateur au sens strict.

8. L'ARTISTE COMME AUTEUR

Devenu créateur, le spectateur devrait dès lors être artiste à son tour. Ou plutôt, puisque la ligne de démarcation qui les laissait jusque-là face à face a disparu, ou pour le moins s'est largement dissipée, puisque la responsabilité d'une création artistique les concerne maintenant l'un et l'autre au même titre et à parts égales, la question de leur position respective, qui nous occupait depuis le début, devient automatiquement une question secondaire, voire absurde.

Pourtant, même si l'on souscrit à la thèse d'une création désormais partagée, sur la foi des nombreuses pratiques artistiques contemporaines qui l'illustrent, on hésite à tourner définitivement la page d'une distinction fondamentale qui ne soit précisément ni secondaire ni absurde. Car il faut bien admettre que même dans ces conditions les artistes, les œuvres et leur public restent, de fait, toujours parfaitement identifiés. Et l'on se demande alors si cette perméabilité des rôles ou des fonctions, entre l'artiste et le spectateur, constitue véritablement une révolution, un changement de paradigme dans l'économie générale de l'art. Si, en renouvelant leurs statuts respectifs, elle rend vraiment obsolète la distinction traditionnelle qui semblait auparavant s'imposer entre ces deux figures. Si elle remet véritablement en cause, enfin, l'auctorité et l'autorité de l'artiste, ou si elle ne les souligne pas plutôt davantage.

Pour répondre à ces questions, on commencera par faire le constat suivant : dans tous les cas qui viennent d'être évoqués, quelle que soit la responsabilité dévolue au spectateur, quel que soit le rôle actif qui lui est réservé, quelles que soient les formes que cette responsabilité ou ce rôle peuvent prendre ou les circonstances dans lesquelles ils s'exercent, une chose demeure, inchangée, qui marque toujours et sans ambiguïté une distinction entre l'artiste et le spectateur, que ces pratiques prétendaient dissoudre. Il s'agit de l'identité de l'artiste, *au nom duquel* sont invariablement rapportées les pratiques en question, les événements qu'elles organisent, les principes qu'elles promeuvent, les théories qui les sous-tendent et les comptes-rendus auxquels elles

donnent lieu. L'auctorité ou l'autorité de l'artiste, éventuellement mises en partage, sont toujours d'abord les siennes, puisque pour penser pouvoir les partager il faut bien qu'il assume en disposer déjà. Et c'est aussi à lui, au bout du compte, qu'elles reviennent (au double sens d'un retour et d'un droit). L'identité de l'artiste, au sein des pratiques et d'une époque de « créativité diffuse »¹ est la seule chose qui ne se dilue pas. La polysémie du terme d'identité est d'ailleurs ici tout à fait bienvenue : elle joue pour l'artiste lui-même, en tant qu'auteur identifié comme tel, et pour le rapport d'identification qui s'établit entre son identité d'artiste et ses œuvres. L'auctorité de l'artiste est liée à son identité, elle dit quelque chose de ses œuvres relativement à l'artiste qu'il est en personne, c'est-à-dire *au nom duquel* l'œuvre, qu'elle soit collective, contextuelle, relationnelle, participative ou qu'elle ne le soit pas, est irrévocablement² associée. Réciproquement, c'est par le truchement des œuvres qu'il rend publiques, c'est-à-dire en référence à elles (que ces dernières soit conçues, réalisées ou produites par lui, qu'il en organise ou en délègue la mise en forme, seul ou collectivement, peu importe) qu'il en devient précisément l'artiste éponyme et qu'il est identifié, nommé, connu et reconnu comme tel. Nous reviendrons sur ces remarques, apparemment banales, mais finalement décisives, à la fin de cette étude.

Ce lien non dispensable et réciproque entre l'artiste et son œuvre n'interdit certes pas que cette dernière relève d'une participation et d'une activité collectives, ni

1. L'expression provient de Pascal Nicolas-Le Strat (*Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse*, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, Paris, 1999), qui s'intéresse, en sociologue, à l'activité artistique contemporaine dont il relève la dissémination et la multiplicité des acteurs.

2. Cette irrévocabilité l'est d'ailleurs aussi juridiquement, au moins si l'on se réfère au droit français : « L'auteur dispose d'un pouvoir quasi-discrétionnaire de vie ou de mort sur son œuvre, qui peut aller jusqu'à la destruction. [...] Mais ce pouvoir n'inclut pas celui de renier sa paternité, de retirer sa signature et ainsi de rompre volontairement tout lien avec l'œuvre. Le droit français considère, en effet, que le droit moral — dont le droit à la paternité est un attribut — est un droit inaliénable auquel l'auteur *ne peut renoncer*. [...] S'il peut travestir ou dissimuler sa paternité, il ne peut anéantir cette réalité du lien qui l'unit à l'œuvre, sauf à la faire purement et simplement disparaître ». Mais en l'occurrence il ne romprait pas ce lien absolument : il ne pourrait faire en sorte qu'il n'ait pas été, effaçant le passé en détruisant le présent. D'ailleurs Marie Cornu ajoute en note : « sa trace peut demeurer alors même que le support matériel a disparu, sans compter que l'auteur qui n'a plus l'œuvre en sa possession sera sans droit pour la détruire. », Marie CORNU, « La Signature et l'existence juridique de l'œuvre », *Sociétés & Représentations*, n° 25, Nouveau Monde éditions, Paris, 2008, p. 31 (nous soulignons).

que le premier puisse fonder sa propre activité dans l'échange auquel celles-ci donnent lieu. Mais elle n'implique pas pour autant et pour l'artiste la destitution de son au(c)torité, minorée par la part auctoriale d'un spectateur devenu actif et, par conséquent, acteur et créateur. C'est plutôt l'inverse qui a lieu. Car ce qu'il faut bien admettre c'est que, dans ces conditions, l'artiste y gagne toujours son nom, tandis que les spectateurs y perdent toujours le leur. L'« expérience transactionnelle » que constitue *Soup/No Soup* appartient peut-être à tout le monde, mais seul Rirkrit Tiravanija y retrouve son nom. Si l'artiste est toujours singulier par définition, le spectateur, lui, est toujours anonyme et pluriel. De ce point de vue, il n'y a aucune différence entre les deux figures, qui paraissent pourtant antithétiques, d'un spectateur créateur d'un côté, et d'un spectateur observateur de l'autre, pour lequel on avait déjà remarqué ce régime particulier. La nécessité de l'identification auctoriale se vérifie donc dans la majorité, sinon dans la totalité des cas, auxquels les formes relationnelles, contextuelles, interactives ou participatives contemporaines de l'art ne font pas exception. Car pour être non seulement comprises comme telles mais aussi tout simplement avoir lieu, s'accomplir comme ces formes mêmes, elles suivent un ensemble variable de spécificités de mise en œuvre, de modalités de fonctionnement, supposent tels dispositifs techniques, imposent tel protocole de diffusion ou d'exposition publique, nécessitent souvent la présence d'une information préalable, même (voire surtout) si cet ensemble doit concourir à inclure dans l'économie de l'œuvre un spectateur qui est supposé en être habituellement et culturellement exclu. Or ces prescriptions émanent de l'artiste et relèvent avant tout de son initiative, quand bien même celles-là consisteraient à déléguer celle-ci.

Les œuvres de Félix González-Torres changent de forme et se reconstituent au fil des interventions du public sur elles. Mais ces modalités d'action, d'échange ou d'appropriation, jusqu'à la liberté laissée aux spectateurs et aux collectionneurs de ne pas les appliquer, restent tributaires de *son* initiative et sont induites par *son* au(c)torité.

Les propositions de Lawrence Weiner quant à ses *Statements*, même si elles garantissent, en droit, l'équivalence des œuvres réalisées (ou non) par l'artiste et le « récepteur », n'en sont pas moins des postulats dont l'artiste assume seul, *et en son*

nom, la promulgation. Et cette équivalence ne peut être décrétée que par Weiner lui-même.

La performance de Marina Abramović offre à qui le veut la possibilité de partager avec elle une minute de silence. Ce qu'elle ne partage pas, en revanche, c'est la possibilité, pour autrui, d'être présent *nommément* pour l'occasion (hormis pour Ulay, invité surprise que chacun aura reconnu, et qui est... un artiste¹). Qu'il tente l'expérience ou qu'il reste à l'écart, le spectateur reste un spectateur parmi d'autres, dont la somme est toujours égale au public.

Le service de soupe de Rirkrit Tiravanija et celui des Restos du Cœur partagent bien plusieurs points communs : l'un et l'autre sont gratuits, « généreux mais modestes, collectifs mais singuliers », promeuvent « un grand rassemblement où chacun [peut] vivre une expérience transactionnelle, immatérielle, basée sur l'échange, la rencontre et la générosité ». Mais si leur public et leur contexte respectifs sont bien différents (personnes démunies et action sociale d'un côté, amateurs d'art et action artistique de l'autre), l'identification de leurs protagonistes l'est encore plus : des bénévoles anonymes dans le cas de la soupe populaire, « l'artiste et son équipe » dans le cas de la soupe artistique².

Les tableaux interactifs de Samuel Bianchini réagissent aux mouvements des spectateurs, de sorte que ce sont ces derniers qui, littéralement, leur donnent forme. S'il est ici question d'une « implication du public qui s'effectue selon des modalités qui engagent toujours davantage le corps »³, qu'en est-il de ces corps et de leur statut ? « Comment par exemple, dans le cas de relations frontales et à distance(s) avec des œuvres — comme avec [ses] installations *niform* et *Valeurs croisées* », l'artiste

1. Qui a d'ailleurs obtenu, par une décision de justice fin 2016, que son nom, précisément, soit rétabli dans l'attribution de paternité des œuvres communes qu'Abramović et lui-même ont réalisées entre 1976 et 1988 (restitution à laquelle s'ajoutent accessoirement 250 000 € au titre du fruit des ventes non partagées).

2. À moins de considérer Coluche, précisément, comme un auteur ; c'est-à-dire non pas comme l'une des nombreuses chevilles ouvrières de la distribution de nourriture, en quoi il ne diffère pas d'elles, mais en tant que lui reviennent à la fois l'initiative et la responsabilité de ce projet.

3. Samuel BIANCHINI, « La performance. Quand faire, c'est dire », in J.-P. Fourmentraux (dir.), *L'Ère post-média. Humanités digitales et Cultures numériques*, Hermann, coll. Cultures numériques, Paris, 2012, p. 137.

propose-t-il de « prendre en compte et interpréter les mouvements corporels ? » Samuel Bianchini répond : « on pourrait retenir un modèle simple mais puissant, sous-jacent dans les œuvres pré-citées : plus une partie du corps s'approche vite d'un plan d'interaction [...] plus l'action est volontaire »¹. L'œuvre est d'autant plus réactive que le spectateur est actif : c'est sa volonté d'agir qui transforme l'œuvre à la mesure de son intervention. C'est, autrement dit, à partir du dispositif interactif de l'œuvre, du degré d'efficacité de son fonctionnement, donc de la *compréhension de son mode d'emploi* que, d'emblée, l'activité du spectateur est interprétée, que la relation entre action et volonté est déjà, pour lui, prescrite. Comme précédemment, le modèle d'intelligibilité (et d'existence) de l'œuvre et de son rapport au spectateur est, en dernière instance, ordonné (c'est-à-dire à la fois disposé et imposé) par l'artiste. Si bien que la différence posée par Samuel Bianchini entre les dispositifs non artistiques, où « ce sont alors les besoins et objectifs de production — définis, le plus souvent, au préalable — qui guident les intentions », et la « fréquentation d'installations artistiques interactives » qui s'inscriraient dans « un cadre d'actions qui ne sont pas structurées par de telles nécessités, qui ne relèvent pas de l'usage guidé par l'utilité et la production tierce, mais de formes de pratiques d'abord motivées par l'expérience esthétique »² n'est plus pertinente. Cette « expérience esthétique » spécifique à l'œuvre interactive ainsi présentée n'est-elle pas elle-même structurée par la nécessité de besoins et d'objectifs de production, définis au préalable, et qui guident les intentions de l'artiste ? Quel sens aurait dans ces conditions l'attitude d'un spectateur volontairement distant, qui choisirait de ne pas (inter)agir, de ne pas activer le dispositif ? Faudrait-il considérer qu'il n'y a pas lieu, pour lui, de parler de fréquentation de l'œuvre ni d'expérience esthétique ? Probablement, puisque la notion d'expérience elle-même est ici déjà comprise, organisée, définie et finalement réduite à l'opposition (supposée) de l'activité de l'artiste et de la passivité du spectateur, et qu'elle est envisagée dans une perspective où la première doit contribuer à corriger la seconde. Mais faut-il admettre, d'une part, que *ces définitions* de l'expérience et de l'activité sont les seules possibles, et que,

1. *Ibid.*, p. 150.

2. *Ibid.*, pp. 142-143.

d'autre part, l'éventuelle passivité du spectateur soit un mode défectueux d'expérience, nécessairement préjudiciable au rapport à l'œuvre¹ ? Et peut-on, d'autre part, considérer que l'« implication du public » entendue de cette manière est susceptible de réformer le statut du spectateur au point qu'en conjuguant, par œuvre interposée, son expérience active à celle de l'artiste il partage avec lui son statut d'auteur ? Ne lui assigne-t-elle pas plutôt, tout simplement, une marche à suivre ? Bianchini rappelle que

« cette dimension opératoire déporte la question de l'expérimentation artistique vers celle de l'expérience esthétique [...]. À mesure que les opérations artistiques sont partagées avec le public ou qu'elles l'impliquent, [...] l'expérimentation artistique des créateurs se conjugue à l'expérience esthétique des spectateurs. Et ces deux types d'expériences sont d'autant plus associées que la première cherche la seconde, autrement dit que l'expérimentation de l'artiste est principalement concentrée sur la capacités des œuvres à être “expérimentables”, à engager le public dans *leurs* opérations. »²

Le public, en participant aux opérations que sollicitent de lui les œuvres, se conforme à la logique d'une interaction ou d'une expérimentation dont l'artiste, en tant qu'auteur, est le premier, voire le seul responsable. L'« implication du public » comme la « dimension opératoire » des œuvres, c'est l'affaire de l'artiste, cela concerne d'abord et surtout l'artiste et son projet, la façon dont il envisage, développe, ou décrit son

1. Dans le cas des œuvres interactives, la réponse à cette question pourrait commencer par une remarque d'Edmond Couchot : « Quand apparurent les premières œuvres d'art dites “interactives” sur lesquelles le spectateur pouvait agir physiquement au moyen de diverses interfaces, leurs défenseurs arguèrent souvent du fait qu'elles provoquaient chez le spectateur un comportement “actif” mobilisant diverses ressources motrices, alors que les œuvres traditionnelles s'adressaient à un spectateur “passif”, sous-entendant le plus souvent qu'elles possédaient en cette différence un coefficient d'art supérieur aux autres. Si ces tenants de l'art interactif étaient bien intentionnés, ils faisaient cependant deux erreurs. La première était que l'interactivité ne conférait aux œuvres [interactives] aucune valeur artistique surpassant les œuvres non interactives, la seconde que la propriété de ces dernières était de susciter chez le spectateur un comportement essentiellement passif », Edmond COUCHOT, « La boucle action-perception-action dans la réception esthétique interactive », *Revue Proteus*, n°6, Paris, novembre 2013, p. 27 [<http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus06-4.pdf>].

2. Samuel BIANCHINI, « .exp – De l'expérimental à l'expérimentable », in E. During, L. Jeanpierre, C. Kihm, D. Zabunyan (dir.), *In actu - De l'expérimental dans l'art*, Les Presses du réel, Dijon, 2009, pp. 285-286 (nous soulignons). De fait, ces propos s'appliquent potentiellement à toute œuvre.

travail et ses œuvres. Et, au bout du compte, la façon dont ce travail et ces œuvres sont comprises reçues par un public, par une communauté de spectateurs, actifs ou non.

Contester le fait que le spectateur doive par nature être passif, douter que sa place, relativement aux œuvres, doive se limiter à celle d'un récepteur de formes préalablement produites par un artiste, et régler sa propre pratique artistique sur la révision de ce modèle ne concourt donc pas pour autant à la dilution du statut du spectateur dans celui de l'artiste, ni ne suffit à conclure à l'inanité du bien-fondé de leur distinction. Un tel projet la confirmerait plutôt : car c'est toujours à partir d'un artiste et de la position qu'il défend, donc qu'il occupe, que ce projet peut déployer son sens et ses moyens ; inversement, c'est à l'artiste et à son projet que, une fois déployés, ce sens et ces moyens reconduisent.

La distinction de l'artiste et du spectateur survit donc à leur communauté puisque, dans le meilleur des cas, c'est la première qui décide de la seconde et la rend possible comme activité créatrice. Cette distinction s'impose, par conséquent, comme un paradigme plus fondamental que celui de leur (inter)activité, qui n'en est qu'un cas particulier (quand il n'est pas un vœu pieux ou un slogan¹). Pour le dire autrement, il y aura toujours moins de différence, à l'égard d'une œuvre, entre un spectateur actif et un spectateur inactif, qu'entre ces mêmes spectateurs et l'auteur de l'œuvre en question. Car l'œuvre, à ce titre, relève de son autorité de principe, au double sens d'origine et de règle, liées et articulées l'une et l'autre autour de la figure de l'auteur comme facteur

1. Yves Michaud, à ce propos, écrit : « Pour être tout à fait honnête, les artistes contemporains ne se soucient pas du tout du public, y compris quand tout leur art porte sur le relationnel et le transactionnel. Passé le soir du vernissage, les installations relationnelles deviennent des guichets fermés ou des manèges abandonnés : le studio de télévision n'aura fonctionné qu'un soir d'inauguration officielle, le repas pour les pauvres n'est plus servi et l'artiste est déjà reparti pour d'autres (bonnes) œuvres », Yves MICHAUD, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, Paris, 2003, p. 43. Moins cynique sans être moins critique, Tristan Trémeau, quant à lui, considère que « l'esthétique relationnelle a repris à nouveaux frais les trois obligations afférentes au don théorisées par Marcel Mauss (donner, recevoir, rendre) et a bien compris qu'elles étaient de nos jours accaparées par les réseaux sociaux et économiques comme valeurs et comme modes d'échanges des biens et des services ». C'est pourquoi, selon lui, l'art relationnel serait avant tout « la (re)production d'un modèle économique communautaire en réseau, en symbiose avec l'actualité de l'économie libérale », Tristan TRÉMEAU, *In art we trust. L'art au risque de son économie*, Éditions Al Dante/éditions Aka, Coll. Les Cahiers de Midi, Marseille, 2011, respectivement pp. 26 et 27.

d'identification. Identification qui s'effectue non seulement par différence avec d'autres œuvres et d'autres pratiques, et permet de distinguer le travail de tel artiste et de tel autre, mais surtout par rapport à l'artiste lui-même, comme détermination de ce que sont ses œuvres, du fait qu'elles lui sont propres et de la manière dont elles le sont. D'où la nécessité d'y faire correspondre un nom propre, le sien, qui est moins un patronyme d'état-civil (même s'il lui est identique dans la plupart des cas) qu'un nom d'artiste, que son nom *en tant qu'artiste*, que l'artiste qu'il est *sous ce nom* (auquel un pseudonyme peut précisément pour cette raison répondre tout aussi bien). D'où également l'anonymat nécessaire et nécessairement (dis)symétrique du spectateur qui doit, pour pouvoir être considéré comme créateur *en tant que spectateur*, c'est-à-dire en tant que tout spectateur possible, rester sans nom.

Dès lors, c'est la notion d'auteur qui se substitue à celle de créateur ou qui, au moins, la redéfinit. Car le public ne devient « créateur », comme le revendiquent les exemples précédemment cités et les thèses qui les accompagnent, qu'à partir du moment où la *création* (artistique) est comprise comme *activité* (créatrice). Si le concept de « création » est synonyme d'activité artistique, et si l'activité artistique correspond à la relation active de tout individu avec une œuvre (relationnelle, interactive ou autre), il suffit effectivement au spectateur de devenir l'acteur, voire l'opérateur principal de cette relation pour être, *ipso facto*, créateur de plein droit. On devrait pouvoir en conclure que la distinction entre artiste et spectateur n'a plus lieu d'être et qu'il n'y a plus, au fond, de différence significative entre eux, qu'il n'y a même plus lieu d'en inventer une autre, car enfin l'un et l'autre « n'en font qu'un sous des rapports différents » (Ruby). Nous défendons la thèse inverse : c'est précisément ce rapport qui les distingue foncièrement, rapport qui précède et surdétermine la dialectique de l'activité et de la passivité, en se conjuguant plus profondément à l'autorité (ou à son absence), c'est-à-dire à la question de la définition de l'auteur. Que l'artiste et le public développent une relation à l'œuvre comprise comme l'enjeu d'une activité conjointe n'implique ni ne suppose que leur relation à l'œuvre soit comparable. Le nouveau statut du spectateur comme créateur, si on l'admet au nom du paradigme de l'activité, oblige aussitôt à marquer un *distinguo* de vocabulaire afin de ne plus

confondre créateur (ou acteur) et auteur, lequel devient immédiatement un discriminant essentiel : créateur, le spectateur peut désormais l'être autant que l'artiste, voire parfois plus. Auteur, l'artiste l'est toujours, le spectateur jamais.

Cette évidence est à ce point flagrante qu'elle n'est non seulement jamais remise en question (œuvre et artiste, comme on l'a vu, sont toujours identifiables et identifiés nommément¹, spectateur et public anonymement) mais qu'elle vaut comme principe d'intelligibilité pour notre (post)modernité, aux yeux de Paul Ardenne lui-même. Partisan, quelques années plus tôt, d'une « figure [du spectateur] élevée au statut de créateur », il affirme pourtant qu'il est nécessaire de

« lier l'artiste et l'œuvre de manière indéfectible, traiter de l'un en refusant de ne pas traiter de l'autre : [...] là où il y a de l'artiste, il y a de l'œuvre, là où est tel ou tel artiste, et non tel autre, il y a telle œuvre et non telle autre, en dépit des conditionnements propre à l'époque ou au lieu de vie ou de formation existentielle ou culturelle ».

« La création proprement dite ? Elle est effet plus que jamais singularisée, elle relève bel et bien, dorénavant et plus que par le passé, des individualités. [...] En vérité, "l'art" contemporain en tant que tel n'existe pas : ce sont les artistes seuls, qui existent. Mais des artistes, on l'aura compris, "spécifiques". »²

1. Rappelons d'ailleurs que l'identification de l'auteur *par son nom* est ce qui fonde la législation relative à la propriété intellectuelle et notamment, en France, celle du droit d'auteur. Le premier article du chapitre du *Code de la propriété intellectuelle* consacré aux « titulaires du droit d'auteur », indique que « La qualité d'auteur appartient, sauf preuve contraire, à celui ou à ceux sous le nom de qui l'œuvre est divulguée » (Article L113-1). L'article L121-1 précise que « L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre [et que] ce droit est attaché à sa personne ».

2. Paul ARDENNE, « Repartir de l'artiste », in *Les Limites de l'œuvre*, M. Guérin et P. Navarro (dir.), PUP, coll. Arts, Aix-en-Provence, 2007, respectivement p. 353 et 354. Ces propos visent ici à promouvoir la singularité des artistes et de leurs pratiques (contre les réflexes de normalisation et de catégorisation auxquels, selon Ardenne, peuvent se laisser aller, par exemple, l'histoire de l'art ou la sociologie) au rang d'un principe qui fonderait non plus l'autonomie de l'art, mais celle de l'artiste : « La personnalisation extrême du fait artistique enregistrée depuis la modernité est à mon sens une donnée essentielle pour évaluer l'art d'aujourd'hui. [...] Ce qu'il convient d'évaluer, dans ce sujet spécifique qu'est l'artiste contemporain, c'est sa capacité [...] à se donner une forme à soi-même » (*ibid.*, p. 354). Il est difficile de ne pas penser aussitôt à l'esthétique de Hegel, pour qui l'artiste, dans l'œuvre, « se représente lui-même [...], puisque l'œuvre d'art est un moyen à l'aide duquel l'homme extériorise ce qu'il est » (*cf. supra*).

9. NÉGATION(S) DE L'AUTEUR

Une autre catégorie d'œuvres remet peut-être en cause, de façon plus radicale, le statut d'auteur propre à l'artiste, dans la mesure où elle rompt ou semble rompre, dès le début, avec l'une des clauses de principe de l'autorité, à savoir l'attribution directe et exclusive d'une œuvre originale à son auteur. L'ensemble de la production artistique qui correspond à ce qu'il est d'usage de regrouper sous le label de l'appropriationnisme entend en effet se débarrasser purement et simplement de cette « sorte de rapport personnel à l'œuvre que contracte l'artiste ». Non pas seulement celui qui provient de son activité mais celui, plus profond, qui l'associe à son œuvre selon le lien quasiment généalogique d'une paternité directe et inaltérable. Paternité naturellement admise, implicite ou déclarée, officielle et historique, qu'en retour chaque œuvre rappelle et entérine par son renvoi attributif à un nom, celui de l'artiste (l'aquarelle abstraite *de* Kandinsky, l'urinoir *de* Duchamp, et tout aussi bien, comme on vient de le souligner, la performance *de* Marina Abramović, les *Statements de* Lawrence Weiner, les œuvres mutables *de* Félix González-Torres ou les dispositifs *de* Samuel Bianchini).

Ce sont en effet ces notions d'auteur et d'œuvre originale, ainsi que leur interdépendance, qui sont directement visées par les travaux de Sherrie Levine. Elle photographie, en 1981, les célèbres clichés de Walker Evans, à partir d'un exemplaire de *Let Us Now Praise Famous Men* où il sont reproduits. Elle en tire une série d'images identiques à celles du photographe américain, intitulée *After Walker Evans*, qu'elle expose à la Metro Pictures Gallery de New York. Œuvres de Levine ou œuvres d'Evans ? On est tenté de répondre qu'il s'agit soit des deux à la fois, soit d'aucun pris isolément : Levine est l'auteur des photos tout en ne l'étant pas. Ce faisant, on constate que la définition commune de l'auteur à laquelle on fait référence repose sur des réflexes d'attribution qui peuvent être mis en défaut et dont les conditions méritent largement d'être repensées. Le concept d'expression individuelle, notamment, qui

articulerait de façon directe la relation de l'auteur à l'œuvre et offrirait un critère d'appréciation suffisant, montre bien, dans ces conditions, ses limites.

L'année suivante, Levine publiera dans le magazine *Style* une déclaration dont les derniers mots sont une référence explicite au célèbre texte de Roland Barthes, *La Mort de l'auteur* :

« Le plagiaire ne porte plus en lui de passions, d'humeurs, d'émotions, d'impressions ; il transporte plutôt cette immense encyclopédie dont il s'inspire. Le spectateur est une tablette sur laquelle sont gravées toutes les citations qui constituent le tableau sans qu'aucune ne soit perdue. C'est dans sa destination, et non pas dans son origine, que réside le sens de la peinture. La naissance du spectateur est au prix du peintre. »¹

À nouveau, le spectateur semble chasser et remplacer l'artiste ou l'auteur, au moins en intention. Mais à nouveau encore, pourtant, c'est l'artiste comme auteur qui refait surface, d'abord comme question, ensuite comme paradoxe, enfin comme évidence. Car quelles sont les définitions de l'auteur et du plagiaire ici mises en cause ? À première vue, effectivement, les séries des *After*² ne consacrent certes pas Sherrie Levine comme créatrice d'une œuvre originale, que l'on entende l'adjectif comme le synonyme de nouveau ou d'inédit, ou comme l'authentification d'une origine. Mais le paradoxe est que cette remarque ne vaut que si l'on considère les œuvres en lice uniquement sur la base de critères purement objectifs et formels, c'est-à-dire en ayant préalablement fait abstraction de leur source, de leur auteur, de leur situation historique. Or c'est justement à partir d'un accord de principe sur l'évidence de cette origine historique initiale (la première série est celle d'Evans) que l'hypothèse d'une copie sans auteur peut être avancée et la revendication d'un plagiat volontaire peut être affirmée. Comme s'il était admis tacitement et par avance que le degré d'auctorité d'Evans, acquis et irrévocable, était diamétralement opposé à celui de Levine, incertain parce que

1. Sherrie LEVINE, « Déclaration », trad. fr. C. Bounay, in *Art en théorie...*, op. cit., p. 1157.

2. D'autres séries, nombreuses, suivront la reprise de Walker Evans : *After Kasimir Malevich*, *After Rodchenko*, *After Marcel Duchamp*...

dérivé, et que cet axiome valait démonstration. Si l'on rétablit des conditions d'analyse complètes, bien entendu, les choses s'inversent. Sherrie Levine (re)devient créatrice d'une œuvre originale, nouvelle et inédite, non parce que les images que cette œuvre présente n'ont jamais été vues ni produites ailleurs mais, précisément, parce qu'elles l'ont déjà été. C'est cette reprise à l'identique, cette répétition mécanique de l'original qui instaure, à l'instar de ce que fit Pierre Ménard pour Borges, une très étrange singularité, et une incontestable auctorité. Le statut de plagiaire n'est en l'occurrence pas recevable : le plagiat se caractérise à la fois par l'omission de la source et par son usurpation. Sherrie Levine, pour sa part, ne cache pas ses références : elles sont au contraire indispensables à l'intelligibilité de son projet. Elle ne cherche pas davantage à se substituer à Walker Evans, mais ajoute son nom au sien : son déni d'auctorité constitue — et souligne — son auctorité propre¹.

À la lumière de ce qui précède, on pourrait néanmoins se demander si, dans le cas d'un plagiat réel, et non d'une simple déclaration d'intention, comme dans celui, symétrique, de la contrefaçon, le statut d'auteur n'est pas véritablement remis en cause. Car, dans ces conditions, l'auteur effectif n'est pas identifié ni même identifiable, mais simplement remplacé par celui qui ne l'est pas. Mais cela ne change rien, et confirme d'autant plus le rôle crucial joué par l'auctorité. En effet, ce que le plagiaire ou le faussaire s'arrogent indûment, c'est précisément un statut d'auteur qui ne leur revient

1. Elle en conviendra elle-même plus tard, et à l'éviction de l'auteur préférera une réflexion sur son statut : « Au début, on parlait beaucoup de la négation que contenait mon travail, mais maintenant, je trouve plus intéressant d'y voir une réflexion sur la notion de paternité de l'œuvre. C'est vrai que la paternité artistique existe, mais je pense que selon les époques nous interprétons les mots différemment. Ce qui m'intéresse aujourd'hui, c'est la nature dialectique de ces termes » Sherrie LEVINE, « L'angoisse de l'influence – de plein fouet. Conversation entre Sherrie Levine et Jeanne Ziegel », in *Sherrie Levine* (cat. d'exp.), Hôtel des Arts, Paris, 1992, p. 67. On pourrait évoquer également la proposition de Michael Mandiberg, intitulée *After Sherrie Levine*, qui reproduit à son tour à la fois les photos d'Evans et (donc) l'initiative de Levine, en diffusant ses reproductions sur internet, et redire avec lui que « Levine a sacralisé son œuvre dans la mesure où il est encore plus difficile d'y accéder qu'aux originaux d'Evans — elle n'a jamais été reproduite, et n'existe que dans les musées et les collections privées. Sherrie Levine soustrait volontairement ses propres images à la publicité et à la reproduction pour éviter qu'elles ne deviennent cultes, pourtant cette absence d'information crée exactement ce qu'elle cherche à éviter — l'anonymat attire l'attention sur l'identité et le style de l'artiste, il ne les efface pas » [<http://www.aftersherrielevine.com/statement2.html>].

pas. Et cette illégalité est l'affirmation directe, bien que négative, de l'existence préalable d'une loi, celle de l'attribution d'autorité, et d'un droit, celui de l'auteur. En fait, ni le plagiaire ni le faussaire, en tant que tels, n'existent vraiment. Ou bien la supercherie n'est pas dévoilée, et ils ne le sont pas encore. Ou bien elle l'est, et ils ne le sont plus. L'autorité, elle, perdure : comme seul et unique mode de relation aux œuvres, auquel l'un et l'autre ont dérogé, à partir duquel ils sont jugés, qui les précède et leur survit.

C'est par d'autres moyens qu'à son tour Matt Mullican, associé comme Sherrie Levine aux artistes de la *Pictures Generation* et à l'influence outre-atlantique des philosophes de la *French Theory* (Barthes et Foucault notamment), choisit de mettre en question sa propre autorité d'artiste. À la fin des années 1970, l'artiste californien va recourir à des performances sous hypnose pour réaliser, dans cet état de « conscience modifiée », une grande quantité d'œuvres. Il annonce en 1982, lors d'une performance à New York, que l'activité artistique à laquelle il s'emploie et les travaux qu'il produit dans ces conditions ne sont pas les siens, mais ceux d'une personne étrangère, asexuée, sans âge, sans identité définie, et qu'il appelle « That Person ». De sorte que son autorité d'artiste se dédouble. Dans l'ensemble des œuvres qu'il a produites, on trouve d'un côté celles qu'il signe de son propre nom (regroupées sous le terme générique de *Cosmology*), et celles dont l'auteur officiel n'est autre que That Person. On retrouve cette bipolarité dans la présentation des œuvres elles-mêmes. En 2010, l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne organise une importante exposition de l'œuvre de Mullican, qui s'intitule *12 BY 2* : il s'agit d'insister sur le fait que les douze salles proposent une rétrospective du travail de deux artistes distincts. Quelques années plus tôt, en 2005, le Museum Ludwig de Cologne avait programmé *Learning from That Person's Work*, une exposition dédiée aux œuvres de That Person, non à celles de Mullican.

Personne, bien sûr, n'irait jusqu'à imaginer sérieusement que Mullican et That Person sont véritablement deux individus différents, qui pourraient par exemple se croiser le soir du vernissage de l'une des expositions ci-dessus. Dans quelle mesure

peut-on donc parler, et cette fois-ci beaucoup plus sérieusement, de deux artistes ou de deux auteurs ? Que signifie cette possibilité, et de quel droit devient-elle acceptable ? Réponse : du droit inaliénable de l'artiste à paradoxalement s'aliéner lui-même, à donner à son auctorité la forme qu'il veut, à l'exercer comme il l'entend, quand bien même il l'entend sur un mode schizophrénique. Matt Mullican n'assume pas, il est vrai, les œuvres de That Person sous son nom. Mais cela n'implique pas qu'il ne les nie, au contraire : il les revendique sous l'identité de son double, et aucun double n'existe s'il n'existe un original qu'il ait pour conséquence de révéler. Le dédoublement de l'artiste n'a qu'une origine, sans laquelle l'apparition de quelqu'un d'autre que lui ne peut tout simplement pas faire sens, et cette origine, c'est évidemment Mullican lui-même. Si certaines œuvres de Mullican sont celles de That Person c'est parce que, dans tous les sens du terme, That Person est l'œuvre de Mullican. That Person confirme, en le redoublant, l'artiste dans son statut d'auteur. À tel point, d'ailleurs, qu'il permet à Mullican, lorsqu'il devient That Person, d'être en même temps, comme artiste, au plus proche de lui-même :

« — [Quelle est] la différence entre eux ?

— Je dirais la distance. Finalement c'est assez similaire car je n'ai pas beaucoup de distance par rapport à ma vie et je n'en ai pas non plus beaucoup par rapport à lui. Mais il y a une différence entre la distance qui consiste à se le représenter [*the distance from looking at him*] et être lui.¹

— Est-ce que votre intérêt pour l'hypnose a été suscité par la tentative de faire disparaître [*collapse*] toute distance ?

— Oui, faire disparaître la distance. Exactement. [...] C'est une des raisons pour lesquelles je continue de faire cela, parce que la distance a disparu et que je n'en ai plus aucune relativement à ce qui arrive. »²

1. Entretien entre Matt Mullican et João Ribas, à l'occasion d'une exposition du premier au Drawing Center, New York, in *Matt Mullican, A Drawing Translates the Way of Thinking, Drawing Paper* n° 82, 2008, p. 15 (nous traduisons).

2. *Ibid.*, p. 13.

Les cas de l'anonymat ou du pseudonymat sont deux autres occurrences, plus générales, qui attestent *a contrario* que la question de l'auteur n'est pas facultative. Pourquoi ? Parce que l'un et l'autre ne sont entendus et admis que comme des états temporaires, qui relèvent de l'identité de l'auteur non comme une information, mais comme une insuffisance ou une absence d'information, intentionnelles ou non, qu'il sera toujours question, au bénéfice des œuvres et de leur médiation publique, de compléter ou d'obtenir. Ce défaut d'information, en revanche, n'affecte en aucun cas le statut du spectateur dans l'anonymat initial et constitutif de son rapport aux œuvres.

Que dire, enfin, des œuvres signées collectivement ? Qu'elles ressortissent à leur tour de la même exigence, car si l'auteur n'est effectivement plus assignable à un signataire individuel, c'est le groupe, reconnu comme tel, qui assume son identité, et assure le maintien de cette relation. De nombreuses entités polycéphales et à géométrie variable ont présenté des œuvres, produit des textes ou organisé des expositions sans attribution individuelle directe. Dans ce cas c'est le groupe, dont le nom devient alors un nom propre, qui fonctionne comme individu et fait, pour ainsi dire, autorité sur l'auctorité. Mais que se passe-t-il lorsque, de surcroît, l'objectif du groupe lui-même consiste à reconsidérer cette identité ?

Prenons l'exemple d'IFP (Information Fiction Publicité), fondé par Jean-François Brun, Dominique Pasqualini et Philippe Thomas, et qui fut actif de 1984 à 1994. IFP réalise des objets dont la nature, les formes et la présentation les apparente à celles des dispositifs publicitaires dédiés à la communication visuelle (écrans, panneaux d'affichage, caissons lumineux). Le groupe, qui se considère plutôt comme une « agence », appose la plupart du temps sur ses réalisations son logo en guise de signature. Au cours d'un entretien mené par Jérôme Sans dans la transcription duquel il n'est mentionné que par son acronyme, IFP explique qu'il est

« [...] une personne morale, qui permet à différentes “personnes physiques” de ne pas devoir se situer immédiatement en tant qu’“artistes”. Pour ceux qui travaillent en son sein et qui n'avaient plus le désir de travailler sous leur nom propre

[...]. «IFP» désigne ce qui dans l'œuvre de tout artiste est mis à distance, pris dans une fiction. »¹

Cette fiction est celle que le groupe choisit de mettre en scène pour son propre compte, en pervertissant les catégories habituellement attachées à la définition de l'artiste. La notion de collectif (d'artistes) est remplacée par celle d'agence, le concept d'auteur par celui de marque commerciale, la signature par un logo. Mais cette fiction n'est pas elle-même une fiction : elle est la forme que le groupe mobilise comme un ensemble de moyens privilégiés adapté à son activité artistique et conforme à ses objectifs, qui doivent en dernière instance être considérés comme tels. L'« agence » est une agence « sans définition administrative et juridique »² et ne dépose, par exemple, aucun brevet censé garantir la propriété d'installations ou d'objets qui restent, en fait comme en droit, des œuvres ordonnées à leur(s) auteur(s), en l'occurrence un « personne morale » représentée par un groupe. S'il est tentant d'« imaginer une activité qui tenterait de dénouer le lien qui unit traditionnellement une œuvre à son auteur »³, il est plus téméraire de penser que cette tentative puisse aboutir.

Philippe Thomas, qui quitte IFP en 1985 n'échappe pas à ce « lien ». À partir des manipulations qu'il fomenté au sein du champ artistique et avec la complicité de ses acteurs (institutions, collectionneurs, galeristes, etc.) pour organiser sa disparition, jusqu'à la multiplication de ses hétéronymes via l'agence qu'il crée en 1987 (readymades belong to everyone®), dont le protocole repose sur la demande faite à l'acquéreur d'une œuvre qu'il [*sc.* Philippe Thomas] réalise d'en devenir le signataire à sa place⁴, on pourrait supposer qu'une abrogation ou un transfert d'auctorité s'accomplit

1. *Flash Art* n° 132, 1987, p. 126.

2. *Ibid.*

3. Anne TRONCHE, « INFORMATION FICTION PUBLICITÉ : le prétexte de l'œuvre dans la consommation de masse », *Opus International* n°109, juillet/août 1988, Paris, p. 24.

4 « Avec nous, vous trouverez toutes les facilités pour laisser définitivement votre nom associé à une œuvre qui n'aura attendu que vous, et votre signature, pour devenir réalité. Cette œuvre, dont vous deviendrez l'auteur à part entière, vous fera rejoindre les plus grands aux catalogues et programmations des plus grands musées, galeries ou collections privées. », Philippe THOMAS, *La Pétition de principe* (affiche publicitaire), 1988.

vraiment : l'artiste s'efface comme auteur, que le collectionneur devient. Mais, pas plus que le statut d'auteur ne se résorbe dans l'activité artistique (relationnelle, participative, interactive), il n'est absorbé par l'identité d'une signature. Ce que le projet de Philippe Thomas démontrerait plutôt, c'est que ce statut s'en passe fort bien. Même si le nom de l'artiste est effectivement absent des collections du musée national d'Art moderne, puisque ses œuvres y sont répertoriées sous le nom de leurs signataires respectifs, aucun des ces auteurs présumés et déclarés ne renvoie à lui-même autant qu'ils renvoient tous, hétéronymement si l'on veut, à un seul, leur véritable auteur, l'artiste Philippe Thomas, *au nom (absent) duquel* elles peuvent être regroupées (et, de fait, le sont¹). Autrement dit, comme le note Érik Verhagen, « la fiction thomasienne n'est opérante [...] qu'une fois identifiée comme telle », c'est-à-dire une fois que son identité n'est plus fictive :

« [...] cette transparence, somme toute absurde mais nécessaire, [est] la condition *sine qua non* du bon déroulement de la partie, sa seule règle inviolable. [...] Et ce d'autant plus que Thomas n'est pas sans savoir qu'il demeure encore et toujours, en dépit des efforts accomplis pour fragiliser sa propre identité, l'auteur de ses jeux de rôle. »²

« Il en est de même de la théorie du démantèlement du statut d'auteur. D'exposition en exposition, de publication en publication, le nom de Thomas a été [...] pleinement réhabilité, *si tant est qu'il ait jamais disparu*, nous démontrant que les collectionneurs ayant fait appel au services de son agence ne sont pas parvenus à devenir des auteurs "à part entière". [...] Car la stratégie qui consiste à éviter soigneusement de prononcer le nom de Thomas produit l'effet inverse. »³

1 La Bibliothèque Kandinsky du Centre George Pompidou dispose du Fonds Philippe Thomas, dont les archives et la documentation ont été méticuleusement indexés par Émeline Jaret, qui a consacré sa thèse à l'artiste.

2 Érik VERHAGEN, « Philippe Thomas. Une dépossession ? », *Retour d'y voir* n°5, Les Presses du réel (Dijon) et Mamco (Genève), juin 2012, respectivement pp. 101 et 105 (Verhagen souligne).

3 *Ibid.*, pp. 106-107 (nous soulignons). C'est pourquoi « on se tromperait bien gravement en voulant croire que l'essentiel de l'art de Philippe Thomas aurait tenu à un simple jeu de signatures » dont la substitution « ne visa jamais à véritablement dissimuler, derrière un auteur putatif, un "auteur réel" » (Daniel SOUTIF, postface de A. Vaillant (dir.), *Sur un lieu commun et autres textes*, Mamco (Genève) et PUR (Rennes), 1999, p. 354). De sorte que ce qui « ressortit au fictionnalisme, selon le terme avancé par l'artiste, c'est moins la revendication auctoriale du signataire que l'ambiguïté du rapport de l'auteur

En conséquence de quoi, sous la forme d'une conclusion provisoire, nous ferons l'hypothèse récapitulative suivante : la posture critique vis-à-vis du statut d'auteur, historiquement influencée par sa révocation structuraliste ou post-structuraliste, et à laquelle de nombreuses revendications artistiques font alors écho, vise essentiellement à contester la position de référence (Barthes parlera d'« antécédence ») qu'il occupe ou qu'on le laisse occuper, relativement aux œuvres qu'il produit, et qui garantirait à leur égard son autorité abusive. Mais une telle croisade bute sur deux écueils. D'une part elle s'appuie, pour nier ou condamner l'au(c)torité, sur l'au(c)torité de ceux qui la nient, ou sur la sienne propre. D'autre part et surtout, elle présuppose exactement ce qu'elle veut contredire, à savoir que l'auctorité implique ce pouvoir, qu'elle détermine une relation inclusive et symétrique entre l'auteur et son œuvre, relation qui les réunirait selon une homogénéité assurant à la seconde d'être toujours porte-parole du premier, et vice-versa.

À partir du moment où l'on met en doute ce présupposé, deux conséquences s'imposent. La première est que le statut d'auteur redevient, de plein droit, un concept discriminant efficace, sinon le discriminant majeur de la distinction entre l'artiste et le spectateur, donc la base d'une définition possible de l'artiste, plus déterminant et plus précis, comme nous avons tenté de le montrer, que des binômes qui opposent activité et passivité, création et réception, action et contemplation, etc. La seconde conséquence, condition de validité de la première, est qu'il faut envisager et essayer de penser la relation d'auctorité selon d'autres modalités que celles d'une paternité plénipotentiaire, autoritaire et définitive, ce qu'elle n'a peut-être, du reste, jamais été.

En reconduisant ainsi la figure de l'artiste à celle de l'auteur, il faut pourtant faire face à une objection massive et qu'il n'est pas possible d'esquiver : la généalogie du concept d'auteur est avant tout liée à l'histoire du texte, de la production littéraire au sens large, et non à celle des images ou des objets. Autrement dit, si on l'applique à

au propos qu'il tient » (Michel GAUTHIER, « Sur un lieu commun et autres textes », *Critique d'art* n°14, Archives de la critique d'art, Rennes, 1999, p. 69).

l'artiste, donc aux arts dits plastiques ou visuels, même dans la multiplicité formelle de leurs manifestations, ne néglige-t-on pas une dimension fondamentale de l'activité artistique en général, à savoir qu'elle donne lieu à des œuvres qui, malgré leur polymorphisme, se donnent comme une forme qui n'est pas celle de la littérature ? La reconduction de l'artiste à l'auteur ne méconnaît-elle pas sa spécificité artistique ?

II. DE L'AUTEUR À L'ARTISTE

10. UNE DÉNOMINATION LÉGITIME ? QU'EST-CE QU'UN AUTEUR ?

Comment justifier le fait de recourir au statut d'auteur, au motif qu'il est le plus propre à définir l'artiste et la relation à ses œuvres, alors que l'acception à la fois majoritaire et historique de ce mot le rapporte à celui qui écrit et à son texte ? Force est de constater, en effet, que l'immense majorité des études consacrées à l'élucidation de ce statut concerne, en priorité sinon exclusivement, l'auteur de textes. Qu'il s'agisse par exemple de Roland Barthes ou de Michel Foucault, d'Antoine Compagnon, de Paul Zumthor, de Roger Chartier ou, plus récemment, d'Alain Brunn qui consacre une anthologie à ce thème¹, chacun, dans le cadre des ses objectifs et de sa discipline, s'intéresse à l'émergence de la figure de l'auteur au sein de l'histoire de la production et de la réception d'œuvres écrites. Cette convergence ne doit rien au hasard : la généalogie de l'auteur et l'évolution de son statut sont étroitement liées, pour ne pas dire directement tributaires, de l'histoire des textes. Nous ferons cependant l'hypothèse que la figure globale de l'auteur, à laquelle cette généalogie donne lieu, surdétermine également, de la même manière et pour les mêmes raisons, la figure de l'artiste moderne. Michel Foucault, auquel on doit, comme chacun sait, l'une des études les plus fameuses sur cette question, fait d'ailleurs lui-même, malheureusement sans la développer, l'aveu de cette possibilité. À la fin de la célèbre conférence qu'il prononce en 1969 devant les membres de la Société française de philosophie, intitulée *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, il revient sur le corpus de son exposé :

« Mais je me rends compte à présent que j'ai limité mon thème d'une façon injustifiable. À coup sûr, il aurait fallu parler de ce qu'est la fonction-auteur dans la peinture, dans la musique, dans les techniques, etc. [...] Je me suis limité à l'auteur

1. Alain BRUNN, *L'Auteur*, Flammarion, coll. GF/Corpus Littérature, Paris, 2001.

entendu comme auteur d'un texte, d'un livre ou d'une œuvre dont on peut légitimement lui attribuer la production. »¹

On sait que le propos de Foucault, à cette occasion, peu après la « mort de l'auteur » proclamée par Roland Barthes et à partir d'un certain état de la littérature à cette époque², consistait à revenir sur la figure de l'auteur pour en mettre au jour la structure fonctionnelle, baptisée par lui « fonction-auteur » et « caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société »³. On se souvient que pour exposer cette fonction et « envisager la manière dont le texte pointe vers cette figure qui lui est extérieure et antérieure, en apparence du moins »⁴, Foucault prend appui sur une double opposition : opposition entre textes littéraires et scientifiques d'une part, et opposition entre la culture médiévale et l'époque moderne, de l'autre. Et de remarquer que la nécessité d'une attribution auctoriale, élément central de la fonction auteur, s'inverse selon les cas et les périodes considérées. Foucault écrit :

« Dans notre civilisation, ce ne sont pas toujours les mêmes textes qui ont demandé à recevoir une attribution. Il y eut un temps où ces textes qu'aujourd'hui nous appellerions "littéraires" (récits, contes, épopées, tragédies, comédies) étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de leur auteur ; leur anonymat ne faisait pas difficulté [...]. En revanche, les textes que nous dirions maintenant scientifiques, [...] n'étaient reçus au Moyen Âge, et ne portaient une valeur de vérité, qu'à condition d'être marqués du nom de leur auteur. "Hippocrate a dit", "Pline raconte" n'étaient pas juste les formules d'un argument d'autorité ; c'étaient les indices dont étaient marqués des discours destinés à être reçus comme prouvés. Un chiasme s'est produit au XVII^e, ou au XVIII^e siècle ; on a commencé à

1. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1994, Paris, p. 804.

2. En l'occurrence celui de l'effacement de l'auteur, symbolisée ici par les premiers mots du troisième des *Textes pour rien* : « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle », Samuel BECKETT, *Nouvelles et Textes pour rien*, Minuit, 1955, Paris, p. 129.

3. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 798.

4. *Ibid.*, p. 792.

recevoir les discours scientifiques pour eux-mêmes, dans l'anonymat d'une vérité établie ou toujours à nouveau démontrable [...]. Mais les discours "littéraires" ne peuvent plus être reçus que dotés de la fonction auteur : à tout texte de poésie ou de fiction on demandera d'où il vient, qui l'a écrit, à quelle date, en quelles circonstances ou à partir de quel projet. »¹

Même si ce constat panoramique a depuis été nuancé (par exemple par Roger Chartier²), il éclaire néanmoins le champ ouvert par la question de l'auteur au sens moderne, en la rapportant aux conditions historiques préalables à son émergence. Constat d'autant plus significatif et nécessaire que cette émergence peut être décrite comme ce « chiasme » dont parle le philosophe, c'est-à-dire de leur inversion progressive. Ces conditions sont celles que régissait l'*auctoritas*, à laquelle la notion d'auteur, au Moyen Âge, est systématiquement associée. Toute la difficulté réside dans le fait que le sens de ce qu'il faut entendre par « auteur », où ce que ce terme désigne d'une période à l'autre, n'est, comme nous allons le voir, probablement pas identique. Quoiqu'il en soit, sur ce « chiasme », Chartier confirme parfaitement l'hypothèse de Foucault :

« Une distinction essentielle doit, en effet, être faite entre les textes anciens qui, quel que soit leur genre, fondent leur autorité sur l'assignation à un nom propre (non seulement Plin et Hippocrate, mentionnés par Foucault, mais aussi Aristote et Cicéron, saint Jérôme et saint Augustin, Albert le Grand et Vincent de Beauvais), et les œuvres en langue vulgaire pour lesquelles la fonction-auteur se constitue autour de

1. *Ibid.*, pp. 799-800.

2. Qui relativise notamment l'anonymat des auteurs de textes non savants, et rappelle le prestige personnel dont jouissaient quelques poètes majeurs antérieurs à la période proposée par Foucault. Mais il s'agit plutôt du privilège qui était accordé à de rares et illustres personnalités, en tant qu'ils sont illustres et non en tant qu'ils sont auteurs. Privilège qui, dans ce cas, ne relèverait pas essentiellement de la fonction-auteur, telle qu'elle est susceptible d'être considérée et valorisée pour chaque individu, pour « tout texte de poésie ou de fiction », qui est ce dont parle Foucault. Chartier donne en outre à la rupture relevée par ce dernier la forme d'une évolution progressive articulée notamment autour de la question de la propriété (et donc aussi de la rétribution) des textes, qu'entraînent en premier lieu l'invention et l'essor de l'imprimerie. Cf. Roger CHARTIER, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e - XVIII^e siècle)*, Albin Michel, coll. Bibliothèque Albin Michel Histoire, Paris, 1996, pp. 45-80.

quelques grandes figures “littéraires” (ainsi en Italie, Dante, Pétrarque, Boccace). En ce sens, la trajectoire de l’auteur pourrait être pensée comme la progressive attribution aux textes en langue vulgaire d’un principe de désignation et d’élection qui, longtemps, n’avait caractérisé que les seules œuvres référées à une *auctoritas* ancienne et devenus des corpus inlassablement cités, glosés, commentés. »¹

Si, aux yeux de l’historien, le philosophe peut paraître trop approximatif, en particulier quant à la dichotomie du littéraire et du scientifique au regard de la fonction-auteur au Moyen Âge, et quant à sa datation (les noms de Dante, Pétrarque et Boccace font contre-exemple dans les deux cas), le rappel, par le second, des principes de l’*auctoritas* reste, en revanche, indispensable à sa compréhension et, partant, à la figure de l’auteur moderne. Nous essaierons de caractériser cette figure en trois temps. Tout d’abord en présentant, schématiquement, les conditions d’émergence de l’auteur à partir de la modification des principes qui régissent la doctrine de l’*auctoritas*. Ensuite en nous intéressant aux conditions qui, parallèlement aux précédentes et pendant la même période, ont présidé à l’apparition de l’artiste. Nous tenterons ensuite de montrer comment et pourquoi le statut du premier peut et doit logiquement s’appliquer au second.

1. Roger CHARTIER, op. cit., pp. 71-72.

11. LA DISPARITION DE L'AUCTORITAS

Benveniste note, dans son *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, qu'« on qualifie de *auctor*, dans tous les domaines, celui qui “promeut”, qui prend une initiative, qui est le premier à produire quelque activité, celui qui fonde, celui qui garantit, et finalement “l’auteur” », et ajoute que « par là, l’abstrait *auctoritas* retrouve sa pleine valeur : c’est l’acte de production, ou la qualité que revêt un haut magistrat, ou la validité d’un témoignage ou le pouvoir d’initiative, etc. »¹. La notion d’auteur, comme l’*auctoritas* qui s’y rattache, s’y voient définies dans toute leur richesse sémantique et leur complexité fonctionnelle et relationnelle. Mais, du coup, on se trouve mis en face d’un réseau complexe d’attributions, de concepts et de situations (le rôle de l’initiative, la question de la production et de l’activité, la nécessité d’une garantie ou d’un fondement, le principe de primauté, la question de la légitimité) dont la corrélation globale semble certes aller de soi, mais que l’énumération n’explique pas vraiment. Au lieu de proposer une articulation explicite qui les organiserait, cette juxtaposition d’évidences pose inévitablement la question des motifs de leurs connexions réciproques. Nous tenterons, dans les lignes qui suivent, de repérer et de mettre en relief ces motifs en ayant en vue, comme principal horizon, la caractérisation de l’auteur et de l’artiste contemporains.

Pour avoir un aperçu de la doctrine de l’*auctoritas* rappelons que, sommairement, la culture médiévale se divise en deux mondes qui cohabitent et ne se recouvrent pas. On trouve d’un côté un corpus de textes issus essentiellement d’une tradition orale et populaire (conte, chanson de geste, etc.), où le texte, en tant que tel, est d’abord la trace d’une œuvre en déclamation, et non celle d’un auteur ; « le texte est la “trace” de l’œuvre : trace orale, fuyante, déformable »². Les œuvres originales, pour

1. Émile BENVENISTE, « Le *ensor* et l’*auctoritas* », in *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, Minuit, coll. Le sens commun, Paris, 1969, p. 150.

2. Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, coll. Points Essais, Paris, 2000, p. 95.

autant que cette épithète ait un sens puisqu'elles sont « par définition dynamiques », sont aussi le plus souvent anonymes. Dans le meilleur des cas, leur auteur est peu ou mal identifié, et de toute façon multiple : il arrive aux derniers moments d'une chaîne de copies, de réécritures, de modifications et d'adaptations (le cycle arthurien du Lancelot-Graal du XIII^e siècle, jusqu'à la compilation de Thomas Malory au XV^e, en offre un exemple). Comme le note Paul Zumthor, « on distingue mal entre auteur, récitant et copiste, comme dans le cas de Turolde qui signa le manuscrit d'Oxford de *la Chanson de Roland*. Sans doute est-il prudent d'admettre, sauf preuve du contraire, que le mot d'*auteur* possède ces trois significations, plus ou moins enchevêtrées »¹. La question de l'auctorité comme relation directe et exclusive entre l'œuvre et celui qui la (re)produit, à cette période, est donc à proprement parler anachronique : il n'y a pas lieu de s'interroger sur la paternité d'un matériau narratif et langagier qui traverse plutôt ses différents *acteurs* successifs, selon ce que Zumthor rassemble sous les deux termes d'« anonymat et [de] mouvance »².

De l'autre côté se trouve le monde de la tradition écrite, qui est celle du savoir et des savants, bâtie autour de l'enseignement pluriséculaire des textes canoniques. L'activité principale de ceux qui écrivent (essentiellement des clercs) consiste d'abord à lire puis à copier, compiler, commenter, expliquer un ensemble de textes anciens, issus de l'antiquité grecque, latine, des Pères de l'Église et bien sûr de la Bible, qui servent de référence. Ce sont précisément les auteurs de ces textes ancestraux qui, à cette époque, sont appelés Auteurs et considérés comme tels : ils sont ceux qui fondent et garantissent le savoir, ceux sur lesquels toute pensée s'appuie, à partir desquels tout discours s'articule. Les seuls auteurs à véritablement être dits auteurs (*auctores*) sont donc les Anciens, parce que ce sont leurs textes qui font autorité (*auctoritas*) et réciproquement. Ils sont représentatifs de ce que Paul Zumthor appelait la « dimension classique », qui désigne « une classe d'écrivains considérés [...] comme dignes de servir de modèles et de guides en tout ce qui concerne l'usage de la parole et l'acquisition de la

1. *Ibid.*, p. 84 (Zumthor souligne).

2. *Ibid.*

connaissance. C'est sur cette base relativement étroite que se constitua, entre le V^e et le VIII^e siècle, un canon des *auctores* (proprement : les garants), possédant *auctoritas*, textes qui déterminent les normes et les doctrines transmises par l'enseignement. [...] Ces "auteurs", bien commun et comme *dépersonnalisé*, sont inlassablement cités, imités, refaits, découpés en *Sententiae*, glosés »¹. Le mot « dépersonnalisé » n'est pas anodin. On peut même suggérer, dès maintenant, qu'il est au contraire essentiel à la compréhension de l'*auctoritas* et du statut des Auteurs anciens : ils ne sont pas invoqués en leur nom mais au nom d'un savoir censément universel et anonyme dont ils ne sont que les premiers et principaux relais.

Ce commerce intellectuel des textes, du savoir et de leurs acteurs n'est pas seulement à enregistrer comme une configuration historique donnée, mais aussi et surtout comme la forme particulière, épistémologique si l'on veut, à partir de laquelle ces mêmes acteurs se pensaient eux-mêmes et pensaient leur propre présent. C'est pourquoi, comme l'explique Alain de Libera,

1. *Ibid.*, p. 62 (nous soulignons). Dans l'article « Auctor, actor, autor », (*Bulletin du Cange*, vol. 3, I, Union Académique Internationale, Bruxelles, 1927), Marie-Dominique Chenu propose une étude lexicographique de l'évolution de ces termes plus précise que celle de Benveniste. À l'origine, leur proximité sémantique les fait désigner l'agent d'une activité : « *Auctor*, de *augeo*, signifie, au sens large, celui qui produit, qui fait quelque chose, une statue, un édifice, un ouvrage quelconque, très particulièrement un livre. *Actor*, de *ago*, désigne aussi celui qui fait quelque chose, au sens le plus étendu du mot et, bien que de fait on ne l'ait pas appliqué à cette opération particulière qu'est la composition d'un livre, le mot reste ouvert à la signification de n'importe quelle activité humaine » (p. 82). Mais il ajoute que « c'est cependant au moyen âge, au moment où les confusions sembleraient devoir se multiplier [...] que les deux mots vont [...] se différencier nettement et se spécialiser, avec un curieux déplacement des sens » (*ibid.*), pour marquer la scission entre celui qui fait, agit, produit (l'agent) et celui qui fait autorité, c'est-à-dire qui tient lieu de référence (l'auteur) : « C'est *actor* qui va revêtir le sens de *auctor* = auteur d'un ouvrage, selon une précision qui renforce, sans le limiter du reste, le sens de *aliquid agere* [faire quelque chose] ; et *auctor* va prendre une valeur spéciale en dépendance de *auctoritas*, où se bloquent l'idée d'origine (*auctor* : qui prend l'initiative d'un acte) et l'idée d'autorité, de dignité ; il prend ainsi la couleur juridique de tout le système de vocabulaire qui, dès l'antiquité, s'était développé autour du concept d'*auctoritas*. Un *auctor*, désormais, c'est celui qui, grâce à une reconnaissance officielle, civile, scolaire, ecclésiastique, voit son avis, sa pensée, sa doctrine authentiqués, au point qu'ils doivent être accueillis avec respect et acceptés avec docilité. L'*auctor*, ce n'est plus seulement celui qui est responsable de la composition d'un ouvrage (*actor*), par opposition au scribe ou au simple compilateur, c'est [...] celui qui a une autorité sur laquelle on peut faire fond pour l'examen et la solution d'une question, en grammaire, en droit, en philosophie, en théologie. » (*ibid.*, pp. 82-83. Chenu souligne).

« comprendre l'histoire de la pensée [médiévale] comme une histoire anonyme, telle est selon nous la première tâche du médiéviste. Il n'y va pas ici d'un accident ou d'une catastrophe extérieure, mais de l'essence même de l'objet. Ces textes qui nous sont parvenus sans sépulture décente, sans titre, sans nom d'auteur, [...] ont été copiés ainsi, c'est sous cette forme sans apprêt ni fierté qu'ils ont circulé. Ce que l'on voulait transmettre par là, ce n'était pas une effigie ou une posture individuelles, c'était une mémoire et un élan collectifs ». Car « l'homme était considéré *non comme sujet pensant, mais comme lieu de la pensée*. [...] Il n'en était pas l'auteur, mais l'agent agi. »¹

L'émergence de l'auteur (moderne) coïncide avec le rapprochement progressif de l'*actor* et de l'*auctor*, avec leur combinaison en un seul individu et en une seule origine. La logique interne de l'*auctoritas*, qui maintenait ces deux extrémités dans un rapport de distance incompressible et fondait ainsi leur statut réciproque, va lentement disparaître pour se loger au sein de l'entité unique que ce rapprochement fait naître en même temps qu'elle le produit. « Aux XIV^e-XV^e siècles, écrit Zumthor, une confusion se produisit entre les mots *auteur* et *acteur* : quel que soit le sens dans lequel s'opéra cette attraction paronymique, elle n'est pas dénuée de signification »². Cette « attraction paronymique » signe, en retour, l'émancipation graduelle mais irréversible de celui qui agit, fait, écrit quelque chose, vis-à-vis d'une autorité extérieure et antérieure à ses actes, dont il va bientôt assumer seul la responsabilité et, par conséquent, revendiquer la paternité en son nom propre.

Il suffirait, pour s'en convaincre, de mesurer la distance culturelle et conceptuelle qui sépare les propos que tiennent, sur eux-mêmes et sur ce qu'ils écrivent, des auteurs éloignés de quatre siècles au cours desquels cette transformation s'engage. D'une part Jean de Meun qui, à partir de 1275, rédige pourtant les quatre cinquièmes du *Roman de la Rose*, long poème courtois commencé par Guillaume de Lorris un demi-siècle plus tôt, et qui écrit :

1. Alain de LIBERA, *Penser au Moyen Âge*, Seuil, coll. Points-essais, Paris, 1991, resp. pp. 67 et 141 (nous soulignons).

2. Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 57 (Zumthor souligne).

« Prenez-vous en aux auteurs / qui ont écrit dans leurs livres / les paroles que j'ai dites, / et aussi celles que j'y ajouterai [...] / Je ne fais rien d'autre ici que reprendre ce qu'ils ont dit »¹

D'autre part Jean-Louis Guez de Balzac, homme de lettres et académicien qui, en 1624, prévient dans ses *Lettres* :

« Je prends l'art des anciens, comme ils l'eussent pris de moi si j'eusse été le premier au monde, mais je ne dépends pas servilement de leur esprit, ni ne suis pas né leur sujet, pour ne suivre que leur voix, et leur exemple. J'invente beaucoup plus heureusement que je n'imité. »²

L'avènement de la modernité, on le voit, n'est pas seulement celui d'une période historique qui en remplace une autre en vertu d'une succession chronologique et linéaire, mais celui d'un bouleversement radical des valeurs et des normes qui régissent l'individu et la manière dont celui-ci, affirmant son autonomie, conçoit son identité et, par conséquent, ses propres œuvres et sa propre histoire³.

1. Guillaume de LORRIS et Jean de MEUN, *Le Roman de la Rose*, trad. fr. A. Strubel, Le Livre de Poche, coll. Lettres gothiques, Paris, 1992, pp. 802-803 (vers 15222-15238) ; cité par Fabienne POMEL, « La fonction-auteur dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun : le double jeu de la consécration et de l'esquive », in N. Jacques-Lefèvre (dir.), *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2001, p. 91. Vers 1170 Marie de France présentait avant tout son travail comme une traduction (du latin au français) : « J'ai donc pensé aux lais que j'avais entendus. / Je savais en toute certitude / que ceux qui avaient commencé à les écrire / et à les répandre / avaient voulu perpétuer le souvenir / des aventures qu'ils avaient entendues. », *Prologue des Lais de Marie de France*, trad. fr. L. Harf-Lancner, Librairie Générale Française, coll. Lettres gothiques, Paris, 1990, p. 25.
2. Jean-Louis GUEZ DE BALZAC, *Les Premières Lettres (1618-1627)*, t. 1, Droz, Paris, 1933, p. 147 (cité par Mathilde BOMBART, « Le Sujet de l'écriture entre imitation et amour-propre : portrait de l'auteur en Narcisse », in *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, *op. cit.*, p. 107).
3. Indépendance et autonomie dont Panofsky donne un premier exemple en rappelant que la Renaissance est la « première époque à s'être définie et baptisée elle-même » et à laquelle le « Moyen Age, soit dit en passant, doit [...] son nom même », Erwin PANOFSKY, « Un essai de synopsis historique », in *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, trad. fr. M. & B. Teyssière, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1969, p. 104.

12. *AUCTORITAS* ET AUCTORITÉ

À la logique de l'*auctoritas*, où celui qui écrit inscrit son action et son ouvrage dans une tradition qu'il développe, synthétise, adapte, modifie ou corrige, mais toujours perpétue, tradition qui le précède et constitue l'origine de son statut et de son action, à cette logique donc s'oppose celle qui inverse progressivement ce rapport, institue l'auteur au sens moderne du terme, c'est-à-dire comme un sujet autonome, libre, cause première de ses œuvres et de leur légitimité, et par conséquent dépositaire de sa propre autorité. Il faut bien sûr entendre ici la notion d'autorité au sens de *ce qui fait autorité*, c'est-à-dire d'une référence qui s'impose d'elle-même, qui est admise comme nécessaire et prioritaire, et non d'abord ou seulement au sens d'un pouvoir arbitraire. Comprendre ce qui fonde la relation d'autorité en général exige d'ailleurs de ne pas la confondre avec l'exercice aveugle d'un pouvoir absolu, imposé ou subi :

« [...] on la [sc. l'autorité] prend souvent pour une forme de pouvoir ou de violence. Pourtant l'autorité exclut l'usage de moyens extérieurs de coercition ; là où la force est employée, l'autorité proprement dite a échoué. [...] La relation autoritaire entre celui qui commande et celui qui obéit ne repose ni sur une raison commune ni sur le pouvoir de celui qui commande ; ce qu'il ont en commun, c'est la hiérarchie elle-même, dont chacun reconnaît la justesse et la légitimité, et où tous deux ont d'avance leur place fixée. »¹

En ce qui concerne la figure moderne de l'auteur, toutefois, la question de l'autorité et de la façon dont elle lui est associée, et notamment dans sa différence avec

1. Hannah ARENDT, « Qu'est-ce que l'autorité ? », in *La Crise de la culture*, trad. fr. M.-C. Brossollet et H. Pons, Gallimard, coll. Folio-essais, Paris, 1972, p. 123. Même raisonnement chez Gadamer : « l'autorité des personnes n'a pas son fondement ultime dans un acte de soumission et d'abdication de la raison, mais dans un acte de connaissance et de reconnaissance [...]. Elle repose sur la reconnaissance, par conséquent, sur un acte de la raison même qui, consciente de ses limites, accorde à d'autres une plus grande perspicacité », Hans-Georg GADAMER, *Vérité et Méthode*, trad. fr. P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 1996, p. 300.

la tradition qui le précède, mérite d'être précisée. Car dans le cas de l'*auctoritas* médiévale, c'est l'antériorité de l'origine qui assurait, pour le présent du commentateur, la validité de l'autorité. L'autorité des Anciens, en somme, ne valait que pour le commentaire qui la sollicitait et par rapport à lui. Elle était, en quelque sorte, produite et assignée rétrospectivement par celui qui la leur attribuait pour s'y soumettre et en user pour lui-même. Cette configuration paradoxale n'était pas pour autant synonyme d'une soumission aveugle et d'une répétition servile des thèses et des textes fondateurs, ôtant à l'auteur du commentaire toute possibilité, pour lui, de les discuter, et tout pouvoir sur ce qu'il pouvait écrire. Ce pouvoir et cette possibilité, au contraire, existaient et étaient mis en œuvre, mais ils s'appuyaient et ne se justifiaient qu'en s'appuyant sur la tradition¹. Dans ces conditions, une distance incompressible organise le partage entre la référence aux Auteurs et l'exercice de leur autorité. Pour le dire autrement, l'autorité de l'auteur-commentateur n'est pas d'abord la sienne : il se l'approprie et l'actualise, la rend active, autrement dit réelle, en la faisant agir. Réciproquement l'autorité des Auteurs culmine, s'exerce, n'existe effectivement donc vraiment qu'à partir du moment où l'auteur-commentateur en fait usage. On peut donc dire que l'autorité des Auteurs leur est délivrée *a posteriori* en même temps qu'elle fonde, en retour, leur statut. L'autorité des Auteurs canoniques est à la fois la conséquence et la raison des commentateurs et des commentaires ultérieurs successifs, susceptibles de devenir à leur tour des *auctoritates*, qui entretiennent cette relation et en assument la responsabilité². Mais dans ce dialogue continu, ni ceux qui écrivent (les universitaires, les intellectuels, les commentateurs médiévaux) ni ceux qui sont lus, expliqués et discutés (les Anciens, les Auteurs de référence) ne peuvent être considérés comme des auteurs au sens où nous l'entendons aujourd'hui, si ce sens demande à l'auteur, comme sujet indivisible,

1. Thomas d'Aquin recourt par exemple à Denys l'Aréopagite et à saint Augustin pour corriger la thèse aristotélicienne du premier moteur, indique M. de Gandillac en marge de sa traduction des *Œuvres complètes du Pseudo-Denys* (Aubier, Paris, 1943, p. 54).

2. Pour autant, saint Thomas n'est plus tout à fait « le “nain sur les épaules de géants” dont parlait Bernard de Chartres (†1130) pour décrire le rapport d'un auteur à la tradition le précédant ; mais il n'est pas non plus l'auteur moderne qui “crée” des idées nouvelles et “originales” » (Philipp ROSEMANN, « Thomas d'Aquin : l'esthétique à l'époque des premières universités », in *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, De Boeck, coll. Le point philosophique, Bruxelles, 2011, pp. 54-55).

autonome et responsable de ses œuvres, d'assumer en son nom l'autorité (ou la position de référence) de ce qu'il a lui-même écrit ou produit.

Quand saint Thomas fait référence à l'*Éthique à Nicomaque* ou à la *Physique*, ce n'est pas de l'œuvre d'Aristote en tant qu'elle est l'œuvre d'Aristote qu'il est essentiellement question, mais des thèses qu'elle contient : « L'étude de la philosophie n'est pas destinée à nous faire savoir ce que les hommes ont pensé, mais ce qu'il en est réellement de la vérité »¹. À l'inverse lorsque, plus de deux siècles plus tard, l'essor humaniste de la Renaissance fait dire à Jacques Lefèvre d'Étaples, en frontispice de sa traduction de l'*Organon*, qu'il faut « boire les eaux très pures de l'œuvre aristotélicienne à leur source »², il est clair que pour en arriver au « principe herméneutique fondamental selon lequel chaque auteur est le meilleur interprète de lui-même (*sui ipsius interpres*) [qui] domine toute l'approche humaniste du *corpus aristotelicum* »³, il faut qu'un basculement ait eu lieu. Dans les deux cas il s'agit bien de se conformer à un horizon de vérité mais, d'un cas à l'autre, c'est la ligne d'horizon qui change. Les Auteurs de la tradition ont produit des textes qui s'inscrivent dans un horizon de vérité universelle (historique, théologique, philosophique...) au nom duquel ils sont mobilisés, mais dont ils ne sont que les premiers, illustres et incontournables représentants. Leur autorité provient de cet horizon et assure leur *auctoritas*. Ils font partie d'un patrimoine hérité et commun, où chaque Auteur fait moins référence aux caractères d'un individu (d'où la capitale et le pluriel) qu'aux thèses qu'il personnifie. La figure moderne de l'auteur (sans capitale et au singulier) est bâtie elle aussi sur l'exigence d'un horizon de vérité, mais, à l'inverse, cet horizon est celui qui identifie l'auteur comme source originale des thèses qu'il énonce, et donc, au titre de cette origine, comme référence prioritaire. L'autorité ne se décline plus ici selon la logique de

1. THOMAS D'AQUIN, *Sententia super librum De caelo et mundo*, I, 22, cité et traduit par Marie-Dominique Chenu (*Introduction à l'étude de saint Thomas d'Aquin*, Vrin, Paris, 1993, p. 130), qui parle, pour décrire le travail spéculatif de saint Thomas dans sa relation à Aristote, d'un « engagement de la raison dans une "autorité" » (*ibid.*, p. 131).

2. Cité d'après Luca BIANCHI, « Interpréter Aristote par Aristote. Parcours de l'herméneutique philosophique à la Renaissance », trad. fr. D. Thouard, *Methodos* n°2, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2002, p. 270.

3. *Ibid.*, p. 272.

l'*auctoritas* mais à partir de l'auctorité (du statut d'auteur, de l'*authorship*), autrement dit le recours qui s'impose avant tout autre, c'est l'auteur lui-même, auquel il faut rapporter ce qu'il a fait, écrit ou dit. La tradition médiévale n'oppose pas plus que la modernité l'auctorité à la vérité, mais elles la conçoivent et l'articulent différemment à l'œuvre et à l'auteur auxquels elles sont rapportées. Il ne s'agit donc pas de mesurer l'une à l'autre deux situations historiques sur la base d'un paradigme commun, pour décider s'il faut choisir la première plutôt que la seconde, mais de rendre compte d'un changement historique de paradigme d'une situation à l'autre, et de prendre acte une forme nouvelle de la relation de l'auteur à l'œuvre. Dans cette situation, l'une des principales difficultés consiste sans doute à éviter l'anachronisme sémantique et lexical qui incite à user indifféremment des termes d'auteur et d'œuvre, et implicitement le principe d'auctorité qui les articule, dans tous les cas et pour toutes les périodes, mais à partir de leur acception commune et moderne, c'est-à-dire d'un sens qui (n')est (que) le nôtre. Par exemple, lorsqu'Alain Brunn explique que « le terme "auctorité" ne s'emploie qu'improprement, par métaphore, pour un auteur qui n'appartient pas à la tradition (Balzac, par opposition à Augustin) », l'impropriété n'est avérée qu'au nom de l'*auctoritas* (qui inciterait à « penser ces auteurs comme des auctorités »), laquelle ne concerne déjà plus l'auteur moderne puisque, comme il le précise lui-même, « les qualités auxquelles renvoient les termes ne sont pas les mêmes »¹. Quand il ajoute que « l'*authorship*, c'est la vertu de l'écrivain non en tant qu'il s'inscrit dans une tradition, mais en tant qu'il s'en distingue [et que] cette opposition de l'auctorité et de l'*authorship* est en fait révélatrice d'un changement radical de régime de l'auctorialité »², il faut préciser que l'auctorialité (l'*authorship*, l'auctorité) se décide moins par un refus de l'auctorité (d'un régime de vérité associé à une référence prioritaire) que par sa reconfiguration au profit de l'écrivain lui-même.

1. Alain BRUNN, *L'Auteur*, op. cit., p. 37.

2. *Ibid.* pp. 37-38. Brunn associe ce changement de régime à la « révolution romantique », mais il faut en reconnaître les prémices au Moyen Âge tardif et à l'aube de la Renaissance.

À la fin de sa conférence, Michel Foucault émet l'hypothèse que « l'auteur — ou ce qu'il a] essayé de décrire comme la fonction-auteur — n'est sans doute qu'une des spécifications possibles du sujet »¹. De fait, la constitution du sens de la notion de sujet suit — ou plutôt précède — logiquement celle de l'auteur, et procède d'une transposition analogue. Dans l'un des cours qu'il a consacré à l'avènement de cette notion qui est aujourd'hui la nôtre, Alain de Libera identifie un point de pivot, philologique et sémantique, qui atteste et illustre ce renversement. Il revient sur l'opération, à la fois lexicale et conceptuelle, ayant permis de passer du « quoi » au « qui », et de lier par conséquent un acte à un sujet-agent en inventant, du même coup, le sujet-agent lui-même. Cette opération passe par une condition, l'imputabilité, qui est historiquement, explique Libera, le premier sens du verbe grec κατηγορεῖν, lequel signifie « accuser quelqu'un de quelque chose ». Bailly donne aussi l'acception complémentaire de « faire connaître, révéler, rendre visible », mais toujours dans le sens *accusatif* où quelque chose se rapporte à quelqu'un². À cette acception « subjective », va s'en ajouter une autre, plus tardive, dont le sens est cette fois-ci « objectif », et qui est celui de l'attribution, au sens d'Aristote et des *Catégories*, c'est-à-dire des différentes façons de parler d'une chose par l'examen et l'inventaire de ses attributs. Or le discours qui porte cet examen reste indépendant de la source des propositions qu'il énonce, il n'a pour fonction que de mettre en rapport un sujet quelconque et ses attributs, de lier un sujet (au sens grammatical) à des prédicats, de dire quelque chose de quelque chose. Ce discours est un discours prédicatif ou apophantique dans la mesure où il est un « discours qui permet à la chose d'apparaître dans ce qu'elle est, auquel cas elle est qualifiée de vraie, puisqu'elle publie la vérité de la chose ; ou bien qui l'empêche d'apparaître, ce qui fait qu'on la dit fausse. [Mais] l'attribution se fait [...] au

1. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 811.

2. Comme un nom qui accuse, par exemple, l'origine géographique d'un individu, ou un signe qui trahit son âge, etc. Cf. BAILLY, *Abrégé du dictionnaire Grec-Français*, Hachette, Paris, 1901, p. 482 (les prochaines références à ce dictionnaire seront données sous la forme « BAILLY, n° de page »).

sujet de l'énoncé et non au *sujet de l'énonciation* ; ou encore, c'est un *prédicat* qui est attribué au sujet dont on parle [quoi], et non un *dire* au sujet qui parle [qui] »¹.

La notion moderne de sujet, entendue aujourd'hui comme le caractère propre d'un individu disposant de la capacité d'être à l'origine de ses actes et de les assumer comme tels, se construit par le croisement et le renversement des deux significations précédentes. Ce que Libera décrit, et qu'il interprète lui-même comme une « inversion des acceptions fondatrices » correspondant directement à l'« inversion [...] du trajet conceptuel du sujet "moderne", en son moment décisif d'invention »², c'est ce « dispositif croisé » qui va, par une permutation des définitions, fonder en quelque sorte l'attribution par imputation :

« L'imputation, c'est « la condition que doit remplir — j'ajouterai remplir *a priori*, car c'est, proprement, un exigence conceptuelle —, le concept de "sujet" pour accéder à ce que j'appelais "l'agence" ou "l'activité", et pouvoir ainsi, pour le dire d'une formule, assumer le passage du QUOI de l'attribution (correspondant au second sens de κατηγορεῖν [*sc.* attribuer quelque chose à quelque chose]), au QUI de l'action (correspondant au premier sens [*sc.* accuser quelqu'un de quelque chose]). »³

Le concept de sujet et la responsabilité qui lui incombe n'est pas un invariant absolu, commun à tous les âges. Il procède d'une série de décisions historiques, théoriques, sémantiques et lexicales générales qui en (re)configurent le sens et en

1. Vincent DESCOMBES, *L'Inconscient malgré lui*, Gallimard, coll. Folio-Essais, Paris, 2004, p. 116 (Descombes souligne).
2. Alain DE LIBERA, *L'Invention du sujet moderne. Cours du Collège de France 2013-2014*, Vrin, coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Paris, 2015, p. 90. On fera le rapprochement avec le « curieux déplacement de sens » décrit par M.-D. Chenu entre *actor* et *auctor* (*cf. supra*).
3. *Ibid.* On pourrait reprendre l'exemple déjà convoqué du *Roman de la Rose* pour marquer ce « dispositif croisé », c'est-à-dire la nature rétrospective d'une opération qui fixe pourtant une origine : c'est sur la base d'une attribution « classique », prédicative, dans laquelle la responsabilité n'intervient pas (le *Roman* est un conte allégorique, il est composé en vers octosyllabiques, il se développe autour de réflexions sur la relation amoureuse, il a été écrit en par Guillaume de Lorris / Jean de Meun au milieu du XIII^e siècle, où l'ensemble de ces informations sont autant d'attributs équivalents d'un même sujet : le *Roman*) que Guillaume de Lorris / Jean de Meun devient le sujet responsable, l'auteur de l'œuvre, auquel l'ensemble est attribué par imputation.

(ré)orientent l'usage. Ce qui, aujourd'hui et pour la conscience commune, semble aller de soi (et, de fait, va et vaut comme cela), à savoir la consécration naturelle et nécessaire du QUI agissant au QUOI de son action, a été acquise par le retournement, historiquement et conceptuellement premier, de la liaison « accusative » du QUOI au QUI¹. Les conditions d'émergence de l'auteur moderne, s'il est bien l'« une des spécifications possibles du sujet », suivent le même parcours. Foucault rejoint d'ailleurs l'exposé historique de Libera lorsqu'il rappelle que « les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs (autres que des personnages mythiques, autres que de grandes figures sacralisées et sacralisantes) dans la mesure où l'auteur pouvait être puni »², donc à partir du moment où l'attribution s'est trouvée conçue comme imputation, inventant du même coup le sujet individuellement responsable.

En somme (et cette équivoque se retrouve dans la double acception du terme³), on pourrait dire qu'on passe progressivement mais irréversiblement d'un sujet compris comme *assujetti* à des lois qui le dépassent et le gouvernent et dont il peut, dans le meilleur des cas (l'autorité de l'*auctoritas* des Auteurs) rendre compte, à un sujet plutôt assujettissant, souverain et central, à *partir duquel* toute légalité est établie et à laquelle elle est référée (l'autorité de l'auctorité de l'auteur), dont la postérité philosophique, de Descartes à Kant, et surtout à Hegel, n'est plus à démontrer⁴.

1. Libera fait notamment état, face à la nouveauté de cette situation, de la difficulté rencontrée par Pierre Coste, premier traducteur de l'*Essai sur l'entendement humain* de John Locke, lorsqu'il s'est agi pour lui de rendre en français les termes *consciousness* et *self*.

2. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 799.

3. Foucault encore : « Il y a deux sens du mot "sujet" : sujet soumis à l'autre par le contrôle et la dépendance, et sujet attaché à sa propre identité par la conscience ou la connaissance de soi. Dans les deux cas, ce mot suggère une forme de pouvoir qui subjugué et assujettit » (Michel FOUCAULT, *Dits et Écrits*, t. IV, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1994, p. 227).

4. En ce qui concerne Descartes, la démonstration serait peut-être à refaire. Tel est en tout cas le verdict de Jean-Luc Marion, pour lequel la traditionnelle imputation à Descartes du baptême du sujet est très largement sujette à révision. V. Jean-Luc MARION, « Descartes hors sujet », *Les études philosophiques* n° 88, Puf, 2009, pp. 51-62, par exemple p. 54 : « jamais, dans les *Meditationes* ou les *Principia*, Descartes ne nomme l'*ego*, la *mens*, ou la *res cogitans* un *subjectum*, ni sujet leurs équivalents français dans le *Discours de la méthode*. Au contraire, les variations de *sujet/subjectum* renvoient le plus souvent à ce qui se trouve soumis à (« sujet à une erreur », « sujet » d'une discussion, etc.), éventuellement soumis à la pensée elle-même, au titre de ce que nous nommerions facilement aujourd'hui des *objets* ».

13. L'APPARITION DE L'ARTISTE

L'apparition de la figure de l'artiste, telle qu'elle détermine pour l'essentiel celle à laquelle nous faisons référence aujourd'hui, suit, *mutatis mutandis*, une trajectoire parallèle. Jusqu'à la Renaissance et la création des académies (1563 à Florence pour l'*Accademia del Disegno* de Vasari, 1648 pour l'Académie royale de peinture et de sculpture en France), les peintres, sculpteurs, graveurs étaient des « imagiers » qui étaient considérés (et se considéraient eux-mêmes) comme des artisans, au même titre que les cordonniers, teinturiers, couteliers, etc. Leur identité individuelle n'est alors, en quelque sorte, que l'exemplaire d'une identité collective, elle-même construite à partir de (et délimitée par) la notion de métier, de savoir-faire, de compétence, bref d'art entendu au sens primitif de technique. Les « artistes » du Moyen Âge étaient en fait des techniciens qualifiés. Il était donc naturel qu'ils fussent représentés et défendus par des guildes, qui réglementaient de surcroît l'exercice de chaque spécialité. Au sein d'une société où, par ailleurs, la hiérarchie des activités humaines répondait au rang social, celles qui jouissaient de la plus haute considération étaient les activités de nature spirituelle, puis les activités intellectuelles et scientifiques, censées préparer aux premières, enfin les activités matérielles de manipulation ou de production dont les métiers d'art faisaient partie. « Au Moyen Âge, écrivent Rudolf et Margot Wittkower, les peintres avaient, à la cour de France, un rang à peine plus élevé que les serviteurs et les marmitons ; au XVI^e siècle, ils n'avaient pas dépassé le titre de “valets de chambre”, titre qu'ils partageaient avec les poètes, les musiciens et les bouffons et qui les mettaient en dessous du personnel militaire, ecclésiastique et laïc de la maison royale. »¹

1. Rudolf et Margot WITTKOWER, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, trad. fr. D. Arasse, Macula, coll. Histoire de l'art, Paris, 2000, p. 27.

Comme l'explique de son côté Nathalie Heinich, qui a consacré une étude documentée à ce thème¹, l'apparition de l'artiste dans son acception moderne est le fruit d'une longue histoire qui correspond d'abord, historiquement, à la lente mutation de son statut au sein de cette hiérarchie, puis hors de celle-ci. Le mot « artiste » lui-même, d'ailleurs, ne s'en détache qu'assez tard et ne se fixe dans son sens actuel que plus tard encore : la plupart des dictionnaires, jusqu'au XVII^e siècle, ne le distinguent pas d'artisan, et le *Trésor de la langue française* va jusqu'à indiquer que « les deux mots ont été synonymes jusqu'à la fin du XVIII^e siècle »². Il va donc d'abord s'agir, par l'intermédiaire de la revendication académique, de favoriser la promotion sociale des (futurs) « artistes », et de permettre à leur activité d'acquérir, dans le même mouvement, la dignité et la noblesse jusque-là dévolus aux seuls arts dits « libéraux ».

Rappelons à ce sujet avec Paul Zumthor que « le contenu culturel et les formes d'expression (mentales et linguistiques) transmis par les *auctores* avait été, très tôt, l'objet d'une classification didactique : celle des "arts libéraux", dont la doctrine fut systématisée au V^e siècle. Un "art" est une technique, système de règles tirées de l'expérience, fondées sur la nature et logiquement élaborées. L'enseignement dont elle est l'objet, conduisant à une science, engendre une *facultas* d'où procèdent des œuvres. »³ C'est là l'exacte définition aristotélicienne de l'art en général, qui se subdivise en arts spécialisés, dont le partage s'effectue alors selon deux grandes catégories. D'un côté, donc, celle des arts libéraux (grammaire, rhétorique, dialectique d'une part, arithmétique, géométrie, astronomie et musique ensuite), liés aux activités de l'esprit et dont la pratique s'imposait à l'homme libre et cultivé, et de l'autre celle

1. Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, coll. Paradoxe, Paris, 1993. On trouve en annexe de cet ouvrage (p. 231) un résumé de la « hiérarchie du tiers-état selon Charles Loyseau », juriste conservateur, auteur d'un *Traité des ordres et simples dignités* (1613), qui classe, dans cet ordre d'importance et de dignité, les activités suivantes : gens de lettres (théologie, jurisprudence, médecine, grammaire, rhétorique, philosophie), financiers, praticiens (apothicaires, médecins), marchands, laboureurs et, ensuite seulement, artisans et gens de métier (peintres, etc.).

2. Paul IMBS (dir.), *Trésor de la langue française*, t. 3, CNRS, Paris, 1974, p. 611.

3. Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 64.

des arts mécaniques, non moins techniques mais, à l'opposé, manuels et matériels, qui n'avaient pas pour raison principale l'éducation de l'esprit mais, avant tout, la subsistance de ceux qui les exerçaient¹. Les seconds étaient bien entendu largement dévalorisés par rapport aux premiers. C'est la raison pour laquelle l'accession au statut d'artiste, *via* le prestige académique, va d'abord viser à permettre la construction d'une identité sociale collective : « si l'Académie choisit cette devise [*sc. Libertas artibus restitua*], ce ne fut pas pour manifester la restitution d'une "liberté" au sens moderne [...] mais bien d'une "libéralité", c'est-à-dire d'une considération, d'une "dignité" statutairement reconnue »². La modification que cette évolution entraîne n'est pas comparable à une simple promotion graduelle, au sein d'un même corps, comme pourrait l'être celle qui fait d'un ouvrier un chef d'atelier, mais correspond à un changement de statut plus profond, qui va faire basculer la figure sociale de l'artiste : au modèle de l'artisan qu'il était se substitue celui de l'intellectuel des *artes liberales*, de la même manière que les motifs de son activité s'anoblissent et que les fruits de son travail s'exceptent d'une stricte production d'objets de consommation ou d'agrément. Associée à l'entreprise d'une redéfinition de l'homme comme sujet autonome, auteur de lui-même³, la figure de l'artiste ou du poète va progressivement s'imposer comme l'incarnation exemplaire de la souveraineté de l'individu et de sa liberté créatrice, jusqu'à sa normalisation par la théorie du génie⁴.

Dans le processus d'émancipation de l'artisan et d'affirmation de l'artiste, un autre élément va jouer un rôle essentiel. La doctrine de l'*ut pictura poesis*, invention de

1. Les arts de l'esprit « étaient dits "libéraux" parce qu'ils *libéraient* l'homme des servitudes de la matière et des soucis du quotidien ou parce qu'ils avaient été pratiqués — à l'origine — par des hommes libres et transmis seulement à leurs descendants », Alain de LIBERA, *Penser au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 381, n. 6 (Libera souligne).

2. Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste...*, *op. cit.*, p. 23.

3. « O homme, de toi-même à ton gré modelleur et sculpteur, puisses-tu te donner la forme qui te plaît », écrit Pic de la Mirandole en 1486 dans *De la dignité de l'homme* (cité par E. PANOFSKY, *L'Œuvre d'art et ses significations*, *op. cit.*, p. 126).

4. « Le génie est donc une plante qui, pour ainsi dire, pousse d'elle-même », écrit Jean-Baptiste DUBOS au début du XVIII^e siècle, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (cité par N. HEINICH, *Du peintre à l'artiste...*, *op. cit.*, p. 173).

la Renaissance issue d'une remarque de Horace dont elle détourne l'esprit et la lettre mais conserve la caution, postule que, par delà leur différences de forme et de moyens, la peinture et les arts de l'image sont identifiables à la poésie et aux arts du langage. Cette doctrine se substitue à l'absence, dans la tradition, de traités théoriques spécifiquement consacrés aux arts visuels, et devient ainsi le point de départ d'une « théorie humaniste de la peinture »¹. Mais, ce faisant, elle devient aussi et surtout le sésame qui permet à ces mêmes arts, par définition mécaniques, et à leurs représentants, par définition ouvriers spécialisés, d'accéder aux statuts privilégiés et à la dignité des arts libéraux. Par le biais de cette comparaison, la peinture peut prétendre au statut d'une discipline fondamentalement spirituelle et le peintre peut accéder au rang du poète et de l'homme de lettres² : leur histoire est désormais commune et leurs destins liés. À partir de sa description de « l'influence [qu'ont] pu exercer sur le développement des théories esthétiques de la Renaissance les écrits des juristes médiévaux »³, Ernst Kantorowicz aboutit à la même conclusion :

« En définitive, c'est l'*Ars poetica* d'Horace qui contribua à élargir le nouveau statut de quasi-souveraineté du poète au peintre ; car la métaphore d'Horace, *ut pictura poesis*, ou plutôt son renversement, *ut poesis pictura*, devient le mot de passe capable d'ouvrir finalement les portes de tous les arts — d'abord celui du peintre, puis du sculpteur et aussi de l'architecte. Tous devinrent des artistes "libéraux", divinement inspirés comme le poète, tandis que leurs "métiers" apparaissaient non moins "philosophiques" ou même "prophétiques" que la poésie elle-même. Toute une série hiérarchisée de capacités se constitue, en commençant par les pouvoirs et prérogatives concédés *ex officio* à celui auquel incombait la charge souveraine de législateur

1. Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècle*, trad. fr. Maurice Brock, Macula, Paris, 1991, p. 5.
2. Édouard Pommier situe l'origine encore embryonnaire de ce long parcours dans le berceau historique de la Renaissance, l'Italie, et l'associe, à l'instar de Roger Chartier, à des couples de figures tutélaires tels que Dante et Michel-Ange ou Boccace et Giotto (cf. « La lumière des poètes », in Édouard POMMIER, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des histoires, Paris, 2007, pp. 23-40).
3. Ernst H. KANTOROWICZ, « La Souveraineté de l'artiste. Note sur les maximes juridiques et les théories esthétiques de la Renaissance », trad. fr. J.-F. Courtine et S. Courtine-Denamy, in *PO&SIE* n° 18, Belin, Paris, 1981, p. 6.

spirituel [clergé] ou temporel [juristes], jusqu'aux pouvoirs et prérogatives individuels et purement humains dont le poète et en fin de compte l'artiste au sens large jouissaient *ex ingenio*. »¹

Pour autant, en se substituant au régime artisanal et corporatiste, le régime académique ne remettra pas directement en cause la définition de l'art, toujours entendu, conformément à sa définition aristotélécienne, comme un savoir accompagné d'un ensemble de règle ou de lois, et dont l'apprentissage entraîne maîtrise et faculté spécialisées². La promotion académique ratifiera certes l'institutionnalisation de ces compétences et la reconnaissance socio-professionnelle de leur valeur, qui donnera lieu à la formation d'une élite de praticiens, mais cette valorisation du savoir-faire ne la distingue pas, au fond, du régime artisanal, auquel elle s'appliquait également. La véritable transformation que le régime académique engage et accomplit reste bien, au bout du compte, le passage du mécanique au libéral, c'est-à-dire un changement de régime au sein d'une classification hiérarchique des activités humaines. Il redéfinit, par conséquent, le sens même de ces activités, leurs rapports, leur importance, leur vocation et, nécessairement, la fonction de ceux qui les exercent. Faisant cause commune avec les arts du langage, les arts de l'image deviennent alors légitimement l'enjeu de considérations théoriques spécifiques, qui se limiteront dans un premier temps à la rédaction de traités prescriptifs ou à l'exposition de principes généraux (hiérarchie des genres, primauté de la couleur ou du dessin, etc.), mais qui sanctionneront l'autonomie de la peinture et de la sculpture comme des disciplines responsables de leur propre édification. La libéralisation de l'art entraînera l'émancipation de l'artiste, qui rejoint celle de l'auteur dont il partagera le statut et le désir de reconnaissance individuelle. Dès lors, comme le résume Nathalie Heinich, rien ne semblera pouvoir inverser ce « processus d'individualisation de la création qui [aura émergé] à la Renaissance,

1. *Ibid.*, p. 19. La critique, par Lessing au milieu du XVIII^e siècle, du bien-fondé de l'*ut pictura poesis* et de la correspondance des arts, ne remettra pas en question ce que, pour l'artiste, cette doctrine aura acquis : un nouveau statut, et avec lui le point de départ d'une autonomie et d'une autorité qu'elle renforcera même davantage encore, en garantissant leur spécificité à l'égard du poète.

2. La définition de l'art reste, dans le premier dictionnaire de l'Académie en 1694, celle de « la règle et la méthode de bien faire un ouvrage » (cité par N. HEINICH, *Du peintre à l'artiste...*, *op. cit.*, p. 171).

périmant le régime artisanal du métier, où règne le collectif restreint de l'atelier, mais qui sera aussitôt recouvert par le régime professionnel, où règne le collectif élargi des règles et des conventions académiques : régime dont enfin, à l'époque romantique, la conception individualisée de la création se dégagera, pour s'inscrire durablement dans un nouveau cadre de représentations, définissant l'activité comme vocation et l'excellence comme nécessairement singulière. »¹

On pourrait certes objecter à ce résumé diachronique que de nombreux artistes antérieurs à la Renaissance, et jusqu'à l'Antiquité, sont reconnus individuellement (Cimabue, Giotto, Zeuxis, Apelle, Phidias, etc.), et que les pratiques collectives d'atelier subsisteront bien après elle. Il reste que le « cadre de représentations » que cette période inaugure ne correspond plus à celui qui la précède : « un nouveau type d'artiste apparaît, un artiste *essentiellement* différent de l'artisan de jadis, dans la mesure où il est conscient de ses pouvoirs intellectuels et créateurs »². À l'intérieur de ce cadre, l'artiste n'est plus compris, ni ne se pense lui-même, comme l'organe auxiliaire que les muses ou les dieux inspirent et par l'intermédiaire duquel ils s'expriment³, ou comme le maître d'ouvrage commandité par l'Église, les notables ou les princes, véritables maîtres d'œuvre dont il exécute le projet. Pour avoir une idée de l'ampleur de ce changement, on peut prendre pour exemple le cas d'un « contrat passé à Colmar, le 21 juin 1462, entre le peintre Caspar Isenmann et les fabriciens de l'église Saint-Martin pour

1. Nathalie HEINICH, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications* n°64, Seuil, 1997, pp. 156-157.
2. Rudolf et Margot WITTKOWER, *Les Enfants de Saturne*, *op. cit.*, p. 31 (nous soulignons). À la différence de la promotion de figures majeures du passé antique ou médiéval, dont la gloire est moins celle d'artistes que de personnalités illustres, ce que cette transformation préfigure est le renouveau du statut de l'artiste comme tel.
3. Pour Platon, les poètes eux-mêmes « ne sont pas tels par l'effet d'un art, mais c'est inspirés par le dieu et possédés par lui qu'ils profèrent tous ces beaux poèmes » (PLATON, *Ion*, 533e, trad. fr. M. Canto, Flammarion, coll. GF, Paris, 1989, p. 100). Ainsi le rhapsode Ion n'est-il que l'un des maillons d'une chaîne, à l'image de celle que peut produire la « pierre d'Héraclée », magnétite qui transmet son pouvoir d'aimantation, de loin en loin, à ce qu'elle touche. Et « c'est de la même façon que la Muse, à elle seule, transforme les hommes inspirés du dieu. Et quand par l'intermédiaire de ces êtres inspirés [Homère, dont Ion chante les vers], d'autres hommes [Ion lui-même, puis ses auditeurs] reçoivent l'inspiration du dieu, eux aussi se suspendent à la chaîne ! » (*ibid.*). « Mais c'est de cette pierre, à laquelle ils sont suspendus, que dépend la force mise en tous ces anneaux » (*ibid.*, 533d).

l'exécution du retable du maître-autel de ce sanctuaire »¹, dont la forme et le contenu sont encore caractéristiques d'un état séculaire du commerce de l'art et révélateur, pour l'artiste, des limites de son statut. Le contrat y était la forme courante à laquelle l'artiste souscrivait, en tant que prestataire spécialisé au service d'un commanditaire dont il concrétisait la demande. Ce dernier pouvait être légalement considéré comme l'auteur de l'œuvre (sur laquelle son nom figurait d'ailleurs souvent), puisqu'il en assumait l'origine. Le contrat en question comportait les clauses suivantes :

« Il s'agit-là d'un important ouvrage que le peintre doit avoir terminé dans un délai de deux ans et pour lequel il sera payé cinq cents florins. Le contrat détaille minutieusement les aspects techniques de la réalisation de cet ensemble : les parties en plate peinture et les éléments sculptés [...]. Il y est stipulé que le peintre doit réaliser son travail le mieux possible et qu'il doit employer de l'or fin et les meilleures couleurs à l'huile qui soient. Il y est également précisé que Caspar Isenmann devra répondre de toutes les détériorations qui surviendraient, à l'avenir, dans les parties peintes et dorées du retable. Il s'engage à réparer et à changer tous les éléments défectueux [...] »²

Ce genre de situation n'épargne pas les peintres dont l'histoire générale de l'art a mieux retenu le nom : ainsi Pérugin, qui signa en 1503 un contrat similaire, qui lui laissait « la liberté d'omettre des figures, mais pas d'ajouter quelque élément de [son] cru »³. Mais c'est à cette époque, en Italie tout d'abord, que le vent tourne et que, par rapport à l'œuvre, la hiérarchie entre l'artiste et le commanditaire va commencer à s'inverser. Au fur et à mesure d'une longue et lente mutation, il se détachera du modèle de l'acteur sollicité par une cause extérieure, antérieure à son action et à ses œuvres, pour devenir leur cause première, c'est-à-dire leur véritable auteur.

1. Philippe LORENTZ, « Histoire de l'art du Moyen Âge occidental », *Annuaire de l'École pratique des hautes études, Section des sciences historiques et philologiques*, n°142, 2011, p. 180.

2. *Ibid.* pp. 180-181.

3. Rudolf et Margot WITTKOWER, *Les Enfants de Saturne*, *op. cit.*, p. 53. L'ensemble du chapitre (pp. 52-59) traite des relations artiste-commanditaire et montre bien, à partir de quelques exemples symptomatiques, comment l'artiste fait petit à petit valoir ses exigences au nom de celles de son art.

14. ARTISTE, AUTEUR ET CRÉATION

Le concept de création, dont l'usage paraît naturel pour qualifier l'activité artistique dans son ensemble, usage tel que l'esthétique de la création, comme son nom l'indique, en offre le témoignage immédiat, est lui-même pris et compris dans une histoire qui en a vu se transformer progressivement la définition et le champ d'application. Car à l'aube d'une civilisation et d'une culture millénaires qui sont au moins celles de l'occident, la création est d'abord, et seulement, un attribut divin¹. Dès lors, « comment le créateur devient-il artiste ? Comment l'artiste devient-il créateur ? En d'autres termes, comment l'acte créateur, lequel n'appartient en propre qu'à Dieu pour la Révélation biblique, en vint-il à être pensé grâce à des schèmes empruntés à l'acte humain, proprement humain, de la production et de la fabrication ? »²

Pour répondre à ces questions, il faut sans doute commencer par rappeler que pour les Grecs, l'art et son exercice ne procèdent pas d'une création à proprement parler, mais d'une production. L'artiste, qui n'est donc pas un créateur mais, toujours, un artisan, a la capacité de donner forme, à l'aide d'un savoir et d'une maîtrise techniques, à la matière : il porte à l'état d'une présence sensible et visible un donné intelligible qui la précède et la détermine. C'est ainsi que le monde lui-même, dans le mythe du *Timée*, est présenté métaphoriquement comme l'œuvre d'un démiurge, c'est-à-dire d'un architecte divin, qui organise le chaos primitif de la matière selon le modèle d'une forme intelligible et éternelle. Malgré tout, ce démiurge, s'il n'est pas l'égal de

1. Benveniste rappelle qu'*augeo*, dont dérive toutes les variations du lexique de l'auteur, indique, « dans ses plus anciens emplois, [...] l'acte de produire hors de son propre sein ; acte créateur qui fait surgir quelque chose d'un milieu nourricier et qui est le privilège des dieux ou des grandes forces naturelles, non des hommes », Émile BENVENISTE, « Le *cursor* et l'*auctoritas* », *op. cit.*, p. 149.

2. Jean-Louis CHRÉTIEN, « Du dieu artiste à l'homme créateur », in *Corps à corps. À l'écoute de l'œuvre d'art*, Minuit, coll. Philosophie, Paris, 1997, p. 91. Olivier Boulnois pose exactement les mêmes questions : « D'où vient cette identification de l'artiste avec le créateur ? [...] Est-ce l'artiste qui est pensé sur le modèle du créateur, ou l'inverse ? », Olivier BOULNOIS, « La création, l'art et l'original. Implications esthétiques de la théologie médiévale », *Communications* n° 64, Seuil, 1997, p. 55. Nous nous appuyons, pour l'essentiel de ce chapitre, sur les remarques et les sources de ces deux articles.

l'homme qui produit, lui reste comparable en tant qu'il n'est pas un créateur absolu, mais une divinité dont la création est pensée sur le modèle de la production artisanale¹. Si bien que « cette fabrication n'est pas une création, et le démiurge n'est pas plus un créateur que le fabricant de tables ou de lits. Il se borne à fabriquer les êtres en contemplant leurs idées intelligibles »². À l'inverse le concept de création, au sens strict, suppose une création *ex nihilo*. Si cette condition est respectée, création et production deviennent absolument antithétiques, et la seconde ne peut en aucun cas permettre d'expliquer la première. C'est pourquoi « lorsque, avec la pensée chrétienne, l'idée de création au sens fort est enfin dégagée, c'est plutôt ce qui *sépare* Dieu de tout artiste humain qui se trouve par là mis en évidence »³. Pourtant, sous l'influence de la pensée grecque, en particulier du néoplatonisme et d'Aristote, la création va pouvoir être pensée, à rebours, comme un *analogon* de l'art humain. En effet, la remarque aristotélicienne selon laquelle l'art imite la nature implique entre eux une relation d'analogie⁴, qui permet de passer logiquement de l'un à l'autre. Si bien qu'à partir de cette correspondance, l'image d'un Dieu artiste, artisan ou architecte, peut devenir un outil didactique pour la théologie. Ainsi, la doctrine de l'*ars divina* permet à saint Augustin de déployer un raisonnement apologétique en trois temps. En indiquant tout d'abord que « cet art souverain du Dieu tout-puissant, art par lequel tout fut tiré du néant [...], c'est également lui qui agit par les artistes, pour leur faire produire des

1. La première définition que le Bailly donne de δημιουργός est celle d'un « homme qui exerce une profession manuelle » et qui désignait, à Athènes, « la classe des artisans ». Par extension, le terme renvoie à « celui qui produit, qui crée, [et] en parlant de la divinité, [au] créateur du monde », BAILLY, pp. 192-193. Il est amusant de constater que ce mot, usité par la critique d'art pour stigmatiser la tendance à diviniser l'artiste, l'est à l'envers de son sens original.

2. Olivier BOULNOIS, *op. cit.*, p. 58.

3. Jean-Louis CHRÉTIEN, *op. cit.*, p. 98 (nous soulignons).

4. « Par exemple, si une maison faisait partie des choses qui adviennent par nature, elle adviendrait de la même façon que maintenant sous l'action de l'art, et d'autre part, si les choses naturelles advenaient non seulement par nature mais aussi par l'art, elles adviendraient de la même façon qu'elles le font par nature. [...] D'une manière générale, l'art achève pour une part ce que la nature est incapable d'effectuer, et pour une part l'imite. », ARISTOTE, *Physique*, II, 8, 199a, trad. fr. A. Stevens, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 1999, p. 121.

œuvres belles et proportionnées »¹. En mettant en garde, ensuite, contre le risque d'idolâtrie qui consisterait à se satisfaire des œuvres : « parce qu'elles [*sc.* les âmes] préfèrent les œuvres à l'artiste et à l'art lui-même, cette erreur vient les punir, afin que dans les œuvres ce soit l'artiste et l'art qu'elles cherchent »². De sorte, enfin, que ce qui est créé n'est qu'une étape vers la reconnaissance de Celui qui a créé, n'a de signification ni ne vaut qu'en référence à Lui et permet d'y reconduire : « l'artiste aussi, en quelque sorte, fait signe au spectateur de son œuvre, [...] pour qu'il ne s'y attache pas exclusivement, mais qu'il parcoure des yeux la forme de la matière façonnée afin de reporter son sentiment sur celui qui l'a façonnée »³. Mais dans ces conditions, bien entendu, la comparaison entre le Créateur artiste et l'artiste créateur n'est envisageable que dans un sens, et dans la mesure où elle souligne et maintient cette distinction unilatérale entre le Créateur et le créé : elle ne s'applique donc qu'à rebours, à partir de l'exemple de l'artiste et de l'œuvre, pour viser, métaphoriquement, « cet art souverain du Dieu tout-puissant ». L'analogie dont use saint Augustin n'est en aucun cas réversible, au point de transformer l'artiste, lui-même créé comme tous les hommes, en créateur absolu. Si, comme le résume Panofsky, « telle est la représentation que la philosophie médiévale s'est faite de la création artistique et de son processus, [c'était] non point assurément que son intention eût été, en comparant l'artiste avec le “Dieu artiste” ou le “Dieu peintre”, de mettre l'art à l'honneur, mais bien plutôt de faire comprendre plus facilement l'essence et l'efficace de l'esprit divin »⁴. Bref, par commodité pédagogique, l'action de Dieu peut être comparée à celle de l'artiste, mais pas l'inverse.

1. SAINT AUGUSTIN, *Livre des 83 questions diverses*, qu. 78, trad. fr. Beckaert, Paris, 1952, pp. 340-342, cité par Jean-Louis CHRÉTIEN, *op. cit.*, p. 99.

2. SAINT AUGUSTIN, *De la vraie religion*, XXXVI, 67, trad. fr. Peger, Paris, 1951, p. 123, cité par Jean-Louis CHRÉTIEN, *op. cit.*, p. 100.

3. SAINT AUGUSTIN, *Du libre arbitre*, II, 16, 43, trad. fr. Madec, Paris, 1976, p. 357, cité par Jean-Louis CHRÉTIEN, *op. cit.*, p. 101.

4. Erwin PANOFSKY, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. H. Joly, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1983, p. 57. Panofsky ajoute que « les passages à partir desquels nous pouvons reconnaître ou plutôt reconstituer les intuitions de la scolastique médiévale sont de simples “constructions” qui sont des auxiliaires des raisonnements de la théologie », *ibid.*

C'est pourtant cette inversion qui va se produire, en suivant le même mouvement que celui qui va conduire à l'émancipation de l'auteur, à l'apparition de l'artiste, à l'avènement du sujet autonome. Dieu, qui reste chez Augustin ou les scolastiques le seul créateur digne de ce nom, va progressivement disparaître pour laisser la place à celui qui deviendra l'individu créateur, l'auteur moderne, dont la relation de paternité à l'égard de ses propres œuvres sera conçue et pensée sur le modèle divin. Marsile Ficin, philosophe majeur de la Renaissance, qui considère que « l'homme imite toutes les œuvres de la nature divine, et parfait, corrige, améliore les ouvrages de la nature inférieure »¹, ne craindra pas d'aller plus loin : il ira jusqu'à imaginer l'homme capable de créer les cieux, ou plutôt jusqu'à expliquer qu'il en est de fait incapable non en raison de son génie, du même ordre que celui du « Dieu artiste de la nature », mais à cause des matériaux et des instruments qui lui manquent². Dès lors l'artiste, s'il ne se différencie pas encore nettement de l'« habile artisan », est désormais déjà créateur, auteur de ses œuvres au même titre que Dieu, « auteur de toutes choses »³. De sorte que, à l'encontre de la métaphore augustinienne qui l'avait initiée, « l'analogie artistique se retourne contre son intention initiale, laquelle était de mettre en évidence la grandeur incomparable de Dieu »⁴. Un tel retournement est confirmé, sans aucune ambiguïté, par Étienne Souriau, qui est, avec Valéry, l'un des théoriciens de référence de la poïétique, science des « conduites créatrices » (Passeron), et qui n'hésite pas à écrire que « le

1. Marsile FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, XI, trad. fr. R. Marcel, Paris, 1964, t. 2, p. 223, cité par Jean-Louis CHRÉTIEN, *op. cit.*, p. 112.

2. « Puisque l'homme a vu l'ordre du mouvement des cieux, sa progression et ses proportions ou ses résultats, comment pourrait-on nier qu'il possède presque le même génie, pour ainsi dire, que l'auteur des cieux, et qu'il puisse, dans une certaine mesure, faire des cieux, s'il trouvait des instruments et une matière céleste [...] ? », cité par Jean-Louis CHRÉTIEN, *op. cit.*, p. 113. Ficin prend aussitôt pour exemple les planétariums, œuvre humaine infime comparée à l'univers, qu'il ne distingue précisément pas par leur nature, mais seulement par « une certaine mesure ».

3. « Par les différents arts elle [*sc.* notre âme] rivalise avec toutes les œuvres de Dieu, et ainsi accomplit tout, comme Dieu », cité par Jean-Louis CHRÉTIEN, *op. cit.*, p. 115.

4. Jean-Louis CHRÉTIEN, *op. cit.*, p. 114. Autrement résumé : « le Moyen Âge avait accoutumé de comparer Dieu à l'artiste afin de faire comprendre la nature même de la création divine. Les temps modernes, en revanche, comparent l'artiste à Dieu, afin d'« héroïser » la création artistique », Erwin PANOFKY, *Idea...*, *op. cit.*, pp. 150-151.

labeur d'un Vinci, d'un Michel-Ange ou d'un Wagner n'égale ni en immensité ni en richesse celui d'un Jéhovah en six jours. Mais il est, en son essence, de même nature. »¹

Ainsi, l'inversion lexicale, sémantique et conceptuelle dont nous avons précédemment fait état pour décrire l'apparition de l'auteur moderne trouve son corrélat dans la sphère artistique : « si être moderne désigne un idéal d'humanité sans présupposition, libre de déterminer elle-même la forme de son action, de ses œuvres et de son être, la notion de création artistique se dévoile comme un versant du projet anthropologique de la modernité »². Une telle évolution, comme toutes celles qui entraînent un changement en profondeur, ne s'accomplit pas, bien entendu, du jour au lendemain. Elle procède plutôt par décantation, provoquant des mutations qui s'étendent sur plusieurs générations voire plusieurs siècles, mais qui conduisent pourtant à la conscience d'une nouvelle situation, d'une nouvelle identité collective puis individuelle, gestation dont le terme offre la possibilité d'en retrouver les premiers moments et d'en mesurer l'éloignement. Comme indice de la durée nécessaire à une telle métamorphose, on rappellera l'indécision sémantique dont souffre encore, jusqu'à la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le mot *artiste* lui-même, toujours pris dans les rets des deux significations historiques dont il provient³.

1. Étienne SOURIAU, *Correspondance des arts*, Flammarion, Paris, 1969, pp. 51-52.

2. Olivier BOULNOIS, « La création, l'art et l'original... », *op. cit.*, p 55.

3. Le premier sens du substantif *artiste*, au début du XV^e, qui désigne donc l'universitaire de la faculté des arts (libéraux), perdure encore à l'aube du XVIII^e. Voir à ce sujet Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste*, *op. cit.*, pp. 198-208, qui prend notamment comme exemple les *Réflexions critiques* de Dubos, dans lesquelles ce dernier recourt encore et par défaut au vocable d'*artisan*, qu'il regrette de ne pouvoir compléter d'une « épithète convenable ».

15. AUTEUR ET ŒUVRE

Ce détour historique aura permis d'entrevoir les conditions dans lesquelles émergent et s'affirment la figure de l'artiste et la position d'origine qu'il occupe aujourd'hui par rapport aux œuvres dont il est l'auteur, étant entendu qu'*auteur* et *œuvre* sont aussi deux notions dont cette émergence (re)définit, en retour, le sens. Résumons-les. D'une part, du côté des arts libéraux et donc, essentiellement, de la production d'écrits, une révolution ou, pour le moins, un retournement de situation et une inversion des valeurs, qui font du simple commentateur des textes canoniques un auteur de ses propres œuvres, incarnation littéraire du sujet moderne. D'autre part et parallèlement, du côté des arts mécaniques, donc des arts de production d'objets au premier rang desquels se dresseront le tableau et la peinture, une émancipation de l'artiste-artisan qui devient un artiste, au sens moderne du terme, en accédant à la reconnaissance libérale, dont il suit et épouse, par conséquent, la mutation, qui l'institue lui aussi comme auteur au premier chef.

Il serait pourtant erroné de conclure que cette convergence ait pour raison ou pour effet la dissolution des pratiques ou la fusion des disciplines, même si la transformation de l'artisan en artiste, donc en auteur, entraîne la liaison des arts de la parole aux arts de l'image, au point que « pour obtenir cette célébration littéraire sans laquelle il n'est pas de dignité libérale, la peinture doit prouver son rapport au discours, montrer qu'elle en a intériorisé les exigences et les critères, attester qu'elle est un art du langage »¹. Ce qu'elle implique avant toute autre chose, c'est la nécessité d'une reconfiguration radicale de la manière de penser l'exercice de ces disciplines ou de ces activités à l'aune de l'auctorité. Réciproquement, ce n'est qu'à cette aune que leur convergence devient explicite.

1. Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente, rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, coll. Idées et Recherches, Paris, 1989, p. 156.

Pour le comprendre, nous solliciterons deux extraits d'un ouvrage de Gérard Leclerc qui aborde la question de l'auctorité à partir d'une étude de la nature et de la fonction de la signature d'auteur. Au début de la seconde partie du livre, qui fait notamment référence à la conférence de Foucault, l'auteur s'interroge sur ce qu'il appelle les « grands discours culturels » et propose une définition censée décrire de manière générale l'*autorship* :

« L'auteur est en effet le *garant* individuel d'un énoncé [...]. La signature d'auteur renvoie non seulement à l'*autorship*, à la revendication de responsabilité-propriété de l'énonciateur, mais aussi à l'*autorité*, à la position de *garantie* de cet énonciateur face à la demande sociale et culturelle de *vérité*. Avec l'*autorité*, il est question de la norme qui exige que l'énonciateur se situe dans l'horizon de la vérité. »¹

Tels quels, ces propos restent problématiques car ils ne marquent pas une distinction suffisante entre le régime de l'*auctoritas* auquel, bien que partiellement, ils peuvent tout à fait s'appliquer. En effet, comme on l'a vu, l'*autorship* des Anciens² produit leur autorité, à condition que leur autorité (la valeur de vérité de leurs énoncés, qui font donc référence), reconnue et entretenue par leurs commentateurs, garantisse, c'est-à-dire finalement produise aussi, en quelque sorte rétrospectivement, leur statut d'Auteurs³. Ils y contreviennent, en revanche, dès que Leclerc précise que cet *autorship* et cette autorité sont associés par la « revendication de responsabilité-propriété de

1. Gérard LECLERC, *Le Sceau de l'œuvre*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1998, pp. 65-66 (Leclerc souligne).
2. Nous nous permettons, compte tenu du passage discuté, cette juxtaposition temporaire, par exception puisque nous avons préféré réserver le terme d'*autorship* (ou d'auctorité) à l'auteur moderne pour le distinguer de l'*auctoritas* des Anciens.
3. Une remarque de Novalis permet peut-être, nous semble-t-il, de mieux saisir ce fonctionnement paradoxal. « On se trompe grandement, écrit-il vers 1837, en croyant qu'il y a des antiques. Ce n'est que maintenant que l'antiquité commence à naître [...]. Il en va de la littérature classique comme de l'antiquité ; à proprement parler, elle ne nous est pas donnée — elle n'est pas présente —, c'est à nous seuls qu'il appartient de la produire. Ce n'est que par l'étude studieuse et approfondie des Anciens que naît pour nous une littérature classique — *que les Anciens eux-mêmes n'avaient pas* », NOVALIS, *Schriften*, p. 69 sq, cité par Walter BENJAMIN, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. fr. Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Flammarion, coll. Champs essais, Paris, 2008, pp. 172-173 (nous soulignons).

l'énonciateur », lequel, comme « garant individuel d'un énoncé », en abolit le différé fondamental et constitutif. Pour l'auteur moderne, qui acquerra ainsi son autonomie à l'égard des Anciens et revendiquera sa souveraineté à l'égard de ses œuvres, c'est la conjonction de ces conditions en un seul individu qui semble devoir devenir la règle : comme cause première de ce qu'il produit, il en assume naturellement la responsabilité et la propriété, et dispose de l'autorité propre à cette cause.

On remarquera aussi que la définition de Leclerc ne s'applique vraiment qu'à partir du moment où deux autres conditions, interdépendantes, sont supposées remplies : qu'il s'agisse en l'occurrence, pour l'œuvre, d'un énoncé, et, pour l'autorité, d'un horizon de vérité. À nouveau, ces conditions conviennent parfaitement au contexte médiéval de l'*auctoritas*, qui concerne majoritairement des textes, et des textes dont les énoncés s'inscrivent d'emblée dans un « horizon de vérité » qui les autorise (*cf. supra*, § 12). Leclerc en est d'ailleurs parfaitement conscient, d'une part parce que son étude, qui porte sur la relation de l'œuvre et de la signature, s'occupe avant tout d'œuvres textuelles, et d'autre part parce qu'il avançait déjà, dans son *Histoire de l'autorité*, cet argument apagogique : « il semble bien que jamais, au Moyen Âge, l'"autorité" d'un énoncé n'ait été évoquée en tant que telle comme alternative à sa "vérité" ou "rationalité" supposée : L'autorité énonciative est une propriété de l'énoncé vrai »¹. De la même manière, lorsque Leclerc explique que « le commentateur [médiéval] emprunte un énoncé (autorité), mais se l'approprie en signant de son nom (autorship) »², cet *autorship*-ci est bien celui d'un énonciateur qui, parce que cet énonciateur est un commentateur, revendique non une « propriété » mais une « appropriation », laquelle suppose une autorité qui n'est pas la sienne et qui le dispense précisément de l'*autorship* propre à l'auteur (moderne), « garant *individuel* d'un énoncé ». C'est pourquoi il en concluait, comme nous l'avons fait nous-même, qu'« il faut donc opposer, non pas l'autorité et la vérité, mais l'autorité de la Tradition et celle de la

1. Gérard LECLERC, *Histoire de l'autorité. L'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, Puf, coll. Sociologie d'aujourd'hui, Paris, 1996, p. 119.

2. *Ibid.*

Modernité »¹. Mais, dans la mesure où la seconde se conjugue à l'auctorité (l'*authorship*) de l'auteur, sans laquelle aucune œuvre moderne n'est pensable, sinon par prétérition ou par anachronisme, « l'horizon de la vérité » de l'énoncé, qui par définition n'est plus anonyme, doit être rapporté à l'auctorité (c'est-à-dire référé à) de l'auteur. En outre, dans le cas d'une production écrite (roman, récit, poème) qui n'aurait pas la forme essentiellement prédicative ou assertorique du discours scientifique, philosophique, théorique, etc., à quoi pourrait correspondre la possibilité d'une « vérité de l'énoncé » et à quoi pourrait-elle être mesurée ? Il y a là une hétérogénéité conceptuelle que Leclerc avait pourtant nettement identifiée quelques pages plus tôt : « La notion d'énonciateur est une catégorie linguistique ; tandis que celle d'"auteur" est une catégorie herméneutique »².

De ce point de vue, les limites de la définition proposée par le sociologue apparaissent aussitôt, qui participent d'une double restriction. D'une part la restriction de l'œuvre au texte, certes justifiée par son thème et son corpus, mais discutable dès qu'il est question des auteurs et des œuvres de la modernité³ : rappelons-nous que c'est la première critique qu'adressait Foucault à son propre exposé. D'autre part la restriction du texte à son seul énoncé, au sens où, vraisemblablement, l'entend Leclerc. C'est-à-dire à un contenu linguistique fonctionnel et anonyme, une structure signifiante du langage, qui ne sont appelés énoncés qu'en tant qu'ils sont distingués de l'acte d'énonciation⁴ (ce qui était caractéristique, rappelons-le également, d'une attribution

1. *Ibid.*, p. 114.

2. Gérard LECLERC, *Le Sceau de l'œuvre, op. cit.*, p. 61.

3. Elle semble même, si l'on en croit Panofsky, devoir être revue et corrigée dans le cas des Auteurs et de l'*auctoritas*, en particulier pour l'art mécanique le plus important au Moyen Âge, l'architecture : « pour ces architectes, précise-t-il, les grandes structures du passé ont une *auctoritas* tout à fait semblable à celle que les Pères ont pour les lettrés », Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. fr. P. Bourdieu, Minuit, coll. Le sens commun, Paris, 1967, p. 120.

4. Décivant la méthode archéologique de Foucault, Leclerc évoque par exemple « la catégorie d'énoncé ou de texte anonyme, et non pas d'œuvre, qui gouvernait sa pensée » (*Le Sceau de l'œuvre, op. cit.*, p. 61), ou son choix d'« abandonner la référence à l'œuvre et au nom d'auteur, a profité de l'analyse des énoncés » (*ibid.*, p. 62). Dès son introduction, du reste, Leclerc indiquait : « L'auteur est ici celui qui énonce, qui écrit. Pourtant l'auteur n'est pas un simple énonciateur, un scripteur pur et simple. Il est l'origine d'un énoncé, d'un texte, qui se présente comme œuvre, comme création originale. Créer, c'est,

sans imputation). Comme s'il préexistait un énoncé, disponible, logiquement antérieur à son appropriation par celui qui, par cet acte, en deviendrait l'auteur. C'est bien plutôt l'inverse qu'il faudrait admettre, en supposant, dans certains cas, la possibilité ou la nécessité de faire abstraction d'une source pour qu'apparaisse un énoncé autonome. Il devient dès lors indispensable de dégager l'*authorship* de son assignation préalable et unilatérale aux catégories linguistiques de l'énonciateur et de l'énoncé, voire du texte comme forme de référence. Ce qui est surprenant c'est que l'auteur avait fait, quelques pages plus tôt, une remarque capitale en ce sens. En prenant toujours appui sur les conférences de Foucault¹, il déclarait :

« Pour comprendre cette dimension de l'œuvre textuelle et de la signature d'*authorship*, il nous faut défaire provisoirement le lien entre l'énoncé et l'œuvre, et envisager l'œuvre non textuelle. Ou si l'on préfère, il nous faut envisager l'œuvre textuelle non plus comme une *forme particulière d'énoncé*, mais comme un *cas particulier de l'œuvre*. C'est ici, semble-t-il, l'œuvre d'art (la statue, le tableau) qui devient le modèle et le paradigme. »²

Il est frappant de constater que cette remarque, qui fraye enfin la voie d'une claire compréhension de la problématique de l'*authorship* moderne, ne la rend praticable qu'à partir du moment où la textualité de l'œuvre textuelle n'est pas abolie mais « provisoirement » mise entre parenthèses, et que c'est cette suspension qui temporaire révèle son analogie avec l'œuvre d'art. Ce constat tendrait à confirmer la conclusion à laquelle nous étions parvenus, en caractérisant l'artiste, avant tout, comme auteur (*supra*, §8). Car le paradigme que cette suggestion oblige à penser c'est très exactement, nous semble-t-il, celui qui préside à l'avènement de l'auteur moderne et justifie sa nouveauté. Ce qui est en jeu dans ce paradigme c'est, pour parler comme Leclerc, le

face à l'énonciation anonyme et quelconque, revendiquer la responsabilité et la propriété d'un énoncé qui se veut œuvre » (*ibid.*, p. 14).

1. En l'occurrence *L'Ordre du discours* et *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, mais sans citer, toutefois, le passage de la seconde où Foucault souligne, après-coup, la restriction dommageable de la fonction-auteur aux œuvres textuelles (*cf. supra*, § 10).

2. Gérard LECLERC, *Le Sceau de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 43 (Leclerc souligne).

retournement de priorité de l'énonciateur sur l'énoncé, où non seulement le premier surdétermine désormais le second, mais où cette surdétermination modifie la nature même de ce qu'elle réordonne. À savoir, d'une part, la modification d'un énoncé considéré *ad litteram* en un contenu qui est d'abord pensé comme une œuvre particulière, qui devient donc second en tant qu'énoncé, et marque ainsi l'apparition de la notion d'œuvre au sens fort, qui est aussi un sens large, puisque la distinction entre l'œuvre textuelle et l'œuvre non textuelle, bien qu'essentielle, n'est plus fondamentale : c'est la raison pour laquelle, voulant caractériser l'auteur, Foucault signale *in extremis* qu'il a « limité [son] thème d'une façon injustifiable ». D'autre part la transformation d'un énonciateur qui, en contrepoint, n'est pensé comme auteur au sens moderne que s'il n'est plus préalablement compris comme énonciateur d'une vérité ou d'un énoncé dont il est le porte-parole, mais comme sujet original dont émane, précisément, une œuvre : c'est la raison pour laquelle le concept d'auteur s'applique, sans différence fondamentale, à l'écrivain ou à l'artiste¹. Que la différence ne soit pas fondamentale ne veut pas dire qu'elle soit superflue, facultative ni même anecdotique. Cela ne signifie pas que ce qui est « énoncé » dans les œuvres littéraires, ou que le contenu formel des œuvres d'art disparaisse corps et biens, non plus qu'ils perdent leur importance, mais que leur existence et leur spécificité viennent après l'auteur *et en dépendent directement*. Cette inversion de polarité, qui n'est pas seulement l'indice d'une révolution sociale et culturelle, mais bien un nouveau paradigme, s'applique évidemment aussi au sein de chaque discipline. Le statut d'artiste, notamment, devient antérieur aux éventuelles compétences qu'il déploie dans son activité, « éventualité difficilement imaginable au temps où la qualité d'artiste ne s'était pas encore détachée

1. Raison qui permet peut-être aussi d'expliquer pourquoi Nietzsche, dans la querelle qui l'oppose à Kant (*cf. supra*), choisit Stendhal comme modèle de l'artiste. On notera aussi en aparté qu'aujourd'hui, d'un point de vue strictement socio-professionnel, les deux organismes qui assurent, en France, la gestion de l'affiliation à la sécurité sociale des artistes et des écrivains, à savoir la Maison des artistes pour les premiers et l'Agessa pour les seconds, s'ils se répartissent bien leurs adhérents par domaines d'activité, ne les distinguent pas relativement à leur statut d'auteur : l'un et l'autre les définissent comme « artistes auteurs » (*cf.* par exemple le descriptif des missions de chaque structure sur https://www.agessa.org/getpage_Les-missions_9,,.html et <https://www.mda-securitesociale.org/la-maison-des-artistes/les-missions-de-la-maison-des-artistes-securite-sociale/>), pour les différencier, notamment, des artistes-interprètes.

des savoir-faire propres aux métiers concernés. En découle cette idée — devenue si populaire qu'on n'en voit plus l'incongruité pour la tradition antérieure — que l'on puisse et, surtout, que l'on doive être “artiste” avant que d'être peintre, sculpteur ou, plus généralement, créateur d'œuvre d'art. »¹

La modernité rendra définitive la rupture du lien que la suggestion propédeutique de Leclerc invitait à « défaire provisoirement ». Plus encore, c'est la prévalence, de fait comme de droit, de la liaison réciproque de l'œuvre et de l'*authorship*, de leur consécution logique orientée du second vers la première, qui permet au sociologue d'opérer rétroactivement un double déplacement conceptuel, en reconstituant un texte comme une « œuvre textuelle » et, partant, en envisageant « l'œuvre textuelle non plus comme une forme particulière d'énoncé, mais comme un cas particulier de l'œuvre », dont l'œuvre d'art fournit alors un modèle générique pertinent.

Il faut donc insister ici sur l'interdépendance de ces deux notions : il n'y a pas d'œuvre sans auteur, il n'y a pas d'auteur sans œuvre. L'avènement de l'auteur est aussi l'avènement de l'œuvre comme telle². Il s'ensuit que la distinction entre œuvre et texte n'est pas, au fond, (la plus) pertinente. À sa place, et de la même manière qu'on avait opposé dialectiquement l'auteur à celui qui ne l'est pas, il faut confronter l'œuvre à son envers, à ce qui lui est associé sans lui être identique : son commentaire.

1. Nathalie HEINICH, « Entre œuvre et personne... », *op. cit.*, pp. 158-159.

2. Cette équivalence, finalement prévisible, ne fait aucun doute pour Alain Brunn : « Le terme “œuvre” est inséparable de celui d'auteur. [...] La question que pose le concept d'œuvre, c'est alors celle de la raison de cette double consécration du texte et de l'auteur » (Alain BRUNN, *L'Auteur, op. cit.*, p. 226). Il annonçait déjà dès son introduction : « est auteur qui fait œuvre, mais l'œuvre n'est jamais que ce qu'à fait l'auteur. Reste à sortir de la tautologie. » (*ibid.*, p. 12). Nous faisons nôtre ce constat mais nous essaierons de montrer, en dernière partie, qu'en la matière il s'agit moins d'une tautologie dont il faudrait sortir que d'une double et paradoxale détermination à laquelle il faut pouvoir répondre.

III. DE L'ARTISTE AU CRITIQUE

16. ŒUVRE ET COMMENTAIRE

Le retournement de perspective qui s'amorce avec la fin du Moyen Âge et qui s'accomplit avec la modernité ne scelle pas pour autant la disparition du commentaire ni de sa fonction, mais lui donne une nouvelle légitimité. Cette continuité n'est pas fortuite car, comme on l'a vu, l'accession des arts plastiques au statut d'arts libéraux lie presque obligatoirement les premiers à la parole et au langage dont les seconds étaient les représentants immédiats. Cette transformation affecte aussi, bien entendu, leur valeur et leur rôle, la façon dont ils sont perçus dans le champ social et l'identité de leurs représentants : de l'artisanat à l'Académie, des arts mécaniques aux Beaux-Arts, ce qui était compris et exercé jadis comme une activité commerciale devient l'enjeu d'un programme plus vaste porté non plus par les exigences d'un commanditaire mais par celles de motifs idéaux, au premier rang desquels celui du beau, dont ils deviennent les ambassadeurs officiels : la raison d'être de l'art devient spirituelle, les objets d'art deviennent des œuvres de l'esprit. L'évolution progressive du statut des artistes et des œuvres, en outre, va naturellement favoriser l'apparition d'un public qui est, comme l'auteur, le fruit des mutations provoqués par une modernité qui leur est foncièrement commune. Son apparition suivra d'ailleurs historiquement et culturellement celle de l'auteur, en particulier de l'artiste, au fil et au rythme d'un scénario se déroulant sur plusieurs siècles : l'Académie donne naissance, dans les années 1660, à des conférences sur la peinture, et organise de façon irrégulière l'exposition des tableaux de ses membres, manifestations qui deviendront, bisannuellement à partir de 1737 au Salon carré du Louvre, ces fameux Salons avec lesquels s'affirmera, au fur et à mesure du XVIII^e siècle, notamment par l'intermédiaire de La Font de Saint-Yenne et bien sûr de Diderot, « un nouveau genre de littérature artistique : la critique d'art, développée à

partir des comptes rendus des Salons de peinture »¹. Comme le résume Nathalie Heinich :

« Ce développement est parallèle à « l'élargissement de l'intérêt pour la peinture, tant pour les peintres que pour les amateurs », mais aussi et surtout significatif d'« un nouveau type de relation aux œuvres, dégagée de toute transaction financière immédiate comme de tout rapport [commercial] direct à la personne du praticien [...]. C'est là la double spécificité du *public* tel qu'il se crée à l'époque : de ressortir [...] à "l'espace public" de la consommation d'images ; et d'engager [...] cette activité immatérielle qu'est le regard, l'appréciation, le jugement. Ainsi le Salon inaugure le lieu d'un savoir-apprécier du public, [...] qui deux générations plus tard trouvera dans les musées son espace matériel [inauguration du musée du Louvre à la Révolution], et dans la philosophie son espace théorique [Kant, *Critique de la faculté de juger*] »².

Dans ces conditions, entre l'œuvre comme sujet d'un discours et ce discours lui-même, on pourrait penser qu'il n'y a guère de différence majeure avec la tradition scolastique qui précède. Sauf qu'alors la distinction entre l'œuvre et le commentaire était, comme on l'a indiqué, problématique voire non avenue, puisque l'« auteur » médiéval était un commentateur et considérait son « œuvre » comme un commentaire, lequel visait, en outre, le sens d'un texte en tant qu'énoncé, et n'avait pas pour objet l'œuvre d'un artiste, encore moins d'un artiste comme auteur de son œuvre, conception doublement étrangère au monde médiéval. À l'inverse, la conception moderne de l'auteur et, corrélativement, de l'œuvre, provoque la distinction possible de l'auteur et du commentateur (du critique) comme celle de l'œuvre et de son commentaire. Se pose alors, inévitablement, la question de leurs relations respectives. Si l'on considère par exemple que ce qui prévaut (ce qui fait autorité, ce qui tient lieu de référence) dans la

1. Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste...*, *op. cit.*, p. 134.

2. *Ibid.*, pp. 134-135 (Heinich souligne). Étant entendu que l'inauguration d'un « savoir-apprécier du public » présuppose l'inauguration du public lui-même.

relation de l'œuvre au commentaire c'est, à juste titre, l'œuvre elle-même, il est légitime de s'interroger sur son utilité à l'égard de cette dernière. Car pourquoi, en effet, accorder quelque importance au(x) commentaire(s) ? Ne sont-ils pas, par rapport aux œuvres et par définition, seconds, donc secondaires ? Dès lors ne faut-il pas admettre, par exemple avec Foucault, « qu'il ne convient pas de raconter une [œuvre]. À n'en pas douter, c'est le signe qu'on est peu habile à en parler ; car de deux choses l'une : elle ne raconte rien et le récit l'altère ; ou, si elle raconte, elle n'a nul besoin de nous »¹ ? Ou avec Valéry, qu'« on doit toujours s'excuser de parler peinture »² ? Qu'est-ce qui justifierait le sens, la valeur ou la nécessité d'un commentaire sur l'œuvre, par rapport à l'œuvre elle-même ? En réalité, l'alternative n'a pas lieu d'être aussi catégorique. Si l'œuvre justifie un commentaire c'est d'abord parce qu'elle le provoque³, non parce que le second aurait à se substituer à la première, comme si l'un et l'autre étaient interchangeables. Le dilemme auquel s'arrête Foucault est donc hors de propos et, de fait, il *ne* s'y arrête *justement pas* : cette alternative apparemment non négociable est le coup d'envoi d'un texte qui va finalement se développer sur plusieurs pages. Au-delà de l'artifice rhétorique, elle ouvre plutôt l'espace problématique de leur relation⁴. Les commentaires ou les discours auxquels l'œuvre donne lieu sont à chaque fois une

1. Michel FOUCAULT, « La pensée, l'émotion » (préface au catalogue de l'exposition *Duane Michals, Photographies de 1958 à 1982*, au musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1982), in *Dits et Écrits*, t. IV, *op. cit.*, p. 243. Nous avons écrit « œuvre » là où Foucault écrivait « photographie ».
2. Paul VALÉRY, « Autour de Corot » in *Pièces sur l'art*, in *Œuvres*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1307.
3. Valéry poursuit d'ailleurs ainsi : « On doit toujours s'excuser de parler peinture. Mais il y a de grandes raisons de ne pas s'en taire. Tous les arts vivent de paroles. Toute œuvre exige qu'on lui *réponde*, et une "littérature", écrite ou non, immédiate ou méditée, est *indivisible* de ce qui pousse l'homme à produire, et des productions qui sont les effets de ce bizarre instinct », *ibid.* (nous soulignons).
4. À cet égard, il faut rendre justice à Foucault et le suivre à la lettre, tout en marquant l'ambiguïté des termes et de la syntaxe qu'il choisit. Il ne s'agit pas pour lui, *ad litteram*, de parler d'une photographie mais de « raconter une photographie » : l'important n'est pas ici qu'il s'agisse d'une photographie mais qu'il fasse état d'un récit (forme qui correspond, en littérature, à une catégorie d'œuvres) plutôt que d'un commentaire, et que l'usage transitif du verbe *raconter* fasse immédiatement sauter la distance référentielle que la préposition *de* conserve lorsqu'il est question de parler *de* quelque chose. L'alternative qu'il pose reprendrait son sens, mais entre deux œuvres, dont il serait absurde de demander que l'une vaille pour l'autre. Immédiatement après, « raconter une photographie » devient synonyme du peu d'habileté « à *en* parler », où le pronom *en* réintroduit la distance référentielle du commentaire. Même remarque pour Valéry (*cf.* note précédente), qui s'excuse de « parler peinture » et non de parler *de* peinture, mais qui donne ensuite les raisons de « ne pas s'*en* taire ».

tentative de rendre compte de son existence, et se donnent comme le procès-verbal de l'expérience qui en est faite. Dans la mesure où l'œuvre est comptable d'un public auquel elle se destine, le discours qu'elle fait naître et qui lui répond est le lieu où cette existence publique s'atteste et où cette expérience se formalise. La relation de l'œuvre au discours qui la prend pour objet n'est donc ni fortuite ni superfétatoire. Foucault fait d'ailleurs lui-même état de cette relation dont il souligne non la nature concurrentielle mais la logique de continuité. S'agissant du commentaire d'un texte, il écrit :

« Dans ce qu'on appelle globalement un commentaire, le décalage entre texte premier et texte second joue deux rôles qui sont solidaires. D'une part, il permet de construire (et indéfiniment) des discours nouveaux : le surplomb du texte premier, sa permanence, son statut de discours toujours ré actualisable, le sens multiple ou caché dont il passe pour être détenteur, la réticence et la richesse essentielles qu'on lui prête, tout cela fonde une possibilité ouverte de parler. »¹

Ce qui articule l'œuvre à son commentaire, le « texte premier » au « texte second », ce n'est pas une logique de substitution mais « le principe d'un décalage [qui] se trouve sans cesse remis en jeu ». Toute la question est alors de savoir ce que ce décalage signifie et comment ce commentaire peut être rapporté à l'œuvre. Pour Foucault,

« [le commentaire] doit, selon un paradoxe qu'il déplace toujours mais auquel il n'échappe jamais, dire pour la première fois ce qui cependant avait déjà été dit et répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit. [...] Le commentaire conjure le hasard du discours en lui faisant la part : il permet bien de dire autre chose que le texte même, mais à condition que ce soit ce texte même qui soit dit et en quelque sorte accompli. »²

1. Michel FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971, pp. 26-27.

2. *Ibid.*, pp. 27-28.

Dans ces analyses, cependant, Foucault fait moins explicitement référence à l'œuvre en particulier qu'au texte en général, sans tenir compte, apparemment, du basculement paradigmatique opéré par la modernité. En apparence seulement sans doute, car les lignes de *L'Ordre du discours* qui suivent immédiatement celles que nous venons de citer retrouvent la figure de l'auteur, élément décidément inesquivable de l'économie de l'œuvre : « l'auteur est ce qui donne à l'inquiétant langage de la fiction, ses unités, ses nœuds de cohérence, son insertion dans le réel »¹.

C'est ici qu'un nouveau « décalage » se fait jour. Car nous sommes partis du principe que, dans la relation de l'œuvre et du commentaire (ou de l'œuvre et du discours critique), ce qui faisait naturellement référence, donc qui assurait l'unité ou le « nœud de cohérence » de l'ensemble c'était, « insérée dans le réel », l'œuvre elle-même. Or ce qui donne à l'œuvre ces mêmes caractères, ce qui la distingue d'un « fait brut », c'est la relation, au minimum fonctionnelle, à l'auteur. De sorte que tout discours sur l'œuvre en tant que telle implique l'auteur, dit quelque chose de son statut, quand bien même il oublie, évite ou refuse de le faire. Dans le cas des beaux-arts, puis des arts aujourd'hui dits plastiques ou visuels, quel est le profil que dessinent les discours sur les œuvres, quelle est la figure de l'auteur qu'ils présupposent ou produisent ?

À ce second décalage s'en ajoute, potentiellement, un troisième. Rien n'empêche, en effet, que l'auteur, ou (pour rester foucauldien jusqu'au bout) celui qui

1. *Ibid.*, p. 30. Dans *Les Mots et les Choses* Foucault avait, quelques années plus tôt, opposé le rôle exégétique du commentaire à celui, analytique, de la critique, c'est-à-dire deux façons de percevoir et de comprendre le rapport au texte : « apparemment, la critique s'oppose au commentaire comme à la découverte d'un contenu caché » (Michel FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1966, p. 94). Ainsi le commentaire pencherait du côté de la tradition pré-moderne, s'arrêtant « devant le fait brut qu'il y [ait] du langage » ou que « le monde est un entrelacs de marques et de mots » qui « préexiste silencieusement au discours par lequel on essaie de le faire parler » (*ibid.*, p. 93), tandis que le discours critique présupposerait en tout texte une œuvre humaine particulière, et par conséquent son attribution nécessaire à un auteur. Sur cette démarcation nette entre commentaire et critique nous maintiendrons pour notre part l'équivoque, notamment pour insister sur le fait que « l'analyse d'une forme visible », qui serait l'apanage de la seconde, ne réduit pas pour autant son « décalage » par rapport à l'œuvre et concourt, tout comme le commentaire, à « dire autre chose que [l'œuvre] même, mais à condition que ce soit [cette œuvre] même qui soit dit[e] et en quelque sorte accompli[e] » (c'est d'ailleurs, comme nous le verrons, la thèse de la théorie critique du premier romantisme allemand). D'ailleurs, à la fin du chapitre, où Foucault vise expressément le texte comme œuvre (en l'occurrence la littérature, et l'exemple de Mallarmé), il note « l'alternative de la critique ou du commentaire » dans laquelle sont pris « tous les langages seconds » (*ibid.*, p. 95).

assume cette fonction, produise également un commentaire sur ses propres œuvres. Dans le champ artistique, depuis un demi-siècle, ce cas de figure est d'ailleurs devenu monnaie courante. Comment se répondent alors œuvre et discours, et que disent-ils de l'artiste et de son statut ?

17. LE DISCOURS SUR LES ŒUVRES

L'œuvre provoque donc un discours sur elle comme l'auteur ou l'artiste provoquent un public. Non pas au sens de ce que Jauss appellera un « horizon d'attente » qui expliquerait qu'« il y a des œuvres qui n'ont encore de rapport avec aucun public défini lors de leur apparition, mais bouleversent si totalement l'horizon familier de l'attente que leur public ne peut se constituer que progressivement »¹, car cet horizon d'attente souligne le déphasage historique des circonstances de production et de réception d'une œuvre par deux groupes déjà constitués, même si leurs tendances respectives sont susceptibles d'évoluer. Plus fondamentalement, l'auteur implique — au double sens d'avoir pour conséquence et de concerner, de rendre complice — un autre que lui-même qui le constitue en retour, de la même manière que l'œuvre implique, par contrepoint, ce qui n'est pas elle mais qui partage son existence : l'expérience qui en est faite, formalisée par le discours qui la prend pour objet. Cette réciprocité est ce qui interdit, selon nous, de ranger définitivement et totalement l'œuvre du côté de l'artiste, tandis que la responsabilité du discours retomberait du côté du public. Non seulement parce que, comme on l'a rappelé plus haut, l'artiste peut être l'auteur d'un discours sur son travail, mais aussi parce que l'ensemble de la littérature artistique que la modernité inaugure et que sa postérité va enrichir ne correspond pas systématiquement au champ spécifique du discours sur les œuvres que nous cherchons à circonscrire, et dont l'exigence négligée avait justifié les revendications liminaires de Fiedler ou de Nietzsche : un discours tel qu'il dégage ou ménage un accès qui soit propre aux œuvres, un discours sur les œuvres *en tant qu'œuvres*, c'est-à-dire non pas forcément un discours dont les artistes seraient les auteurs, mais un discours (des artistes ou d'autrui) sur les œuvres dont les artistes sont les auteurs.

Il est donc nécessaire, ici, de faire la différence entre ce type de discours et ceux, connexes mais distincts, qui traiteraient plutôt d'autre chose : d'une théorie du beau ou,

1. Hans Robert JAUSS, « Histoire de la littérature », in *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 61.

plus près de nous, de l'expérience esthétique *en général*. Au reste la question du beau, de sa définition, de sa nature ou de ses modalités, n'a pas attendu le baptême de l'artiste et la naissance de ses œuvres pour être posée, ni pour donner lieu à de nombreuses dissertations. C'est pourquoi une telle question peut d'ailleurs fort bien concerner la production des artistes, en ne les concernant pourtant qu'accessoirement, en tout les cas jamais exclusivement, c'est-à-dire comme une question qui soit spécifiquement la leur.

La *Critique de la faculté de juger*, par exemple, quand elle s'occupe de l'« analytique de la faculté de juger esthétique », ne fait aucune distinction fondamentale, dès lors qu'il s'agit pour Kant d'établir les critères qui président au jugement de goût, entre le beau naturel et le beau artistique, où le second est considéré, de toute façon, comme un sous-ensemble du premier. Les chapitres qui traitent « De l'art en général » (§ 43) et « Des beaux-arts » en particulier (§ 44), puis du génie qui leur correspond n'interviennent qu'après l'« analytique du beau » (§§ 1 à 22), dans l'« analytique du sublime », mais seulement après la « déduction des jugements de goût » (§§ 23 à 38). Le génie n'assume d'ailleurs chez Kant qu'un rôle ancillaire, puisqu'il n'est qu'une « disposition innée de l'esprit *par laquelle* la nature donne les règles à l'art »¹.

L'Expérience esthétique, quelque deux siècles plus tard, revendique explicitement elle aussi un domaine d'application et d'étude qui déborde de loin le territoire artistique, pour être considéré par Jean-Marie Schaeffer, son auteur, comme « une réalité foncièrement psychologique » voire « un fait psychologique total »², c'est-à-dire exemplaire d'une conduite attentionnelle particulière, mais dont les œuvres d'art n'ont pas le monopole. L'expérience esthétique, pour le philosophe, « ce n'est pas l'expérience des œuvres d'art dans sa (leur) spécificité, mais l'expérience esthétique

1. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 204 (Kant souligne). On a par ailleurs souvent fait remarquer que les exemples choisis par Kant dans la *troisième Critique* ressortissaient pour l'essentiel aux productions de la nature (rinceaux, fleurs, colibris...). Il faudra attendre la seconde partie et la « critique de la faculté de juger téléologique », pour trouver, dans l'analyse d'une causalité libre, ce qui manque à la première. Nous y reviendrons à la fin de notre étude.

2. Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Expérience esthétique*, Gallimard, coll. NRF Essais, Paris, 2015, respectivement pp. 13 et 190.

dans son caractère générique, c'est-à-dire indépendamment de son objet », dans la mesure où « l'expérience esthétique fait partie des modalités de base de l'expérience commune du monde »¹.

On aurait tort d'inférer de ces deux exemples que la catégorie de discours à laquelle ils ressortissent est tributaire du statut de ceux qui les tiennent : philosophes, théoriciens, critiques, dont le propos, occupé à dégager les principes d'une critériologie esthétique, n'aurait, ni par nature ni par vocation, à faire retour sur l'artiste ou à tenir compte de son auctorité. De fait, nombre de traités rédigés par les artistes eux-mêmes, issus du nouveau « régime professionnel et institutionnel » (Heinich) de l'Académie, ont moins contredit ou rompu, loin s'en faut, leur allégeance à la loi du beau ou de ses thématiques dérivées, sur lesquelles toute considération sur l'art semblait naturellement devoir continuer à se régler, qu'ils n'ont à leur tour tenté de faire valoir, vis-à-vis de cette loi, leurs propres amendements ou décrets d'application. Ce régime « où la compétence, à la fois technique, intellectualisée et collectivement autocontrôlée, permet une autorité du praticien sur sa clientèle »², inversant donc le rapport hiérarchique de l'artiste au commanditaire des siècles précédents, donne lieu à une littérature théorique émanant certes des artistes, mais dont le propos vise essentiellement à établir les principes d'une doctrine de l'art pictural, à l'image des traités fondateurs de la Renaissance. À la science des proportions, à l'importance de la composition ou aux règles géométriques de la perspective que défendaient Alberti (*De Pictura*, 1435) ou Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*, vers 1470), vont par exemple s'ajouter la promotion de la couleur ou celle du dessin, dont l'opposition polémique, un siècle plus tard (la fameuse « querelle du coloris »), ne disqualifiera pas pour autant l'objet commun : argumenter en faveur d'une définition universelle de l'art de peindre et en

1. *Ibid.*, p. 12. Schaeffer reconnaît néanmoins que les œuvres d'art sont particulièrement concernées par ce type d'expérience, en indiquant qu'il reste « convaincu que si nous comprenions réellement la logique et la dynamique de l'expérience esthétique nous aurions du même coup une compréhension profonde de ce qui est au cœur des pratiques artistiques conçues comme pratiques existentiellement et socialement marquées » (*ibid.*, Schaeffer souligne).

2. Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste...*, *op. cit.*, p. 36.

exposer les principes, auxquels tout artiste aurait vocation à se soumettre¹. En ce sens de tels discours, d'ailleurs souvent prescriptifs, restent essentiellement autoritaires, c'est-à-dire ordonnés par le règne du beau dont les artistes, pour l'occasion théoriciens, docteurs ou polémistes, assument l'autorité prioritaire au nom de laquelle ils font valoir la leur, en s'en faisant simultanément les porte-parole et les lieutenants, mais ne sont pas encore des discours d'auctorité, qui mettent en jeu l'horizon dans la perspective duquel s'élabore, s'engage ou s'affirme leur statut d'auteur.

1. Le *Cours de peinture par principes*, par exemple, même quand il vante les vertus de l'imagination, ne porte pas la parole des artistes en tant que tels, mais celle de « L'Idée de la peinture » dont l'exposé sert de préface à l'ouvrage, et qui s'adresse « aux jeunes élèves qui auront suivi la bonne voie » plutôt qu'aux « peintres demi-savants qui se sont engagés dans un mauvais chemin », Roger de PILES, *Cours de peinture par principes*, C.-A. Jombert, Paris, 1766, resp. pp. 20 et 21.

18. UN IMPENSÉ

À ce point de notre parcours, nous pouvons revenir aux problématiques qui avaient initié le débat de chacune des parties précédentes.

Il est possible, tout d'abord, de proposer une réponse à la question qui demandait si, en reconduisant la figure de l'artiste à celle de l'auteur, on ne méconnaissait pas indûment sa spécificité, en négligeant « une dimension fondamentale de l'activité artistique en général, à savoir qu'elle donne lieu à des œuvres qui, malgré leur polymorphisme, se donnent comme une forme qui n'est pas celle de la littérature » (§ 9). Il semble bien que ce soit l'inverse, puisqu'en considérant que le baptême de l'artiste est identique à son avènement comme auteur, on explique non seulement la différence de ses œuvres d'avec celles de l'artisan, mais on les distingue aussi de celles de la nature. Autrement dit, on intègre à la question de l'œuvre, en tant qu'œuvre d'art précisément, le motif essentiel de sa propre spécificité. La surdétermination de la figure de l'artiste par celle de l'auteur ne la dissout pas dans celle du poète ou de l'écrivain, ni n'assimile nécessairement ses œuvres à celles de la poésie ou de la littérature. Elle ouvre au contraire tout autant la question de leur distinction concrète, comme de nombreux exemples de l'histoire de la théorie de l'art, de Lessing¹ à Greenberg, ou d'une autre manière à Goodman, en ont offert l'illustration. Les notions de transdisciplinarité ou d'hybridation des pratiques qui, depuis plusieurs décennies, irriguent la critique contemporaine le confirment également : le fait que les différentes disciplines soient invitées à échanger leurs procédures ou leurs formes suppose déjà que de telles différences existent. Surdéterminer n'est donc pas confondre ou rendre indistinct, mais proposer un nouvel horizon pour penser tel ou tel phénomène.

1. Qui revendique justement, à l'encontre de l'*Esthétique* de Baumgarten écrite quinze ans plus tôt, la primauté méthodologique d'un accès aux œuvres, et déclare dans sa préface : « Baumgarten avance devoir une grande partie des exemples qu'il analyse dans son *Esthétique* au dictionnaire de Gesner. Si mes raisonnements ne sont pas aussi serrés que ceux de Baumgarten, mes exemples du moins seront de plus grande fraîcheur. », G. E. LESSING, *Laocoon ou des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, trad. fr. F. Teinturier, Klincksieck, coll. L'esprit et les formes, Paris, 2011, p. 7.

Si l'on revient, ensuite, au constat initial qui soulignait, au motif de la bipolarité du phénomène artistique, la nécessité de choix d'une position à partir de laquelle orienter et défendre tel ou tel type de discours sur les œuvres (§§ 1 et 2) et qui aboutissait, pour chacun d'eux, aux paradoxes qu'entraînait la mise en demeure des droits de la partie adverse, on s'aperçoit que ces paradoxes ne sont pas levés mais que leur sens s'éclaire dans la mesure où la question se pose autrement. Il ne s'agit plus, littéralement, de prendre plus ou moins arbitrairement position, entre l'activité artistique et la réceptivité du spectateur, en privilégiant la topologie d'un discours supposé correspondre à chaque position, mais de s'apercevoir que *c'est l'irruption de l'artiste, égale à son affirmation comme auteur, qui provoque cette topologie* et lui donne son sens, justifie les controverses et les sécessions, et engendre les paradoxes qui leur succèdent. Et fait donc, inévitablement, problème. Car pour la modernité, où les notions d'œuvre et d'auteur sont désormais inintelligibles l'une sans l'autre, tout discours sur l'œuvre, délibérément ou non, implique (l'existence de) l'auteur. L'œuvre elle-même, c'est-à-dire *l'œuvre en tant qu'œuvre*, non plus donc essentiellement en tant qu'énoncé ou que forme générales, ni en tant que cas particulier d'un objet esthétique incidemment non naturel, mais à chaque fois comme *ce* cas particulier qui fonde la « signature d'*authorship* » qui lui correspond (Leclerc), est un concept qui n'a lui-même de sens que rapporté à son tour à la figure d'un auteur dont l'œuvre émane comme d'une cause qui est sa première raison d'être. Tenir, par conséquent, un discours sur les œuvres d'art, c'est tenir, implicitement ou non, un discours sur son auteur : l'artiste. De même, la reconnaissance de l'œuvre en tant qu'œuvre produit son corrélat, celle du *commentaire en tant que commentaire*, qui garantit son identité, son statut et sa légitimité. Mais pour ce commentaire, la question de l'œuvre n'est plus pensable sans un recours à l'artiste, donné avec elle, et sur lequel il faut nécessairement se prononcer, quand bien même on choisirait de ne pas y assujettir la réponse : pour échapper au réquisit de sa présence, on doit justifier le bien-fondé de son absence. C'est d'ailleurs le préalable indispensable auquel doit souscrire Mikel Dufrenne, que nous citons au début (§ 1), lorsqu'il veut pouvoir limiter son entreprise à la position générique du spectateur, selon lui

assimilable aux champs de l'expérience et de l'objet esthétiques ; car s'il indique qu'« il faut bien définir l'expérience esthétique par l'objet dont elle fait l'expérience et que nous appellerons objet esthétique » et que cet objet « ne peut être défini lui-même que comme corrélat de l'expérience esthétique », il doit en revanche préciser que « l'expérience esthétique qu'[il veut] décrire [...] est celle du spectateur, à l'exclusion de l'artiste lui-même »¹. Or, pour les raisons qui viennent d'être dites, il nous faut résolument contester la validité de ses prémisses, à savoir que « l'œuvre [soit] repérable par rapport à l'objet esthétique » et que « c'est en fonction de cet objet qu'il faudra parler d'œuvre »². Cette fin de non-recevoir ne laisse-t-elle d'autre choix que celui de la thèse adverse (celle de Fiedler par exemple, ou de ses épigones), qui remplace le spectateur par l'artiste, et tendrait par conséquent à substituer le discours du premier à celui du second ? Est-il possible d'échapper à cette alternative ?

Si, comme nous venons de l'affirmer, le discours qui traite de l'objet ou de l'expérience esthétiques ne peut prétendre être un discours sur les œuvres en tant que telles — qui ne sont telles que parce qu'elles sont l'œuvre d'un auteur — il faut aussi tenir compte du fait, cette fois-ci à l'encontre de Nietzsche et surtout de Fiedler, que l'œuvre est un objet public, non par accident mais par définition. Nous réserverons à la dernière partie de cette étude (*cf. infra*, § 36) la démonstration que, à la différence de tout artefact ou de tout objet, la nécessité d'une exposition, d'une manifestation, d'une publication est, pour l'œuvre d'art, permanente et fondamentale³. Si, par hypothèse, tel est le cas, ce que nous avons appelé du nom de « bipolarité » du phénomène artistique

1. Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 1.

2. *Ibid.*, p. 33.

3. Et c'est en ce sens, comme nous l'avons soutenu plus haut, qu'elle est liée constitutivement, et l'auteur avec elle, de celui des Académies puis des Salons jusqu'au spectateur contemporain, à un public. « Je considère, en effet, que si un monsieur, un génie quelconque, habitait au cœur de l'Afrique et qu'il fasse tous les jours des tableaux extraordinaires, sans que personne ne les voie, il n'existerait pas [...] On ne peut pas supprimer cela puisqu'en somme c'est un produit à deux pôles ; il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde », Marcel DUCHAMP, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Belfond, coll. Entretiens, 1977, p. 122. On trouve également cette condition chez Valéry : « Lorsque nous parlons d'une œuvre, n'oublions pas qu'une œuvre n'est en soi qu'une chose, dont l'existence est aussi latente que celle d'un disque de phonographe dont l'appareil ne fonctionne pas », Paul VALÉRY, « La Création artistique » [1928], in *Vues*, Gallimard, coll. La petite vermillon, Paris, 1993, p. 294.

ne s'adosse pas à lui après coup, comme par hasard ou par habitude, mais lui est essentielle. Si, en outre, ce qui représente exemplairement cette bipolarité, c'est l'opposition de l'artiste et du spectateur dans leur relation respective à l'œuvre, alors l'alternative évoquée à l'instant est inévitable, l'exclusion revendiquée par Dufrenne est justifiée, tout autant que sa contestation par Fiedler, et avec elles les impasses auxquelles leur confrontation finissait par aboutir.

Mais un tel verdict offre lui-même les moyens d'en faire appel. Car il n'est adjugé que si, comme il le suppose, l'antagonisme de l'artiste et du spectateur est la seule incarnation de la bipolarité du phénomène en question : son évidence est celle de cette condition. Or on peut se demander si cette évidence n'est pas bâtie sur une symétrie qui n'est légitime et pertinente que pour le seul spectateur, sans être pour autant recevable en l'état pour l'artiste qui est, de fait, susceptible d'assumer les deux positions. D'où le soupçon que ce qui articule la bipolarité du phénomène artistique sur le modèle de l'opposition de l'artiste et du spectateur occulte un impensé : la bipolarité de l'auctorité elle-même.

19. BIPOLARITÉ DE L'AUTORITÉ

Pour tenter de cerner l'impensé qui passe sous silence la possibilité d'une ubiquité originelle de l'autorité, il nous faut revenir à celle qui organise, entre artiste et spectateur, une symétrie standard, telle que nous l'avons exposée au début, à l'aide, entre autres, des remarques de Mikel Dufrenne et de Dominique Chateau, qui nous semblent tout à fait représentatives de ce point aveugle. Sur les motivations qui justifiaient l'exclusion de l'artiste de l'expérience esthétique qu'il entendait décrire, le premier s'expliquait ainsi :

L'« esthétique » doit mobiliser aussi bien la vie esthétique du créateur que l'expérience esthétique du spectateur. Nous ne songeons donc nullement à discréditer l'étude de la première ; mais elle ne peut se confondre avec l'étude de la seconde : quelque intérêt qu'il y ait à les confronter, les objets de ces deux études sont différents. »¹

À quoi tient cette différence ? Au fait que l'expérience esthétique de l'artiste reconduit immédiatement, pour Dufrenne, à une catégorie dérivée de son activité et intelligible à partir d'elle. « Certes, écrit-il, il y a une expérience esthétique de l'artiste ; et l'examen du faire artistique est souvent la voie royale de l'esthétique »². L'expérience esthétique de l'artiste et le « faire artistique » sont ici strictement synonymes. À partir de cette équivalence, Dufrenne identifie le danger qui guette, selon lui, la primauté accordée à une telle expérience : « elle n'offre pas une garantie absolue contre le piège du psychologisme [et] peut s'égarer dans l'évocation de la conjoncture historique ou des circonstances psychologiques de la création »³, c'est-à-dire régler l'analyse des œuvres

1. Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., pp. 3-4.

2. *Ibid*, p. 1.

3. *Ibid*, p. 2. Contre ce travers, c'est l'« esthétique du spectateur », écrit Dufrenne, qui épargne à « Van Gogh d'être seulement un schizophrène, Verlaine un ivrogne, Proust un inverti honteux et Genêt un

sur l'exploitation de données biographiques ou d'informations relatives à l'état d'esprit d'un sujet créateur qui rendrait secondaire, voire inutile, l'expérience esthétique du spectateur. C'est pourquoi il considère qu'il est fondé « non pas à décrire les démarches de cette activité créatrice, mais à saisir d'un peu plus près ses résultats »¹. En conséquence, le reproche légitime qu'il adresse aux « esthétiques fondées sur une psychologie de la création » (Dufrenne fait référence à Alain, mais il faut d'abord penser à Nietzsche), c'est qu'en « ordonnant l'expérience esthétique à celle de l'artiste, elles tendent à accuser certains traits de cette expérience, et par exemple à exalter une sorte de volonté de puissance »². En bref, la « vie esthétique du créateur », c'est pour Dufrenne l'activité créatrice, dont il suggère quelques lignes plus bas qu'elle est bien plutôt de nature à orienter « une réflexion sur l'art, soit comme fait sociologique, soit comme fait anthropologique, soit même comme catégorie de l'esprit dans une perspective hégélienne »³, donc qu'elle n'est pas le sujet possible d'une esthétique qui caractériserait l'expérience du spectateur. Or l'exclusion du « faire » et celle de la volonté de puissance ou de la psychologie de la création n'aboutissent à l'exclusion de l'auteur ou de l'artiste que *si et seulement si ces caractéristiques le définissent intégralement comme tel*. Mais cela va-t-il de soi ? N'est-il pas immédiatement remarquable que l'artiste est par principe écarté de toute expérience esthétique assimilable à celle d'un spectateur ? Faut-il conclure à un oubli, à une éviction volontaire, ou à l'aveu tacite que cette expérience ne lui est pas accessible ?

voyou », car c'est « le spectateur qui a la responsabilité de consacrer l'œuvre, et à travers elle sauver la vérité de l'auteur » (*ibid.*, p. 3).

1. *Ibid.*, p. 301.

2. *Ibid.*, p. 2. La référence à Nietzsche (qui est, contre toute attente, notoirement absent de l'*index nominum* de l'ouvrage de Dufrenne) et à sa doctrine peuvent être rappelée *via* Heidegger : « L'intérieur de l'art, c'est l'activité productrice de l'artiste, qui constitue réellement la création. Donc c'est en amorçant la question à partir de l'activité de l'artiste que l'on accède le plus sûrement à la création au sens absolu et partant, à la Volonté de puissance. Cette seconde proposition est une conséquence de la thèse fondamentale de l'art en tant que structure de la Volonté de puissance », *Nietzsche I, op. cit.*, p. 130. Il reste bien entendu à admettre que cette thèse est la bonne, ce que Heidegger ne fait pas et que nous ne ferons pas non plus.

3. *Ibid.*, pp. 3-4.

Sans y voir d'emblée un écueil contre lequel il faudrait se prémunir, Dominique Chateau, de son côté, fondait son analyse (*cf. supra*, § 5) sur une situation de principe parfaitement similaire. Par rapport à l'œuvre, l'expérience de l'artiste était d'emblée comptable d'une activité, caractérisée respectivement par « l'état d'esprit [esthétiques "psychologistes"] ou du corps [esthétiques "opératoires"] ». Or on a pu constater qu'une activité, différente par nature mais tout à fait symptomatique, caractérisait tout aussi bien le spectateur, acteur à son tour d'une expérience singulière, inassignable à la figure-type, indifférenciée, de l'observateur passif¹. Ce qui avait inévitablement conduit, en retour, à ne plus organiser celle de l'artiste autour du modèle central d'un acteur ou d'un agent, voire d'un exécutant, d'autant moins que ce rôle, comme on l'a vu (§§ 6 et 7), pouvait échoir au spectateur. Il faudrait maintenant, à partir du même passage introductif sur « Le rapport esthétique à l'œuvre d'art », poser la question dans l'autre sens : si la distance d'observation ou l'extériorité de la réception caractérisent le spectateur (et la forme que prend son activité), l'artiste en est-il, par contrepoint, logiquement dépourvu ? Le statut du spectateur lui est-il accessible ? Si tel est le cas, sous quelle forme, à quelles conditions, avec quelles conséquences ? Dès lors que devient l'artiste et, avec lui, le rapport *personnel* qu'il avait contracté avec son œuvre, et qui était censé le caractériser ? Si l'on fait l'hypothèse que ce rapport disparaît, il devient difficile de justifier ensuite d'un quelconque lien entre l'auteur et ses œuvres au-delà de son activité. Si, au contraire, on imagine qu'il perdure, alors il contredit la définition du « récepteur extérieur [...] condamné à la distance d'observation » à partir de laquelle, pourtant, la figure du spectateur avait été déterminée.

1. La juxtaposition de ces deux mots, si naturelle qu'elle soit aujourd'hui, ne devrait pas faire oublier que c'est en termes d'activité (*ἐνέργεια*) que les Grecs, notamment Aristote, désignaient la contemplation, l'activité théorique (*θεωρητική*), et que dans la hiérarchie des activités (vie théorique ou contemplative, vie pratique ou politique, vie chrématistique ou de l'homme d'affaires, *cf.* A.-J. FESTUGIÈRE, « Les Trois Vies », in *Études de philosophie grecque*, Vrin, coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Paris, 1971, p. 119) elle était celle qui était « la plus forte » (*κρατίστη*) (*cf.* ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, X, 7).

Face à la première évidence d'un partage des rôles, puis face à la nécessité d'assumer une position dans cette distribution, et au choix consécutif d'une perspective d'étude ou d'analyse conforme à cette position, chez Dufrenne et Chateau à l'instant, mais aussi bien chez Nietzsche et Fiedler au début, et finalement partout ailleurs depuis que la condition cardinale de l'auteur s'est imposée, il nous semble nécessaire de revenir sur ce qui, dans ce commerce, reste en quelque sorte presque toujours sous-entendu, sinon oublié et, sans doute, impensé, en tout cas impensé comme cardinal, à savoir cette condition elle-même. Or c'est cette condition qui, à l'égard de l'œuvre, pose problème, car la question de la position de l'auteur, comme on vient de le voir, ne donne pas lieu à une réponse univoque ni définitive. En d'autres termes, si le spectateur est, comme nous l'avons soutenu, un non-auteur, l'auteur (l'artiste) n'est pas pour autant un non-spectateur. Comment penser cette dualité ?

Si l'article de Chateau reste silencieux sur ce sujet, il faut toutefois reconnaître que l'auteur de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* aborde la question, et propose une réponse. Dufrenne précise en effet que « l'expérience du créateur et celle du spectateur ne sont pas sans communication : car l'artiste se fait spectateur de son œuvre à mesure qu'il la crée, et le spectateur s'associe à l'artiste dont il reconnaît l'acte sur l'œuvre »¹. Cette option est partagée et défendue par d'autres. C'est le cas par exemple de John Dewey, théoricien de l'expérience, qui affirme que « l'action ou la fabrication est artistique lorsque la nature du résultat démontre que *ses* qualités, *en tant que qualités perçues*, ont guidé la question de la production », de telle sorte que « l'artiste lui-même joue le rôle de la personne qui perçoit alors même qu'il œuvre »². Ou encore de Luigi Pareyson qui assure que « l'artiste est le premier critique de lui-même, et [qu']il ne pourrait pas avancer d'un pas dans le processus de formation de l'œuvre d'art s'il ne soumettait pas son travail au contrôle de la pensée critique, exercée non pas pendant les pauses de la formation, mais précisément en son sein et tout au long

1. Mikel DUFRENNE, *op. cit.*, p. 2.

2. John DEWEY, *L'Art comme expérience*, trad. fr. J.-P. Cometti et *alii*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2010, p. 101 (Dewey souligne).

de son développement. »¹ La « pensée critique » et les « qualités perçues » ne désignent certes pas tout à fait la même chose, mais toutes les deux participent de la possibilité, pour l'artiste, d'être spectateur de son travail, au sein précisément du processus de création ou de production. Une telle possibilité, sans doute la plus communément admise, ne va pourtant pas forcément de soi, car il se trouve d'autres voix qui la contestent. L'hypothèse d'une activité aveugle à elle-même, exclue de toute extériorité et de toute distance par nature, est en effet soutenue explicitement par Michel Henry :

« la praxis, elle, ne s'exhausse point au-dessus d'elle même, et à aucun moment ne congédie la particularité et l'individualité qui lui sont consubstantielles. La praxis est subjective, cela veut dire : elle s'épuise dans l'expérience intérieure qu'elle fait d'elle-même, elle est cette tension vécue d'une existence enfermée dans l'épreuve de son acte et coïncidant avec son faire. Elle n'est justement que ce qu'elle fait, mais elle est tout ce qu'elle fait, et elle subit son faire sans le moindre répit, sans pouvoir prendre aucune distance vis-à-vis de lui, sans échapper à soi. C'est précisément dans cette impossibilité principielle d'échapper à soi et de déployer à l'égard de soi le recul d'une distance que prend forme et s'éprouve en elle une ipséité. »²

Cette même hypothèse, rapportée à l'activité créatrice en général, a déjà été avancée par Valéry. Dans sa leçon inaugurale du cours de poétique qu'il donne au

1. Luigi PAREYSON, *Esthétique. Théorie de la formativité*, trad. fr. G. A. Tiberghien et R. di Lorenzo, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, Paris, 2007, p. 39. Mais on peut aussi, à partir de cette thèse, craindre la conséquence opposée, qui fige le « processus de formation » en une immobilité non productive, qui empêche au contraire l'artiste d'« avancer d'un pas ». Pour « l'esprit tourné à la critique, il y a un moment qui triomphe de l'attention » : « de toutes les activités de l'esprit à l'état normal, une particulièrement rappelle ce phénomène. C'est l'activité d'esprit des scrupuleux livrés à leurs scrupules. Pensées-écho, auto-critique de l'auto-critique, esprit constamment en marche à reculons, à se traquer lui-même », Henri MICHAUX, *La Nuit remue*, Gallimard, Paris, 1948, resp. pp. 78 et 79, n. 1. Dans ces conditions c'est bien plutôt l'absence de « pensée critique » qui garantit l'avancement du processus.

2. Michel HENRY, « Le concept de l'être comme production », *Revue philosophique de Louvain*, t. 73, n°17, 1975, p. 99. Il faut toutefois ajouter que cette thèse, contrairement à celle qui va suivre, ne s'engage pas, ou à tout le moins pas spécifiquement, dans l'analyse de l'« expérience du créateur », mais dans le cadre plus général d'une confrontation des concepts de praxis et de théorie (dont les deux représentants pour Henry sont Marx et Hegel). Elle ne concerne pas spécialement, par conséquent, la praxis artistique, à laquelle elle s'applique néanmoins *a fortiori*.

Collège de France, il s'engage dans une « exploration du domaine de l'esprit créateur »¹ et déclare :

« Nous devons nous astreindre à séparer très soigneusement notre recherche de la génération d'une œuvre, et notre étude [...] des effets qu'elle peut engendrer ici ou là » car, ajoute-il, « il n'y a pas de regard capable d'observer à la fois ces deux fonctions ; producteur et consommateur sont deux systèmes essentiellement séparés. L'œuvre est pour l'un le *terme*, pour l'autre *l'origine* de développements qui peuvent être aussi étrangers que l'on voudra, l'un à l'autre. »²

« En résumé, dira-t-il peu après, quand nous parlons d'œuvres de l'esprit, nous entendons, ou bien le terme d'une certaine activité, ou bien l'origine d'une certaine autre activité et cela fait deux ordres de modifications incommunicables dont chacune nous demande une accommodation spéciale incompatible avec l'autre. »³

Les termes « producteur » et « consommateur », fortement connotés, ne doivent pas nous égarer ; il renvoient respectivement à l'auteur et à son antonyme⁴ (pour nous le spectateur). Si l'on fait correspondre à la figure de l'auteur ces « deux systèmes essentiellement séparés » (ce cas particulier n'étant pas évoqué, ni donc révoqué, par Valéry), on doit conclure à leur distinction radicale.

Entre les deux « accommodations incompatibles » (Valéry) ou l'« épreuve sans distance » (Henry) d'un côté et, de l'autre, la « perception pendant la mise en œuvre »

1. Paul VALÉRY, « Leçon inaugurale du cours de poétique au Collège de France », in *Variété V*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2010, p. 830 (les références aux *Variétés* de Valéry seront données à partir de l'édition ci-avant, regroupant *Variété III, IV et V*).

2. *Ibid.*, pp. 832-833. (Valéry souligne).

3. *Ibid.*, p. 835.

4. Valéry proposait pour introduire et élargir son exposé d'emprunter « quelques mots à l'Économie ». Ce choix étrange de vocabulaire est peut-être dû au fait que la « Leçon inaugurale » est prononcée en 1937, au cours d'une décennie marquée par de nombreux événements politiques et majeurs, et traversée par plusieurs idéologies qui concernent aussi la production intellectuelle et ses représentants. L'entre-deux-guerres voit naître par exemple la future école de Francfort, et la conférence de Walter Benjamin, intitulée *L'Auteur comme producteur*, date de 1934. Pour autant ce choix de vocabulaire n'est pas sans conséquences sur l'intelligibilité de ce qu'il recouvre.

(Dewey) ou le « contrôle pendant la formation » (Pareyson), il est difficile de faire un choix. Car les deux séries de propositions sont à la fois défendables, et, pour cette raisons, problématiques, à partir du moment où l'on ne décide pas de militer pour l'une au détriment de l'autre. Il est difficile d'imaginer, pour l'artiste ou l'auteur, un aveuglement total ; mais il n'est pas moins malaisé de comprendre comment une perception critique pourrait se passer d'une pause interrompant *de fait* le processus de production...

À y regarder de plus près, pourtant, une nuance mérite d'être accusée entre l'argument de Valéry et ceux qui précèdent. Pour Valéry, il semble qu'auteur et spectateur se détachent de part et d'autre d'une œuvre déjà réalisée, qui est pour chacun d'eux, respectivement, terme et origine. Pour Dewey, Pareyson et Dufrenne, en revanche, il s'agit d'une œuvre en cours. Dans ces conditions, dire que « l'artiste se fait spectateur de son œuvre à mesure qu'il la crée, et [que] le spectateur s'associe à l'artiste dont il reconnaît l'acte sur l'œuvre » (Dufrenne) ressemble à une demi-concession : le statut de spectateur ne semble être accordé à l'artiste que temporairement, et dans des circonstances restreintes à son activité (il l'est « à mesure qu'il la crée »), activité à laquelle il est de toute façon reconduit au bout du compte (il est responsable de « l'acte sur l'œuvre »). En toute rigueur, il aurait fallu pouvoir comparer la « spectatorialité » de l'artiste et du spectateur dans les mêmes conditions, c'est-à-dire face à l'œuvre achevée. Mais chez Dufrenne cette comparaison n'a pas lieu, pas davantage chez Pareyson ou Dewey, bien qu'il ne soit pas douteux que l'artiste se trouvera, à un moment ou à un autre, dans cette situation. C'est pourtant à cette occasion que la dissymétrie d'avec le spectateur devient flagrante. Car sa relation à l'œuvre ne commence pas, comme pour celui-ci, avec l'expérience de l'œuvre faite, et comme telle rendue publique ou disposée à l'être ; leur histoire commune est évidemment plus ancienne. Et ce que cette histoire raconte, quelle qu'en soit l'intrigue, le concerne en tant qu'auteur, relève de son auctorité. Une fois l'œuvre présent(é)e au monde (de l'art), que devient l'auteur qu'il était, déjà identifié par « l'acte sur l'œuvre » ? Dufrenne écrit : « nous limitant à l'expérience du spectateur, nous aurons quand même à évoquer l'auteur ; mais l'auteur

dont il s'agira alors est celui que l'œuvre révèle, et non celui qui a historiquement fait l'œuvre »¹. Pour son propos, c'est techniquement préférable ; car, dans le cas contraire, « l'auteur que l'œuvre révèle » et « celui qui a historiquement fait l'œuvre » ne feraient plus qu'un, ce qui rendrait la situation pour le moins paradoxale dès le départ. Pour le nôtre, c'est un paradoxe qui illustre assez précisément la bipolarité de l'auctorité dont nous faisons l'hypothèse et qui révèle d'abord, si on l'envisage dans sa globalité, la nature profondément dissymétrique du phénomène artistique : le statut de l'auteur n'est pas égal à l'image inversée de celui du spectateur, et vice-versa.

1. Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 2.

20. L'ARTISTE ET SON COMMENTAIRE

Cette dissymétrie entre l'artiste et le spectateur s'observe également dans le cas des propos tenus sur les œuvres, où s'impose assez logiquement, selon qu'ils sont tenus par l'artiste ou non, une différence notoire.

Nous avons affirmé que tout discours sur l'œuvre devait faire, d'une manière ou d'une autre, sa part à l'artiste, sans quoi il ne traitait plus des œuvres en tant que telles, mais en tant que représentantes plus ou moins privilégiées d'autre chose (du beau, de l'expérience esthétique, etc.). Et que, réciproquement, les discours de ce genre pourraient être regardés comme symptomatiques de ceux qui font, explicitement ou non, cette impasse. Mais, jusqu'ici, les discours auxquels nous avons principalement fait référence étaient ceux des philosophes, des théoriciens, des critiques, bref ceux dont le point commun était de partager, vis-à-vis des œuvres, la même caractéristique : le fait de n'en pas être les auteurs, donc d'assumer d'emblée la condition d'un spectateur. Qu'en est-il des propos des artistes eux-mêmes ? Peut-on les soumettre au même impératif, et demander dans quelle mesure ils sont, à leur tour, des commentaires sur les œuvres en tant qu'œuvres, dans quelle mesure ils y intègrent l'auteur, par nécessité et non par surcroît ? Y a-t-il des propos émanant d'artistes qui dérogent à cette condition ? *A priori* oui, et ils sont sans doute nombreux. Il n'est pas rare ni même surprenant que les propos d'un artiste concernent tout autre chose que lui-même, qu'ils n'intéressent ni directement ni indirectement son statut mais s'attachent plutôt à l'œuvre soit comme objet particulier, qu'il s'agisse de mettre en avant des considérations techniques, de donner des informations sur son projet, d'exposer les circonstances de sa réalisation, soit, souvent, comme argument subsidiaire d'une doctrine, d'un parti pris théorique, d'une philosophie ou d'une axiomatique de l'art et qui font des œuvres, eux aussi, les prétextes d'une autre histoire (à commencer, justement, par celle du beau, de l'expérience esthétique, et ainsi de suite). C'est le cas d'Alberti, de Piero della Francesca, de Roger de Piles (et, bien sûr, de nombre de leurs confrères successifs qui, par l'intermédiaire de manifestes collectifs ou de tribunes individuelles, prescrivent telle

ou telle direction à l'histoire de l'art), dont nous avons dit plus haut que la parole restait, pour cette raison, extérieure à un discours d'auctorité qui engagerait leur statut d'auteur. Or il se peut que ces discours soient *malgré tout* des discours d'auctorité du simple fait de leur origine. Si le débat de la couleur et du dessin, les règles de la perspective ou les principes de la composition fournissent d'utiles indications sur les tableaux qu'ils instrumentalisent, c'est parce qu'il est tout à fait sensé, voire nécessaire, de les y rapporter. La différence véritablement discriminante vis-à-vis de tout autre discours est que ceux qui émanent des artistes peuvent *toujours* être raisonnablement rapportés à leurs œuvres et dire, même indirectement, quelque chose de leur statut d'auteur. Pour penser l'œuvre comme un objet exclusivement esthétique, Kant, Dufrenne ou Schaeffer peuvent choisir de ne pas tenir compte de l'existence de l'artiste, ils peuvent décider de prendre l'œuvre comme elle vient, considérer que « toute interrogation trouvera aussitôt sa réponse puisque l'œuvre est là, qui se prête à l'analyse », l'artiste, lui, ne le peut jamais. Il n'est pas et ne peut pas être seulement l'agent d'une opération, d'une production ou d'une reproduction, après lesquelles son existence se résorbe, mais celui qui, ce faisant, engage sa propre responsabilité dans son action et doit assumer, d'une manière ou d'une autre, ses résultats. Or engager sa responsabilité, c'est être en mesure de répondre de quelque chose. Dès lors le commentaire de l'auteur, ou de l'artiste, n'est pas superflu ni indifférent. Réciproquement, lorsque nous lisons ou entendons les propos d'un artiste, nous ne les prenons jamais comme des énoncés anonymes, sans valeur ni intérêt particulier pour l'expérience ou l'analyse que nous pouvons faire de l'œuvre à laquelle ils sont associés.

La révision du statut de l'artiste, à l'aune de son auctorité, entraîne donc quelques complications quant à la distribution unilatérale et symétrique, de part et d'autre de l'œuvre, des concepts traditionnels de production et de réception. En résumé, plus s'impose la figure de l'artiste comme auteur, plus se dégage, logiquement et empiriquement, celle de celui qui ne l'est pas : le spectateur. De la même manière et concomitamment, plus l'œuvre affirme son identité, plus se précise le contour de ce qui

n'est pas elle, mais qui s'y réfère en la prenant pour objet : le commentaire. Mais l'affaire se corse dès que l'on considère que ces considérations peuvent, en droit comme en fait, s'appliquer à l'artiste lui-même. Si le spectateur se définit, par rapport à l'auteur, comme celui qui ne l'est pas, si le commentaire est, à l'intérieur du phénomène artistique, ce qui n'est pas l'œuvre, l'inverse, dans les deux cas, n'est pas certain. Rien n'interdit de penser que l'artiste puisse être, lui aussi, spectateur de ses œuvres, ni qu'il les commente, ni même qu'une œuvre prétende, comme on le verra bientôt, être également un commentaire sur elle-même.

On peut, cependant, formuler une objection sur la correspondance, implicite ici, entre le statut du discours et celui du spectateur : l'exercice du premier recouvre-t-il l'expérience du second ? Est-il légitime de les rendre solidaires ? L'immense majorité des discours possibles n'a en effet rien à voir avec les œuvres ; mais, dans ce cas, la réponse est simple : ils ne concernent tout simplement pas notre propos. Ce que peut dire un artiste du temps qu'il fait ne nous intéresse pas. En revanche, le regard de l'artiste sur son propre travail et/ou l'expérience qu'il en fait comme spectateur peuvent très bien ne donner lieu à aucun commentaire de sa part, ni à aucun commentaire tiers auquel il donnerait sa caution. C'est très exactement, d'ailleurs, le cas de Tino Sehgal, dont on connaît l'inflexibilité en la matière¹. Mais ce silence est précisément sa marque de fabrique, son commentaire par excellence, toujours identique à lui-même, c'est-à-dire un signe distinctif incontournable par tout discours se donnant pour tâche

1. ... ou qu'on ne connaît peut-être pas. On laissera dans ce cas Michel Gauthier rendre compte de sa rencontre, en août 2006, avec *This objective of that object* (2004), œuvre de Tino Sehgal qui consiste en une performance où cinq acteurs déclament, dès qu'un spectateur pénètre dans le lieu dédié à l'exposition, cette même phrase-titre, de plus en plus fort, et réagissent aux interventions (ou à l'absence d'intervention) de ces mêmes spectateurs. Mais la particularité de cette œuvre, comme de toutes celles de l'artiste, est ailleurs. « Car maintenant qu'il me faut écrire sur elle [*sc.* l'œuvre], je ne dois plus compter que sur ma seule mémoire. Je ne peux aller consulter aucun document où la pièce serait décrite, ni regarder aucun film, ni même aucune photographie fixant tel ou tel mouvements [*sic.*] des interprètes. En effet, Sehgal proscrie toute documentation écrite et toute image relative à ses œuvres. C'est pourquoi le lecteur n'en trouvera aucune dans ces pages. Aucune publication avec descriptif et photographie des œuvres n'accompagne ses expositions. Aussi le commentateur de Sehgal doit-il se passer de ce type de ressource sur lequel se fonde habituellement, dans une large mesure, le discours critique. » Michel GAUTHIER, « Tino Sehgal : la loi du *live* », *Les Cahiers du Mnam* n°101, Centre Georges Pompidou, Paris, automne 2007, p. 19.

d'évoquer son travail. L'absence de commentaire revient, en quelque sorte, à le rendre paradoxalement nécessaire, solidaire de l'œuvre en même temps qu'il souligne sa différence avec elle. La notion de commentaire désigne donc d'abord ce qui n'est pas l'œuvre mais qui s'y rapporte, comme l'instance à laquelle il réagit en marquant la distance qui le rend possible. Il intègre par conséquent l'extériorité de la réception comme la réception d'une extériorité, à laquelle le langage supplée et dont il doit tenter de rendre compte. Comment d'ailleurs, sans lui, l'une et l'autre pourraient-elles seulement être mises au jour ? Même s'il est un fait de langage, ce que nous appelons du nom de commentaire ne désigne donc pas seulement, ni d'abord, une catégorie linguistique. Il embrasse tout discours tributaire de l'œuvre (au sens générique ou particulier), motivé et justifié par elle. Malgré tout, quand il s'agit du discours de l'auteur, le champ qu'il couvre mérite quelques précisions.

Pour cela on peut, dans un premier temps et pour s'en distinguer, s'appuyer sur ce que Gérard Genette appelle le « paratexte », qu'il subdivise en « péri-texte » et en « épitéxte », sachant que l'un et l'autre ne concernent, pour lui, que l'œuvre littéraire et le livre comme forme de référence. Dans l'introduction de *Seuils*, Genette définit le péri-texte comme ce qui partage l'espace de l'œuvre (titre, préface, épigraphe, notes, quatrième de couverture, etc.) tandis que l'épitéxte prend place « n'importe où hors du livre » (critiques, entretiens avec l'auteur, correspondance, journaux intimes, etc.). Le problème, aussi bien pour le péri-texte que pour l'épitéxte, est qu'ils peuvent être aussi bien autoriaux qu'éditoriaux, se rapporter ou ne pas se rapporter à l'œuvre elle-même et, pour l'épitéxte, être considéré comme public ou privé. En fait, le projet de Genette vise surtout à mettre en avant le caractère fonctionnel, pour le phénomène littéraire, des éléments dont il fait l'inventaire. Auteur et œuvre sont déjà, en quelque sorte, implicitement identifiés, et la relation qui l'intéresse, « pragmatique » et « stratégique », vient après celle que nous voulons décrire, et en dépend. La taxinomie qu'il établit est en outre essentiellement topographique et s'insinue dans une « zone indéfinie [...] sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), [...] lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur

le public au service [...] d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente — [...] aux yeux de l'auteur et de ses alliés »¹. En ce qui nous concerne, s'il fallait s'inspirer de cette classification on retiendrait, plus globalement, ce qui encadre cette zone et que Genette indique, spontanément, entre parenthèses : « le texte [*i.e.* l'œuvre] » et « le discours du monde sur le texte [l'œuvre] ». Le critère du lieu ou de l'espace objectifs de l'œuvre, s'il en sont indissociables, ne peuvent être tenus pour des critères décisifs par eux-mêmes. Si le titre et la préface de l'éditeur, par exemple, partagent cet espace (l'objet livre), on concèdera que le titre fait partie de l'œuvre, contrairement à la préface, ce qui revient à considérer que l'œuvre n'est pas assimilable ou réductible à cet objet. Interviews et entretiens, correspondances, qu'ils se situent ou non à l'intérieur du livre, restent quant à eux périphériques à l'œuvre, et sont à ce titre des commentaires de plein droit, à partir du moment où ils peuvent s'y rapporter, d'une manière spécifique ou générale.

La reprise des catégories de Genette et leur adaptation² aux arts visuels est due à Jean-Marc Poinot, qui leur donne le nom de « récits autorisés ». Poinot les définit d'abord par opposition à ce qu'ils ne sont pas, en excluant d'eux l'éventuelle « substance linguistique » de l'œuvre. Mais il évacue aussi tout discours théorique :

« Ces mots et ces discours que je qualifie de *récits autorisés* doivent donc être distingués des *énoncés performatifs* qui désignent la substance linguistique qui fait l'œuvre et qui ne peuvent en être soustraits sous peine de la démanteler, et des *énoncés théoriques* qui ne sont ni œuvres ni commentaires de l'œuvre, mais qui proposent des modèles ou des voies pour l'action à venir, pour les œuvres à produire. »³

1. Gérard GENETTE, *Seuils*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1987, p. 8.

2. Poinot explique que l'« ordre topographique » adopté par Genette n'est pas exploitable tel quel, car « si le livre existe sous une forme relativement peu sujette à transformations fondamentales depuis des siècles, les prestations qu'accompagnent les récits autorisés sont loin de présenter la même homogénéité », Jean-Marc POINOT, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, coll. Mamco, Genève, 2008, pp. 146-147.

3. Jean-Marc POINOT, *op. cit.*, p. 143 (Poinot souligne).

Les récits autorisés sont plutôt, pour Poinot, des « récits institutionnels systématiquement associés à la production des événements et prestations artistiques » dont il donne les exemples suivants :

« Ce sont les titres, signatures, dates et autres dénominations, les certificats, attestations, descriptifs, notices de montage ou projets. Ce sont les légendes qui flanquent les illustrations dans les catalogues, les déclarations d'intention, recensions et descriptions, les informations, les invitations, les prescriptions, les tracts et autres communiqués de presse [...] ; ce sont les commentaires oraux que l'interview diffuse sur les ondes ou fixe sur le papier, ce sont les catalogues raisonnés ou non, les biographies, les livres de témoignage et les journaux personnels »¹

Là encore, nous devons faire le tri. Du commentaire ou du discours sur les œuvres produits par les artistes, « la substance linguistique qui fait l'œuvre » doit, à l'évidence, être exclue. Il est clair que le texte qui compose, par exemple, *A Heap of Language* (1966) de Robert Smithson, les *Truisms* (1977-1979) de Jenny Holzer, les « écritures » de Ben, les *Statements* de Lawrence Weiner et, bien sûr, la plupart des œuvres de l'art conceptuel, ne peuvent être réduits sans dommage à cette catégorie, qui contredirait aussitôt leur statut d'œuvre², avec lequel le commentaire, comme nous l'avons dit, marque sa différence.

En revanche les énoncés théoriques, ou la majeure partie d'entre eux, nous semblent devoir y être réintégrés. Non seulement parce qu'ils ne prennent pas tous la forme de manifestes, autrement dit qu'ils ne proposent pas tous « des modèles ou des voies pour l'action à venir, pour les œuvres à produire » mais, quand bien même ils le font, ils s'appuient sur des thèses, des présupposés, des descriptions, des comptes-rendus ou des exemples, des recommandations, des déclarations d'intention ou des

1. *Ibid.*, p. 144.

2. Évidence dont nous verrons, au chapitre suivant, qu'elle peut pourtant être mise en cause, et reposer au bout du compte la question de « la substance linguistique qui fait l'œuvre » en laissant supposer que, au sens strict, cette dernière n'est peut-être ni substantielle ni linguistique.

modalités d'interprétation qui les sous-tendent et les qualifient pour une confrontation avec les œuvres. On se permettra également d'être sceptique sur ce que retient et donc laisse échapper la classification qui organise ces « récits autorisés ». D'abord parce qu'elle interroge moins l'autorité de l'artiste qu'elle n'en recense les moyens « stratégiques » d'exercice, donc qu'elle l'admet par défaut¹. Ensuite parce que la liste à laquelle elle donne lieu, à l'instar de celle de Genette, associe, sur la base de paramètres communs (leur incorporation aux « prestations artistiques »), des éléments dont la différence est pour certains largement plus décisive que ce qui les réunit : les cartons d'invitation, par exemple, n'ont rien de commun ni de comparable avec la retranscription de commentaires oraux de l'artiste sur son travail. Même remarque pour les biographies, qui n'ont de sens ou d'intérêt quant aux œuvres et à leur auteur que si elles s'y rapportent autrement que sur le mode de l'information touristique. Autrement dit qu'elles ont l'œuvre pour objet et référence : c'est le sens de ce que nous appelons commentaire.

À ces deux modèles de taxinomie on peut en ajouter une troisième², plus efficace pour cerner notre sujet. Dans un ouvrage intitulé *Le Discours de l'art* et

1. Ces récits et leurs formes « construisent par leur élaboration même un édifice qui leur est propre, celui de l'autorité de l'artiste. On pourrait qualifier cette autorité comme la définition du champ de compétences de l'artiste et cela sur tous les terrains où son œuvre et sa figure sont socialisées », Jean-Marc POINSOT, *op. cit.*, p. 143. Nous préférons nous arrêter un peu avant, en nous interrogeant notamment sur la validité et l'origine de ce « champ de compétences ».
2. On pourrait même en ajouter encore puisque ces questions, indice peut-être de leur permanence ou de l'incomplétude des réponses qui ont pu leur être données, sont toujours l'occasion de nouvelles publications. Le dernier ouvrage de Sally Bonn parcourt le même champ d'investigation en compagnie de Daniel Buren, de Robert Morris et de Michelangelo Pistoletto. Si chacun des artistes convoqués entretient avec le texte une relation qui lui est propre (« Chez Daniel Buren, le rapport texte/œuvre relève d'une stratégie d'éclaircissement et d'élargissement où le texte (théorique et didactique) accompagne de manière systématique le travail pour expliciter le sens de la démarche, révéler une situation critique. Chez Robert Morris, ce rapport relève d'une stratégie d'ouverture du regard et d'inachèvement de l'œuvre où le texte (théorique et ludique) suit le processus de création. Quant à Michelangelo Pistoletto, il relève d'une stratégie de la réflexivité et de l'éclatement où le texte (théorique et littéraire) actualise la production plastique et reflète son élaboration », Sally BONN, *Les Mots et les Œuvres*, Seuil, coll. Fiction & Cie, Paris, 2017, p. 12), il n'est pas certain qu'on puisse en conclure que « les textes ne sont considérés ni comme des œuvres d'art — comme l'envisageaient les artistes conceptuels — ni comme des commentaires. Ils pensent et se pensent dans le processus de l'élaboration d'une œuvre dont la double dimension spéculative (dans la mesure où elle propose une

consacré aux écrits d'artistes depuis le début des années soixante, Laurence Corbel propose, de son côté, quatre niveaux d'articulation des textes et des œuvres produits par un artiste donné : la relation de recouvrement, d'entrecroisement, de chevauchement, et de périphérie.

« Dans la relation de *recouvrement*, précise-t-elle, le texte se superpose à l'œuvre, travaillant exclusivement la dimension sémantique du langage : il s'agit alors, au nom d'une nouvelle conception de l'art, de développer une production linguistique en lieu et place des œuvres ». C'est, notamment, la « voie qui correspond au noyau dur de l'art conceptuel »¹.

La relation de chevauchement correspond à celle des œuvres qui mettent en avant la matérialité du langage, « où la distinction entre la représentation plastique et l'ordre du discursif est abolie. La dimension plastique du texte n'est plus niée, comme c'est le cas dans la relation de recouvrement, mais logée dans le langage : on peut simultanément voir et lire des textes qui sont aussi des œuvres »².

La catégorie qui semble, à première vue, définir le commentaire tel que nous l'envisageons ici est celle de la périphérie. Elle désigne les textes « qui se trouvent à la *périphérie* des œuvres : commentaires ou textes critiques, essais théoriques, descriptions et entretiens », « [s'articulant] à l'œuvre première et ne [prenant] sens que par celle-ci », et qui « s'attachent à l'explicitation du travail ou à l'argumentation de propositions artistiques »³.

réflexion sur le travail et ses enjeux) et spéculaire (dans la mesure où cette réflexion renvoie, par effet de miroir, aux œuvres) est revendiquée. » (*ibid.*). La fonction du commentaire, à notre avis, combine parfaitement ces deux dernières conditions, ce qui ne l'empêche pas d'être extérieur aux œuvres qu'il « réfléchit » ; comment, sinon, pourrait-il le faire ?

1. Laurence CORBEL, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Presses universitaires de Rennes, coll. Aesthetica, Rennes, 2012, p. 52 (Corbel souligne).

2. Laurence CORBEL, *op. cit.*, p. 53. À vrai dire, la confrontation des paramètres de cette catégorie avec ceux de la précédente suffirait déjà à rendre la catégorisation problématique. Entre une « production linguistique en lieu et place des œuvres » et « des textes qui sont aussi des œuvres », il est plutôt malaisé de faire une différence nette, à moins d'une définition explicite et limitative de l'œuvre, ce que la mention d'une « dimension plastique » ne suffit pas à produire. Que cette dimension fût niée par les représentants du « noyau dur de l'art conceptuel » n'y suffit pas non plus, sauf à s'en tenir exclusivement à leurs ordonnances.

3. *Ibid.*, p. 52 (Corbel souligne).

Le cas de ce que Laurence Corbel rassemble sous le label d'« entrecroisement » est plus retors et plus problématique. La définition qu'elle en donne, moins stricte que les précédentes, le confirme. Il s'agirait d'une catégorie « hybride, [où] l'œuvre entrelace textes et éléments plastiques selon des modalités variées. Textes et œuvres entretiennent alors des rapports internes et réciproques, qui sont à la fois de symétrie et de complémentarité. Ainsi en est-il des textes qui sont un élément constitutif de l'œuvre parce qu'ils sont intégrés à son espace »¹. Mais ce périmètre recouvre aussi, « par la prise en compte des qualités matérielles du langage », celui du « chevauchement », avec lequel d'ailleurs Corbel l'associe. Parmi les exemples qu'elle convoque, les *Portraits* (1966) que Mel Bochner exécute en écrivant, au stylo sur un papier ordinaire, un certain nombre de synonymes affectés à celui dont il fait le portrait, rejoignent assez naturellement cette dernière catégorie, où la matérialité des mots, comme d'ailleurs l'unicité d'un original manufacturé, renvoient aux critères distinctifs conventionnels d'identification d'une œuvre. Les travaux qui relèvent d'un « statut incertain », entre œuvre et texte, sont plutôt de l'ordre des « travaux pour pages de magazine »² réalisés par plusieurs artistes et auxquels elle consacre un chapitre. On y trouve mentionnés *Alfaville* de Mel Bochner (*Arts Magazine*, mai 1968. Étrange montage, sur une double page, sous la forme d'une grille, d'un ensemble composé d'informations de toutes sortes, citations, photographies extraites du film éponyme de Jean-Luc Godard, *casting* des personnages principaux, descriptions, et considérations diverses, l'ensemble organisé sans souci de cohérence ni d'intelligibilité mais au contraire, selon Bochner lui-même, comme un « chasse-trappe mental »), *The Bricks Abstract* de Carl Andre (*Art Monthly*, octobre 1976. Compilation par l'artiste, également au moyen d'une grille, d'extraits d'article de presse faisant état des critiques consécutives à l'acquisition d'une de ses œuvres, *Equivalent VIII*, par la Tate Gallery la même année), et surtout *Homes for America* de Dan Graham (*Arts Magazine*, décembre-janvier 1966-67. Double page qui mêle, sous l'allure d'un reportage, textes et photographies qui traitent de l'architecture standardisée des unités d'habitation des banlieues américaines, mais dont

1. *Ibid.*, p. 53.

2. *Ibid.*, pp. 89-96.

l'agencement des différents éléments de maquette — blocs-texte, listes, photos — est souvent décrit comme un clin d'œil ironique au minimalisme). L'attribution du caractère d'œuvre à l'ensemble de ces productions est effectivement malaisé et périlleux si l'on pose la question suivante : « faut-il les considérer comme des textes, puisque c'est le langage qui en est le médium, ou comme des œuvres puisqu'il y est mis en forme au même titre que n'importe quel matériau ? »¹ Mais on peut poser la question autrement ou, plutôt, poser une autre question : la distinction majeure réside-t-elle dans l'opposition entre le langage et l'œuvre, entre la lecture et la visibilité, ce qui supposerait que les premiers et les seconds puissent être considérés indépendamment les uns des autres ? Alor qu'au contraire leur « visibilité », leur forme, leur mise en page est revendiquée directement par leurs auteurs comme un caractère déterminant. De l'aveu de Dan Graham lui-même,

« Il est important que les photographies ne soient pas regardées seules, mais comme faisant partie de la mise en page de l'article. Ce sont des illustrations du texte et, à l'inverse, le texte fonctionne en relation étroite avec les photographies dont elles [*sic.*] modifient le sens »²

Laurence Corbel, qui cite ce passage³, rappelle en outre que le document auquel elle se réfère est « la mise en page initiale telle qu'elle a été présentée par Dan Graham et non la version de l'article publié dans *Arts Magazine* en décembre 1966-janvier 1967 [car] celle-ci fut modifiée par les éditeurs et trahit donc les intentions de l'artiste »⁴. On retrouve alors, subrepticement, le privilège naturellement accordé à l'autorité de l'artiste et à la primauté d'un original, attitude tout à fait conforme à la réception traditionnelle

1. Laurence CORBEL, *op. cit.*, p. 82.

2. Cité dans Claude GINTZ (dir.), *L'Art conceptuel, une perspective* (cat. d'exp.), Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989, p. 155.

3. Laurence CORBEL, *op. cit.*, p. 96.

4. *Ibid.*, n. 22.

d'une œuvre¹. La version publiée par *Arts Magazine* est d'ailleurs reproduite à l'identique de sa première livraison à la page 64 du *Discours de l'art* ; elle n'est pas réduite aux seules informations que l'article contient, qui auraient pu tout aussi bien être disséminées et déroulées au fil du texte du livre, comme l'étaient les emprunts, d'ailleurs souvent reformulés, des médiévaux aux Anciens, dans le jeu des citations, des questions, des réponses et des objections. Corbel affirme pourtant que « si cette "pièce" se distingue du format classique des articles publiés dans les magazines d'art, elle n'est pas une œuvre [...] : à la croisée du visuel et du textuel, elle est un authentique article », en ajoutant néanmoins avec prudence : « du moins si l'on s'en tient aux déclarations de l'artiste »². Déclarations qu'elle ne rapporte pas mais qui font suite au passage déjà cité et qui sont celles-ci :

« Les photographies et le texte ne sont que les éléments doubles d'une même grille de lecture. Les photographies sont liées aux listes en série et aux colonnes de la documentation écrite ; les unes comme les autres "représentent" la logique sérielle du développement suburbain dont traite l'article. Ce qui est le plus important en définitive, c'est que *Homes for America* ne fut qu'un article de revue, sans prétendre à être en quoi que ce fût une œuvre d'art. »³

Ces propos proviennent en fait d'une lettre adressée par l'artiste à Benjamin H. D. Buchloh, en août 1976⁴. Si l'on compare les deux versions, on s'aperçoit que la dernière phrase de la déclaration de Graham est tronquée, puisqu'elle comporte deux propositions dont la première n'a curieusement pas été traduite. Anticipant sur les préoccupations du *Land Art*, de Smithson à Oppenheim, Graham y pose la question de

1. « L'une des maquettes de *Homes for America* appartient au grand collectionneur belge [Herman] Daled ; inutile de préciser que sa valeur d'assurance ne correspond vraisemblablement pas exactement à celle d'une simple "documentation" », Erik VERHAGEN, « Exposition », *Études*, vol. 395, no. 9, 2001, p. 267.

2 Laurence CORBEL, *op. cit.*, p. 96.

3 Cf. *L'Art conceptuel, une perspective*, *op. cit.*, p. 155.

4. Dont on peut lire la version originale dans Benjamin H. D. BUCHLOH, *Neo-avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, October Books, Cambridge MA, 2003, p. 181.

savoir si l'espace d'un magazine est comparable au rôle d'un « site » spécifique, dans le contexte duquel une œuvre, affranchie de l'environnement institutionnel de la galerie, peut être présentée, pour finir par considérer, en effet, que *Homes for America* n'était « seulement qu'un article de magazine ». La formulation américaine, sous la forme d'une hypothèse qui ne parle pas d'œuvre mais d'« Art » (avec une capitale emphatique) reste, toutefois, moins exclusive et péremptoire que la version française¹.

Quelques mois plus tôt (en mars 1966), l'artiste avait conçu *Schema* qui déclinait, sous la forme d'une liste statistique des « éléments matériels constitutifs de son contexte » (adjectifs, verbes, pourcentage de la surface de la page occupée par le texte imprimé, nombre de lignes, qualité du papier, etc.) mise à jour à chaque publication. Au sujet de ces « Poem-Schema » (comme les intitulera le premier numéro de la revue *Art-Language*), Agnès Lontrade reprend l'argument d'émancipation vis-à-vis des galeries et confirme qu'« en réduisant l'art à la forme d'un imprimé jetable, Dan Graham tente de contourner les circuits habituels de l'art, de subordonner l'espace d'exposition de la galerie à l'espace de publication de la revue »². Pourtant, même en citant l'artiste, qui déclare : « j'ai conçu pour des magazines des œuvres qui existaient par elles-mêmes et qui étaient aussi, par leur contexte, en rapport avec l'information contenue dans les autres pages de la revue »³, et qui précise, à propos de *Schema* : « cette œuvre a un double fonctionnement, elle est à la fois art et critique de l'art »⁴, elle conclut avec assurance : « il n'est pas ici question d'œuvres : c'est la critique elle-même qui est au centre des interventions »⁵. Sans doute. Mais il n'empêche que si le travail de

1. « Despite the fact that the idea of using the “real” outdoor environment as a “site” on which to construct “conceptual” or “earth works” (remember the article was written some years before Smithson's and Oppenheim's works), I think the fact that “Homes for America” was, in the end, only a magazine article, and made no claims for itself as “Art,” is its most important aspect » (*ibid.*).

2. Agnès LONTRADE, *Juger l'art ?*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2009, p. 161.

3. Dan GRAHAM, *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, trad. fr. S. Talabardon, les Presses du réel, coll. Écrits d'artistes, Villeurbanne, 1992, p. 63.

4. *Ibid.*, p. 64.

5. Agnès LONTRADE, *op. cit.*, p. 161. Le « double fonctionnement » dont parle Graham est d'ailleurs souligné par lui dans *My Position*, version augmentée du texte cité (*My Works for Magazines Pages*) :

Graham procède, spécialement à ses débuts, d'un examen critique (de l'économie de l'art, de ses conditions de diffusion, de la critique d'art elle-même), il prend forme d'une manière qui n'est certes pas celle, traditionnelle, de l'œuvre telle que le modernisme américain d'après-guerre en perpétue l'héritage (tableau, surface, médium), mais qui n'est pas non plus celle, tout aussi standardisée, de la critique issue de la presse et de la littérature spécialisées : pour cela, les différentes compilations des écrits ou interviews de l'artiste font très bien l'affaire et ne posent aucun problème de définition formelle ou de statut, contrairement aux « œuvres », « pièces » ou « interventions » en question dont c'est, justement, l'une des principales caractéristiques. Les hésitations de Graham sur ce sujet, hésitations que l'on peut lire ou entendre dans les commentaires qu'il donne de son propre travail, mais qui ont justement lieu *ailleurs* que dans cette zone problématique, l'indiquent suffisamment. Rappelons à cet égard et à l'appui de cette thèse que les images de *Homes for America*, initialement intitulées *Project for Slide Projector*, furent d'abord projetées sous la forme d'un diaporama au Finch College en 1966. À propos de cette version, Graham répond à Éric de Bruyn : « Comme pour *Homes for America*, je voulais faire les mêmes choses que ce que j'avais vu dans l'art minimal ou le pop art mais dans une configuration plane et photographique »¹. Souvenons-nous pour finir que la carrière de l'auteur de *Homes for America* avait commencé par la direction d'une galerie éphémère (la John Daniels Gallery, à New York, en 1964-1965, qui exposa entre autres les premiers travaux de Sol LeWitt, Donald Judd, Dan Flavin ou Robert Smithson), et que les œuvres pour pages de magazine succédèrent directement à cette période. L'influence de cet épisode fut vraisemblablement déterminante, puisque Graham écrit :

« À l'automne suivant la fermeture de la galerie j'ai cherché à réaliser des œuvres d'art [*art works*] qui pouvaient être considérées comme des réactions contre

« En inversant le processus, *Schema* ne doit son existence qu'à sa présence dans la structure fonctionnelle du magazine et ne peut être exposé, que dans un deuxième temps, dans une galerie » (Dan GRAHAM, *Ma position, op. cit.*, p. 22). Inversion d'une procédure habituellement dévolue aux œuvres, donc, et non déni ni suppression de celles-ci.

1. Dan GRAHAM, *Two-way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*, MIT Press, Cambridge, 1999, p. 96 (nous traduisons).

l'expérience de la galerie » et ajoute : « Par l'intermédiaire de l'expérience réelle de la gestion d'une galerie, je me suis rendu compte que si une œuvre d'art [*a work of art*] ne donnait pas lieu à un commentaire et à une reproduction dans un magazine, elle aurait des difficultés à atteindre le statut d'"art". Il me semblait que pour obtenir cette valeur, une œuvre [*a work*] n'avait qu'à être exposée dans une galerie puis commentée et reproduite en photo dans un magazine. »¹

L'ensemble de ces considérations montre que le(s) projet(s) de Dan Graham ne peu(ven)t donc être restreint(s) aux limites de la seule signification d'une position critique vis-à-vis des espaces d'exposition traditionnels : leur enjeu est d'investir des espaces alternatifs, de perturber et, au bout du compte, de révéler la zone d'interdépendance entre position et exposition, entre signification et présentation. Pour autant que cet enjeu soit éminemment formel — c'est-à-dire non exclusivement théorique — on se trouve alors confronté à une problématique proprement artistique, qui n'a de sens qu'articulée autour de la question, décidément centrale, de l'œuvre².

L'hésitation, de prime abord compréhensible et sans doute inévitable, à considérer ces propositions comme des œuvres devrait donc plutôt inciter à s'interroger sur la validité du syllogisme qui stipule que « si le texte se définit par le fait qu'il se lit, et l'œuvre par le fait qu'elle se voit, alors ces pièces sont autant des textes que des œuvres »³ et, à la place de l'antinomie du visible et du lisible, préférer l'alternative de

1. Dan GRAHAM, *Two-way Mirror Power...*, *op. cit.*, resp. pp. 10 et 12 (nous traduisons).

2. Que cette question s'impose et persiste, malgré toute réponse définitive, en légitimant du même coup celle du commentaire, cela se vérifie encore dans le cas des explications que Dan Graham donne lui-même de *Schema* dont, écrit-il, « le contenu exact [correspond] dans chaque publication particulière à la factualité particulière de son apparence finale dans la publication » (Dan GRAHAM, « Schéma », in G. Hermann, F. Reymond, F. Vallos (dir.), *Art conceptuel, une entologie*, MIX, Paris, 2008, p. 189). Mais alors pourquoi indique-t-il ensuite que « l'œuvre achevée ne se se détermine jamais *que* comme information avec le seul concours externe de la factualité de son apparence ou de sa présence externe en lieu et place de l'objet » (*ibid.*, nous soulignons), sinon pour revenir à une conception métaphysico-linguistique de l'œuvre, d'autant que quelques années plus tard, dans ses « Autres observations », il note que « les systèmes d'information existent à mi-chemin entre matière et concept, sans jamais relever ni de l'un ni de l'autre » (*ibid.*, p. 193) ? Mais surtout, et quoi qu'il en soit de cette « information », elle reste parfaitement distincte, statutairement, de ces réflexions qui la prennent pour objet.

3. Laurence CORBEL, *Le Discours de l'art*, *op. cit.*, p. 82.

l'œuvre et du commentaire. Ce renversement de hiérarchie ne fait, somme toute, que recourir au point de vue que la remarque de Leclerc, plusieurs fois citée, avait imposé d'adopter pour mettre en lumière le concept d'*autorship*. Cependant, si l'on suit ce raisonnement jusqu'au bout, nous attend inévitablement le danger d'une aporie. Car dire que le commentaire se singularise par sa différence avec l'œuvre, dont il ne partage pas le statut, reviendrait à affirmer qu'il n'a pas d'auteur ou, plus exactement, qu'il n'est pas lié à son auteur de manière nécessaire et primitive. Or on ne peut nier que les discours sur les œuvres ont bien des auteurs, identifiables et identifiés, solidaires de leurs propos : tout commentaire, comme toute œuvre, est attribuable et imputable à un sujet. Il peut en outre faire lui aussi l'objet d'un commentaire, voire être présenté comme une œuvre à part entière. Une telle objection est d'autant plus inéquivalente qu'elle remet en cause les prémisses mêmes de toutes nos analyses et en invalide par avance les conclusions. Comment y répondre ?

Peut-être faut-il revenir au sens de la remarque de Leclerc et la relire à l'envers. Car l'œuvre peut toujours être désolidarisée de l'auteur, il est toujours possible de la penser sans lui, de ne plus la considérer, selon la terminologie que nous avons adoptée, comme une œuvre en tant qu'œuvre, mais comme une forme autonome, valant pour elle-même, disponible pour l'analyse de l'expérience esthétique qu'elle suscite, pour la réflexion théorique sur le beau qu'elle exemplifie, pour l'enquête anthropologique du fait culturel ou historique qu'elle nourrit. De même, mais en sens inverse, un commentaire peut être rendu à son auteur, mais à condition de perdre ou, à tout le moins, de rapporter ce qu'il énonce à *celui qui l'énonce*, donc de troquer son état de commentaire, sa fonction de commentaire *en tant que commentaire* (on n'ose écrire sa « commentarité »), contre sa spécificité comme œuvre. Si ce qui définit le commentaire comme tel c'est d'abord la restriction de son sens à *ce* qu'il énonce¹, et que cet énoncé

1. On ne suivra Jeff Wall, lorsqu'il suggère que *Poem Schema* a contribué à « comprendre qu'un texte ne pouvait être une œuvre d'art » qu'à « la première condition [...] que le texte réfère exclusivement à son propre statut, à la fois en tant que texte et en tant que proposition comme objet d'art » (Jeff WALL, « Une écriture en miroir partiellement réflexive », in *Essais et Entretiens, 1984-2001*, Ensba, coll. Écrits d'artistes, Paris, 2001, pp. 334-335) que si l'on entend par là qu'on réfère le texte (ou qu'il est référé) à

doit être référé, dans un horizon de vérité ou d'adéquation qui les associe, à ce qu'il prend pour objet, avant d'être comptable de son auteur, ce qui justifie qu'il cohabite avec d'autres commentaires n'ayant pas obligatoirement le même objet (au sein d'œuvres complètes par exemple) est en l'occurrence qu'il n'est plus considéré, avant tout, comme le commentaire d'une œuvre, mais comme le commentaire d'un auteur. En conséquence, on peut avancer que, pour un objet donné, si les statuts respectifs de l'œuvre et du commentaire ne sont pas définitifs, leur distinction, elle, semble l'être : entre œuvre et commentaire, il faut choisir.

son propre statut, et non que le texte doive énoncer lui-même cette référence. Car dans ce cas, comme on va le voir ci-après, la condition est insuffisante.

21. SUR UNE HYPOTHÈSE D'ART & LANGUAGE

Que le commentaire ne soit pas une œuvre, et que, de surcroît, son sens puisse être compris et sa nature définie à partir de cette distinction même, est une thèse qui a été explicitement contestée par Art & Language, groupe d'artistes et de théoriciens britanniques apparu à la fin des années soixante. Avant d'exposer l'ensemble de leurs arguments, rappelons-en brièvement le contexte. Les revendications propres à ce qu'il est convenu d'appeler l'art conceptuel, dont ils furent, avec d'autres, les précurseurs, s'opposent à l'influence de Clement Greenberg, qui défend la position selon laquelle chaque art dispose d'une identité spécifique, spécificité à laquelle il doit réduire son champ d'action pour s'accomplir en tant que tel. Greenberg reprend expressément, en la matière, les thèses du *Laocoon* de Lessing¹, qu'il radicalise en les appliquant à l'analyse des moyens et des fins de la peinture, dont le parachèvement est consacré par ce qu'il appelle la « peinture moderniste ». La peinture devient « pure », peut s'imposer et garantir son autonomie dès lors qu'elle concentre son attention sur son médium, sur la planéité de sa surface, bref sur les propriétés physiques et visuelles qui lui sont exclusives. D'où l'engagement du critique auprès d'un certain nombre d'artistes de l'abstraction américaine d'après-guerre dont le travail répond à ce modèle (Jackson Pollock, Ellsworth Kelly, Jules Olitski, Kenneth Noland, Morris Louis, etc.).

C'est pendant cette période que vont émerger un certain nombre d'artistes dont les œuvres s'élaborent selon des principes qui s'opposent frontalement à cette doctrine. Il s'agit pour eux, en premier lieu, de contester le formalisme greenbergien et l'esthétique qui lui correspond, c'est-à-dire de remettre en cause la primauté de la nature

1. Dans l'article intitulé, précisément, « Towards a new Laocoön », qui paraît en 1940 dans *Partisan Review*, Greenberg déclare par exemple que « les arts d'avant-garde ont atteint ces cinquante dernières années une pureté et une réduction radicale de leur champ d'activité uniques dans l'histoire de la culture. Voici donc les arts installés dans la sécurité de leurs frontières "légitimes" », Clement GREENBERG, « Vers un nouveau Laocoön », trad. fr. A. Baudoin in Charles HARRISON & Paul WOOD, *Art en théorie...*, *op. cit.*, p. 618.

visuelle des œuvres. Il s'agit ensuite, et à l'inverse, de faire de la réflexion théorique sur l'œuvre et sur l'art la première voire la seule condition des œuvres et de l'art eux-mêmes¹.

Dans ces conditions, le recours au langage en général et l'usage du texte en particulier vont non seulement devenir des moyens de plein droit pour l'activité artistique, mais leur forme même va s'imposer comme la plus appropriée au projet et aux méthodes d'investigation de l'art conceptuel. De ce point de vue, le travail d'Art & Language à ses débuts apparaît comme l'un des plus radicaux, et compte parmi ceux qui développent jusqu'à sa plus extrême limite, à cette époque, l'hypothèse d'une nature conceptuelle de l'art et de la contingence de toute expérience visuelle qui lui est associée.

Art & Language est le nom générique d'un collectif à géométrie variable², dont la production à la fois textuelle, réflexive, théorique et artistique, en particulier pendant les premières années, n'est pas envisagée comme une forme annexe, restreinte aux champs disciplinaires de la critique d'art ou de la théorie de l'art classiques, toujours périphériques par rapport aux œuvres, mais comme s'intégrant d'emblée dans la logique d'une démarche artistique où la relation entre ce qui est écrit, décrit et vu, ainsi que la légitimité de la distinction (ou de l'indistinction) entre ces trois modes, constitue le pivot à partir duquel s'articulent les œuvres elles-mêmes. Quelques unes, parmi les premiers travaux des membres du groupe, peuvent donner une idée de la manière dont cette articulation prend forme. L'installation intitulée *Air Show* (ou *Air-Conditioning Show*), apparaît d'abord en 1966-1967³ sous la forme d'un projet dont les textes et

1. De sorte qu'« être un artiste, aujourd'hui, signifie questionner la nature de l'art », et que « la définition "la plus pure" de l'art conceptuel [est] la suivante : une recherche des fondements du concept "art" », Joseph KOSUTH, « L'Art après la philosophie » in Christian SCHLATTER, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, Galerie 1900-2000/Galerie de Poche, Paris, 1990, resp. pp. 454 et 465.

2. Créé en 1968 à Coventry par Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge et Harold Hurrell. Mel Ramsden et Ian Burn, ainsi que l'historien et critique d'art Charles Harrison, rejoignent le groupe en 1971. De nombreuses collaborations enrichissent les activités du groupe, que seuls Ramsden et Baldwin représentent aujourd'hui.

3. Certaines œuvres, antérieures au baptême officiel d'Art & Language, sont néanmoins considérées et présentées, au fil des expositions et de leurs catalogues, comme faisant partie des travaux du groupe.

croquis afférents sont distribués par les artistes, puis d'une série d'expositions, accompagnées de ces mêmes documents, qui présentent dans une salle vide munie d'un climatiseur un certain volume d'air, considéré comme un « objet théorique » aux dimensions et à la température variables. On trouve parmi les textes des instructions d'installation (*Study for the Air-Conditioning Show*), des détails techniques sur l'équipement utilisé (*Three Vocabularies for the Air Show*), ou des remarques générales (*Remarks on Air-Conditioning* et *Frameworks-Air Conditioning*) qui décrivent moins « l'objet » de l'exposition, qu'ils n'en interrogent la nature, la capacité à être défini, la nécessité d'être déterminé comme objet visuel, spatial, etc. On peut relever par exemple dans *Remarks on Air-Conditioning* les questions suivantes :

« Est-il vraiment nécessaire d'installer l'air conditionné comme le texte l'indique, ou bien le texte ne suffit-il pas ? Le texte doit-il être identifié comme l'art, c'est-à-dire le sens de ce que nous faisons, et toute réalisation concrète plutôt comme une distraction contemplative et conservatrice ? Ici commence la distinction entre l'art conceptuel pensé comme une sorte de minimalisme, éventuellement hors du commun, et l'art conceptuel pensé comme une pratique fondamentalement textuelle. »¹

La série des vingt-trois² *Paintings I* (1966) reprend des fragments de la production écrite des protagonistes du groupe (écrits théoriques, scientifiques, citations, description d'un fait ou d'une situation) et les présente sous forme de tableaux. Agrandis et les contrecollés sur des panneaux de bois, les textes sont considérés par Art

1. Cité par Gillian PERRY et Paul WOOD in *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press coll. Art of the Twentieth Century, New Haven, 2004, p. 73 (nous traduisons). Dans la même veine, on lit dans *Frameworks-Air Conditioning* que si « les dimensions horizontales d'une "colonne" d'air, d'atmosphère, de "vide", etc., peuvent être spécifiées et déterminées [...] par une démarcation visible par rapport aux dimensions horizontales, axiales, etc. [...] le plus souvent, quoiqu'il en soit, les questions de "démarcation" sont des questions externes, de nature pratique ». Tandis que l'intérêt de la thermodynamique, que le texte convoque ensuite pour décrire le même phénomène, est « qu'elle se limite à la formulation de conditions nécessaires à une occurrence », trad. fr. C. Bounay in Charles HARRISON & Paul WOOD, *Art en théorie...*, *op. cit.*, p. 937-938.

2. Philippe Méaille (premier collectionneur d'Art & Language) nous a fait remarquer qu'à la suite d'une probable coquille issue du catalogue de leur première exposition (*Art and Language: Catalogue Raisonné: November 1965-February 1969*, Galerie Bischofberger, Zurich), la série des *Paintings I* est régulièrement associée, par erreur, à 38 éléments.

& Language comme « l'équivalent » d'une surface peinte qui en supprime la présence réelle¹.

À partir de 1969, Art & Language édite une revue éponyme, *Art-Language*, qui publie des contributions d'artistes ou de théoriciens proches du groupe, ainsi que les propres réflexions de ses membres². Le résultat de cette activité éditoriale va donner lieu à *Index 01*, titre d'une installation de grande envergure présentée à Kassel pour la cinquième édition de la documenta en 1972, et qui regroupe l'ensemble des textes accumulés au fil des livraisons, conservés dans des casiers à tiroir présentés au centre d'une salle d'exposition. Les relations combinatoires possibles entre les textes (de compatibilité, d'incompatibilité ou sans rapport notable) sont alors répertoriés et indexés méticuleusement, imprimés sur papier et affichés sur les murs. Au sujet de cette œuvre, Charles Harrison écrira plus tard que « la forme et l'attirail de présentation de l'*Index* résolvaient un problème qui avait depuis le début dérangé l'Art conceptuel : comment éviter que le public ne considère un matériau opératoire — des feuilles de papier — comme un matériau “artistique” ; comment transformer des “spectateurs” en “lecteurs” ? »³

Il n'est pas certain, pourtant, qu'on puisse suivre sans réserve cette affirmation. Et cette réserve s'impose à partir du moment où l'on considère que la distinction entre « matériau opératoire » et « matériau artistique » ne va pas forcément de soi, non plus que celle qui interdirait à un spectateur, dans la cas d'une exposition publique, d'être

1. « ont été appelés *Paintings I* toutes sortes de textes allant de paragraphes de nos propres notes jusqu'à des citations d'autres auteurs. Le texte est considéré à la fois comme un “équivalent” d'une surface peinte et, bien évidemment, comme une chose qui supprime entièrement sa présence littéraire » *Art & Language in Practice*, t. 1, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1999, p. 221.

2. Qu'on nous permette ici, en aparté, de souligner la singulière et inattendue proximité, sur ce point et quelques autres, de la position d'Art & Language avec celles... des premiers romantiques allemands. Si l'on considère l'intrication, au nom de l'art et en lui, de l'art et de la philosophie (ou de la théorie), la réflexivité comme principe, la propension à la création collective, le rôle central d'une revue, ou le recours à l'indexation fragmentaire, on se dit que l'idée de cette proximité mérite un minimum de crédit ; ce qui présuppose, bien entendu, de ne pas s'en tenir aux idées reçues, tant au sujet du « romantisme » que de l'« art conceptuel ».

3. Charles HARRISON, « Art Object and Artwork » in Claude Gintz (dir.), *L'Art conceptuel, une perspective* (cat. d'exp.), Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989, p. 59, n. 7.

aussi lecteur ou, pour le dire autrement, de devenir lecteur sans cesser d'être spectateur. Ce dissensus entre le domaine du théorique (dont le texte et le lecteur seraient les formes exemplaires) et celui du visuel (dont l'un et l'autre s'émanciperaient) constitue justement la problématique centrale de l'éditorial (non signé, mais habituellement attribué à Terry Atkinson) du premier numéro de la revue *Art-Language*. Dès les premières lignes de ce texte inaugural, Atkinson déclare :

« Admettons que l'hypothèse suivante est avancée : cet éditorial est, en lui-même, un essai pour montrer dans les grandes lignes ce qu'est "l'art conceptuel", mais est, également, un travail d'art conceptuel. »¹

Toute la difficulté que Terry Atkinson va tenter de surmonter réside plutôt dans ce qu'il appelle la « forme du travail ». Dans la mesure où il conteste « les conditions qui semblent rigidement gouverner la forme de l'art visuel [c'est-à-dire] ce qui fait que l'art visuel demeure visuel »², l'art conceptuel devrait pouvoir lui-même s'en excepter, sans perdre son statut artistique. Le problème est que l'éditorial, à première vue, « appartient plus à l'art-critique ou à l'art-théorie, parce qu'il est fait d'écriture et, en ce sens, il semble plus être de l'art-critique ou de l'art-théorie, qu'il ne semble être de l'art »³. Contre ce syllogisme jugé restrictif, Atkinson oppose précisément l'arbitraire d'une telle restriction : il ne voit pas pourquoi « l'appropriation du label "théoricien de l'art" éliminerait nécessairement l'appropriation du label "artiste" », dans la mesure où, « à l'intérieur du cadre de l'art conceptuel, la production d'art et la production d'un certain type "d'art-théorie" relèvent souvent de la même procédure »⁴. De ce point de vue, il est difficile de ne pas lui donner raison. Mais, en ce qui concerne la question de savoir si l'« éditorial peut être estimé comme œuvre d'art à l'intérieur du cadre

1. « Introduction à Art-Language, volume 1, Numéro 1 - 1969 », in Christian SCHLATTER, *Art conceptuel, formes conceptuelles, op. cit.*, p. 398.

2. *Ibid.*, p. 398.

3. *Ibid.*, p. 401.

4. *Ibid.*, p. 400.

développé par les conventions de l'art visuel »¹, ce sont ses remarques qui semblent à leur tour souffrir de restrictions arbitraires.

Pour répondre à cette question, Atkinson va distinguer deux cas de figure. Le premier cas est celui d'« un artiste [qui] montre un essai dans une exposition ». Dans ces conditions, écrit-il, « les pages sont simplement disposées à plat dans l'ordre de la lecture derrière un verre à l'intérieur d'un cadre ; [...] mais, parce que l'essai est installé dans un milieu artistique, il en résulte que l'objet (papier avec impression) véhicule un contenu d'art visuel conventionnel »². Ce qui correspond à peu près aux caractéristiques de l'*Index 01* ou de la série des *Paintings*. Le second cas, qui coïnciderait plutôt avec celui de l'éditorial, est celui de la production écrite d'un artiste. Atkinson explique que « quand un artiste fait usage de l'écriture dans ce contexte [*i.e.* celui magazine, d'une revue qui propose des textes critiques ou théoriques] il n'en use pas alors en tant qu'objet dans le sens où le public est accoutumé à en voir l'usage, [...] parce que cet objet (un fragment d'écriture) n'a pas les critères d'apparence suffisants pour être identifié comme un élément de la classe "objet d'art" — il ne ressemble pas à de l'art »³. Ce point de vue est qualifié par lui de « fanatique », car il dissimule le présupposé, irrecevable à ses yeux, selon lequel « la reconnaissance de l'art dans l'objet est effectuée à travers les aspects des qualités visuelles de l'objet en tant qu'elles sont directement perçues »⁴ alors que l'éditorial devrait, libéré de ces conventions, « être estimé dans les termes du contenu énoncé dans l'écriture (CE QU'IL EST) »⁵, et pouvoir prétendre au statut d'œuvre d'art.

Avant de poursuivre, ou de trancher, on remarquera que chacun des cas est envisagé et décrit d'une manière qui est significativement biaisée. Dans le cas d'un texte exposé, Atkinson néglige sa possibilité d'être lu comme facteur déterminant, alors

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 401.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 402.

5. *Ibid.* (les capitales sont d'Atkinson).

que cette perception de lisibilité est pourtant immédiate et caractéristique (on sait, en le voyant, qu'il s'agit d'un texte, avant même qu'on en saisisse, ou non, le sens), pour ne retenir que ses attributs visuels d'objet (le « papier avec impression », la disposition à plat, sous verre et dans un cadre), qui sont loin de le définir suffisamment (pour faire la différence avec une gravure Renaissance, par exemple, qui a les mêmes attributs, il faudrait préciser la description et signaler qu'il s'agit d'un texte ; et l'on induirait alors, immédiatement, l'éventualité d'une signification).

Dans le cas du texte édité, c'est l'inverse. Le « papier avec impression » devient subrepticement « un fragment d'écriture », et pour réduire le texte de son éditorial à son énoncé, Atkinson doit faire abstraction de la forme et des conditions spécifiques de lecture des textes d'une revue, conditions qu'on pourrait, pourtant, décrire aussi en termes strictement formels et visuels, spatiaux ou situationnels, et qui les identifient tout autant que leur contenu signifié (par exemple l'usage de caractères typographiques et non d'une écriture manuscrite, la facture des supports, leur dimension standardisée, leur mise en page, le noir du texte et le blanc des pages, le caractère privé et manipulable de la revue elle-même, etc.).

Que dans le cas d'un article de revue, donc *a fortiori* de l'éditorial d'*Art-Language*, ces caractéristiques « visuelles » soient, pour ainsi dire, passées sous silence par la lecture, n'est évidemment pas douteux. Mais si elles le sont, c'est précisément parce qu'elles répondent aux contraintes qu'impose une lecture attentive à l'énoncé, donc inattentive au mode d'énonciation et à ses formes : ce sont ces circonstances qui permettent d'isoler une signification. En d'autres termes, lorsque Atkinson déclare que « l'apparence de cet essai est sans importance dans le sens fort des critères d'apparence de l'art visuel, [et que] la première exigence en ce qui concerne l'apparence de cet essai est que celui-ci soit raisonnablement lisible », c'est parce qu'il a déjà réduit l'intelligibilité de l'œuvre à celle d'un modèle linguistique¹, et non parce qu'il existerait

1. L'obédience de l'art conceptuel « historique », essentiellement anglo-saxon, à l'égard de la philosophie analytique et de son « tournant linguistique » est affirmée explicitement par Kosuth : « avec le Ready-Made, l'art déplaçait son centre de la forme du langage à ce qui était dit » (« L'art après la philosophie », *op. cit.*, p.455) ; « les propositions de l'art ne sont pas d'ordre factuel, mais ont un caractère linguistique » (*ibid.*, p. 458, Kosuth souligne) ; ou encore « la compréhension de la nature

une sorte de contenu absolu, celui qu'il appelle « le contenu énoncé dans l'écriture », totalement indépendant de sa forme et de son contexte d'énonciation¹.

Il n'aurait pas été inutile, sans doute, de poser la question à l'envers : « À partir du moment où un texte écrit pouvait être accepté ou reçu en ces termes, une nouvelle question, à laquelle il n'était peut-être pas possible de répondre, se posait : dans quelles conditions un essai pouvait-il maintenant *ne pas* être considéré comme une œuvre ou comme un objet d'art ? »² Ici, à l'instar de tout article ou revue traditionnels, le contexte de lisibilité est déterminé par un contexte d'invisibilité (donc de visibilité), où l'apparence du texte n'est pas optionnelle ni négligeable, à partir du moment où l'on considère que les critères fonctionnels de lisibilité, qui permettent de concentrer l'attention sur un énoncé, procèdent d'une mise en forme adéquate et particulière, qui est elle aussi une manière d'apparaître, *où il est essentiel que le « papier avec impression » n'apparaisse pas*. Les deux cas de figure pris pour exemple par Atkinson révèlent donc bien une distinction réelle entre eux, mais celle-ci n'a pas lieu entre un contenu donné et une apparence visuelle qui lui serait aléatoirement affectée, puisque leur comparaison aurait plutôt tendance à les rendre solidaires. À la question du visuel comme critère se substituerait alors celle du visible comme modalité, et à celle des

linguistique de toutes les propositions artistiques est fondamentale à cette idée de l'art, que ces propositions soient passées ou présentes et sans considération des éléments qui sont utilisés dans leur construction », Joseph KOSUTH, « Note introductive de l'éditeur américain », *Art-Language*, vol. 1, n°2, février 1970 (cité par Jean-Marc POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu...*, *op. cit.*, p. 118). Mais la question est précisément de savoir si ce modèle est valable et suffisant. En guise de réponse anticipée, on fera appel au dernier Wittgenstein, largement responsable du fameux tournant linguistique, qui écrit pourtant : « Nous parlons d'une compréhension d'une phrase au sens où la phrase peut être remplacée par une autre qui dit la même chose, mais aussi au sens où elle ne peut être remplacée par aucune autre. [...] Dans le premier cas, la pensée exprimée par la phrase est ce qu'il y a de commun à différentes phrases, dans le second, elle est quelque chose qu'expriment seulement ces mots-là, à ces places-là », sous ces formes-là serait-on tenté d'ajouter, Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, trad. fr. F. Dastur, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, Paris, 2004, p. 205.

1. Opposant description du discours à l'analyse de la pensée ou de la langue, Foucault écrit qu'« il s'agit de saisir l'énoncé dans l'étroitesse et la singularité de son événement ; de déterminer les conditions de son existence, d'en fixer au plus juste les limites, d'établir ses corrélations aux autres énoncés qui peuvent lui être liés, de montrer quelles autres formes d'énonciation il exclut. [...] On doit montrer pourquoi il ne pouvait être autre qu'il n'était, en quoi il est exclusif de tout autre, comment il prend au milieu des autres et par rapport à eux une place que nul autre ne pourrait occuper », Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, in *Dits et écrits*, t. I, *op. cit.*, p. 706.

2. Jeff WALL, *Essais et Entretiens...*, *op. cit.*, p. 334 (Wall souligne).

conventions propres au premier, qu'il a sans doute raison de récuser, celle des circonstances propres au second, qu'il a sans doute tort de sous-estimer.

Si l'on repose la question de savoir si l'« éditorial peut être estimé comme œuvre d'art » non plus « à l'intérieur du cadre développé par [celles] de l'art visuel » mais de celui des conventions de l'exercice du discours théorique, de nouvelles difficultés surgissent.

L'éditorial d'*Art-Language*, comme toute production écrite (qu'elle soit littéraire ou théorique), peut être considéré comme une œuvre, si l'on entend par là qu'il est le produit d'une activité humaine. Que signifie qu'il puisse ou doive être considéré, plus spécifiquement, comme une œuvre d'art ? Que signifie le complément « art » en l'occurrence ? À quels critères distinctifs faut-il dès lors rapporter l'œuvre pour qu'elle soit dite artistique et que cette question ait un sens ? Évidemment pas à des critères visuels, arbitraires et accessoires, répondra Atkinson qui les a déjà récusés, et qui propose d'admettre qu'un texte théorique puisse tout aussi bien y prétendre. Mais faut-il alors en conclure que tout texte théorique devient aussitôt une œuvre d'art, même s'il émane d'un critique, lequel deviendrait *de facto* un artiste ? Non, précise le même, car « ce qui doit être considéré ici, c'est l'intention de l'artiste conceptuel » qui est « séparée de celle du théoricien de l'art à cause de leur relation et de leur point de vue préalablement différents à l'égard de l'art, c'est-à-dire par la nature de leur engagement dans l'art »¹. Autrement dit, l'éditorial tient sa possibilité d'être une œuvre d'art du fait qu'il soit l'œuvre d'un artiste, sachant que ce qui définit suffisamment l'artiste pour le distinguer du théoricien c'est son « intention » et « la nature de [son] engagement dans l'art ».

Considérons, pour commencer, l'intention dont il revendique la préséance. Il ne peut s'agir, en toute rigueur, d'une intention seulement énoncée puisque, comme Atkinson l'a lui-même laissé supposer, elle pourrait être celle d'un critique. Il faut

1. « Introduction à Art-Language », *op. cit.*, p. 399.

d'abord que son auteur soit un artiste (en l'occurrence un artiste-théoricien, mais non un théoricien tout court). Comment le reconnaître ? On ne peut invoquer ici la reconnaissance sociale et professionnelle de son identité sans que la question se pose à nouveau, récursivement et à l'infini, qui demanderait comment et au nom de quoi cette reconnaissance fut acquise, et cette distinction déjà faite. Si l'on choisit alors de faire valoir « la nature de [son] engagement dans l'art », intention et identité de l'artiste mises à part, que reste-t-il ? Peu de choses, sinon la volonté de produire une œuvre, ou de présenter son travail en tant qu'œuvre, dans un sens et selon des modalités qui restent encore largement indéterminées. Dans ces conditions, le postulat qui fonde la thèse d'Atkinson (l'œuvre est une œuvre en vertu de son strict contenu c'est-à-dire, dans son cas, de ce qu'elle énonce...) aboutit logiquement à une impasse face à laquelle il doit rebrousser chemin (... à condition que cet énoncé/contenu soit un énoncé/contenu dont l'auteur est un artiste). Nous verrons néanmoins dans cette ultime échappatoire l'aveu involontaire d'un paradoxe à prendre au sérieux (comme tous les paradoxes), ainsi que la confirmation de deux de nos hypothèses : a) le problème d'une définition de l'œuvre et celui d'une définition de l'artiste se posent nécessairement en même temps. Il n'est pas possible d'interroger l'une sans mettre l'autre en question, au moins en creux. La caractérisation de l'artiste comme auteur entreprise dans les chapitres qui précèdent avait pour objectif de fonder conceptuellement et historiquement cette évidence ; b) le commentaire, c'est-à-dire le discours sur l'œuvre réduit à ce qu'il énonce (avance, affirme, conteste, etc.) à son sujet, en tant qu'il est comptable d'un « horizon de vérité », occupe un espace ou un « horizon de vérité » qui n'est pas celui de l'œuvre et suppose la mise à l'écart, pour lui et en lui, de toute référence auctoriale, au moins aussi longtemps qu'il assume cet horizon. Atkinson en fait la démonstration par l'absurde qui n'a pas d'autre choix, après avoir réduit l'œuvre-commentaire-éditorial à son contenu, que celui de réintroduire *in extremis* la figure auctoriale de l'artiste — la sienne — pour en faire une œuvre.

22. LE PARADOXE DU COMMENTAIRE D'AUTEUR

Ce cercle vicieux, qu'Atkinson a eu l'incontestable mérite d'affronter sans détour, n'est qu'une illustration particulière d'un paradoxe qui déborde largement le périmètre de l'art conceptuel : celui du commentaire d'auteur. Car en effet, « l'artiste n'étant pas obligatoirement un analphabète, pourquoi n'écrirait-il pas aussi »¹ sur l'art et sur ses œuvres, pourquoi ne serait-il pas susceptible de proposer, à son tour, un commentaire relatif à son propre travail ? Depuis les années soixante, où les écrits d'artistes se sont imposés comme un complément décisif à leur travail, la portée de la boutade de Buren dépasse le cadre anecdotique d'un simple mouvement d'humeur. Elle revendique, pour l'artiste, d'abord la légitimité, souvent la primauté, toujours la spécificité du commentaire qu'il est lui-même en mesure de faire sur son activité et sur ses œuvres. De ce point de vue, le discours critique ou théorique souffre d'une lacune difficilement contestable :

« [...] le fait est que cette littérature [...] est presque toujours le fait de personnes s'intéressant aux arts visuels mais rarement le fait de ceux qui produisent les objets de ces écrits. »²

Dans un article publié en 1984, Donald Judd fait le même constat. Il déplore l'insuffisance d'une critique dont l'« échec principal [...] vient de ce que les informations qu'elle donne n'ont en général rien à voir avec ce que l'artiste a pensé, ou pense, ni même avec les circonstances qui ont entouré une évolution particulière »³. Au début d'une conférence prononcée en 1983 à la Yale School of Art and Architecture, il avait déjà suggéré une solution : « on peut ici souligner à propos, qu'en tant qu'artiste je

1. Daniel BUREN, « Pourquoi écrire ? ou : une fois n'est pas coutume », in *Les Écrits*, t. 2, CAPC-Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1991, p. 322 (cité par Laurence CORBEL, *op. cit.*, p. 107).

2. *Ibid.*

3. Donald JUDD, « Un long essai, qui ne traite pas des chefs-d'œuvre, mais des raisons qui font qu'il en existe si peu... », in *Écrits 1963-1990*, trad. fr. A. Perez, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1991, p. 141.

bénéficie d'un léger avantage en ce qui concerne l'analyse du processus de création artistique »¹. Laurence Corbel, dont *Le Discours de l'art* s'intéresse précisément à la production écrite des artistes pendant cette période, ne l'entend pas autrement. Le discours critique des artistes, même quand il concerne d'autres œuvres que les leurs, « s'inscrit dans le prolongement de la réflexion qu'ils mènent sur l'art et sur leur propre travail »². Ce dont il est *a priori* aisé de convenir, mais qui n'explique par pour autant comment ce « prolongement » s'effectue et à quoi il tient, notamment quand il s'agit de « leur propre travail ». Car si l'on considère la situation, spécifique mais inévitable, de l'artiste à la fois auteur d'une œuvre et d'un commentaire sur elle, la première question qui se pose est de savoir au nom de quoi ce commentaire acquiert sa légitimité propre, distinctive et éventuellement privilégiée. En réalité, cette question ne se pose pas vraiment, parce qu'elle a déjà une réponse, évidente et implicite : ce commentaire provient de l'artiste. Parmi l'ensemble des discours qui portent sur l'œuvre, sa genèse ou sa réalisation, celui de l'auteur lui-même semble effectivement être le premier à pouvoir faire valoir son intérêt, sa valeur, sa garantie, tout simplement parce que l'œuvre dont il est question est la sienne. N'est-il pas, de fait, le mieux placé pour en parler ? Qui d'autre mieux que lui sait de quoi il s'agit, et ce qu'il y a à en dire ? Au nom de quoi pourrait-on douter que le recours aux propos tenus par l'artiste lui-même soit non seulement naturel, mais prioritaire et sûr ?

Les premières réponses à cette dernière question relèveraient d'une sorte de méfiance ou de principe de précaution : l'artiste, volontairement ou non, n'est pas moins sujet à l'erreur que n'importe qui ; rien n'assure que ses propos ne soient pas mensongers, ou plus banalement hypocrites ; ses informations peuvent être partielles, ses affirmations sans intérêt, sans parler du cas, certes rarissime, de l'artiste qui refuse de s'exprimer au sujet de son travail et sur les motifs de ce silence. Mais si ces exemples justifient un minimum de circonspection, ils ne remettent finalement pas en cause le principe auxquels ils contreviennent puisque c'est à partir de lui qu'ils sont

1. Donald JUDD, « De l'art et de l'architecture », in *Écrits 1963-1990, op. cit.*, p. 87.

2. Laurence CORBEL, *op. cit.*, p. 68.

évalués. Mensonge, hypocrisie, prétérition, partialité, verbiage : tous ces discours importuns se mesurent, négativement, à l'échelle d'un commentaire de référence, juste, fiable et utile, objectivement redevable d'un « horizon de vérité ».

Le commentaire d'auteur, une fois écartées les anomalies dont on vient de faire la liste, est donc un commentaire insigne. Il assure, à ce titre, une fonction herméneutique dont le spectre est aussi large que l'utilité est évidente : il permet de disposer d'informations de première main, introuvables ailleurs, il attire l'attention sur tel ou tel aspect de l'œuvre qui risquerait d'être négligé, il met en garde contre des considérations hasardeuses, il détaille un projet dont l'œuvre ne rend pas forcément ni entièrement compte, il décrit un processus de réalisation, un ensemble de choix techniques, de références ou d'influences, voire d'états psychologiques particuliers, bref il donne accès à de nombreux éléments qui ont tous, d'une manière ou d'une autre, contribué à l'existence de l'œuvre et contribuent à la justesse de son interprétation ou à la qualité de sa réception. Mais rappelons que la valeur de ces informations tient à leur nature de commentaire : elles disent ce que l'œuvre, d'elle-même, ne dit pas, mais que le commentaire indique, précise ou révèle. S'il se bornait à répéter à l'identique ce qu'est l'œuvre ou la manière dont elle se donne, ou bien il ne serait plus d'aucune utilité, ou bien il ne serait plus un commentaire, mais l'œuvre elle-même. La nature du commentaire, sa raison d'être et son utilité sont, comme on l'a déjà souligné, de n'être pas identiques à l'œuvre mais, à sa périphérie et sa proximité, d'entretenir avec elle une relation nécessaire que Jean Starobinski, comme d'autres, ont qualifié de « relation critique »¹.

Dès lors, on voit bien quel est le paradoxe : comment peut-on parler, sans risquer immédiatement l'oxymore, de « commentaire d'auteur » ? Efforçons-nous de suivre le raisonnement pas à pas. L'artiste, ou l'auteur, produit une œuvre et propose, également,

1. Ces termes font référence à l'ouvrage éponyme que Starobinski publia dans le contexte, certes littéraire, des querelles de la Nouvelle Critique, notamment celle qui opposa Roland Barthes et Raymond Picard autour de Racine, mais qui l'incrivent dans une problématique dont l'enjeu interprétatif est d'emblée celui du rapport (contingent pour Barthes, nécessaire pour Picard) de l'auteur et de l'œuvre. Nous reviendrons sur cette relation au chapitre suivant.

un commentaire sur elle. Ce commentaire, en tant que tel, fait partie de l'ensemble des commentaires possibles, qui vont prendre l'œuvre pour objet, et dire quelque chose sur elle. Mais ce commentaire jouit, tout naturellement, d'un statut spécial, d'un privilège par rapport à tous les autres commentaires : ce qu'il dit mérite une attention particulière. Pour quelle raison ? Quel motif nous pousse à lui accorder ce supplément d'attention ? La réponse est évidente : ce commentaire dispose d'un statut particulier parce qu'il est celui de l'auteur de l'œuvre dont on parle. Mais posons à nouveau, plus précisément, la question : sur quoi nous appuyons-nous pour justifier cette réponse ? À quoi tient la spécificité de ce commentaire qui, au milieu de la catégorie des commentaires possibles sur l'œuvre, le distingue de tous les autres et le rend, d'une certaine façon, prioritaire ? Quel est ce qui, par rapport à l'œuvre, provoque sa différence ? Réponse : son lien à l'auteur, c'est-à-dire l'*authorship*, ou l'auctorité, dont il est le seul, en effet, à pouvoir se prévaloir. Mais le problème est que l'*authorship* définit de la relation de l'auteur à l'œuvre, et non de la relation de l'œuvre au commentaire. En toute rigueur, cette caractéristique auctoriale devrait plutôt nous obliger à le considérer comme une œuvre, et à le discréditer comme commentaire. Malgré tout, nous faisons systématiquement l'inverse : ces commentaires sont aujourd'hui nombreux et nous nous y rapportons, sans hésiter, comme à des commentaires et non comme à des œuvres. Comment cela est-il possible ? Par quel prodige transformons-nous une relation d'auteur, supposée commune à l'œuvre et au commentaire, en une relation critique privilégiée entre ce même commentaire et cette même œuvre, c'est-à-dire une relation où, précisément, toute référence directe à l'auteur est censée avoir disparu ?

Le paradoxe se redouble, bien entendu, si l'on suit le raisonnement en sens inverse. Car si le commentaire de l'auteur vaut d'abord pour ses vertus herméneutiques, pour les renseignements qu'il donne, pour les informations qu'il dispense, bref pour ce qu'il énonce, c'est qu'il s'est préalablement distingué de l'œuvre à laquelle il renvoie et qu'il contribue, éventuellement, à mieux approcher ou comprendre. Pour être un discours *sur* l'œuvre, on l'a dit, la condition minimale est de pouvoir *en* parler, donc s'en distinguer. Le commentaire conquiert non seulement son statut et sa légitimité,

mais aussi et surtout son efficacité et son intérêt à l'égard de l'œuvre à partir du moment où il assume, explicitement ou non, la distance du discours tenu sur elle ou, pour paraphraser Starobinski, à partir du moment où il assume ce discours *comme* distance. Ce faisant, le commentaire de l'auteur s'intègre à la somme potentielle de tous les commentaires possibles, dont il partage le principe. Ce qui veut dire en l'occurrence que, *en tant que commentaire*, il met provisoirement entre parenthèses le lien génétique qui l'attachait à son auteur ou, pour le moins, le rend secondaire au regard du discours lui-même. En bref, « on ne doit pas perdre de vue que le véritable point d'ancrage de ces textes ne se définit pas par rapport à des personnes, mais vis-à-vis des œuvres »¹. Mais alors, dans ces conditions, quelle valeur particulière lui accorder, et pourquoi, puisque ce lien n'est plus un caractère déterminant ?

Entre relation auctoriale (autorité) et relation critique (commentaire), on le voit, les choses ne vont pas de soi². D'autant moins, d'ailleurs, que l'une et l'autre tissent aussi une relation entre elles, et qui n'est pas optionnelle. La relation critique n'aurait évidemment aucun sens si elle ne prenait pas en compte, pour l'exalter ou pour la mettre en question, la relation auctoriale qui constitue son fonds. La relation auctoriale, de son côté, ne peut faire l'économie de la relation critique. D'abord parce qu'elle la produit ou l'induit comme son envers, comme sa contre-forme, de même que l'auteur induit un spectateur et l'œuvre un commentaire. Ensuite parce qu'on peut faire l'hypothèse que la conscience de cette relation — l'autorité —, dont la modernité a progressivement pris la mesure inaugurale pour elle-même (en témoignent l'ensemble des controverses qui l'ont prise pour enjeu central, dont les offensives de Barthes et Foucault sont les plus

1. Jean-Marc POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu...*, *op. cit.*, p. 250.

2. Qu'il suffise pour s'en convaincre de relire côte à côte les deux auteurs cités à l'instant. Entre les artistes qui « construisent un discours critique qui s'inscrit dans le prolongement de la réflexion qu'ils mènent sur l'art et sur leur propre travail » (Laurence CORBEL, *op. cit.*, p. 68) et « le discours critique [...], différent du discours des œuvres qu'il interroge et explicite [...], [qui] n'est [pas] le prolongement ou l'écho des œuvres » (Jean STAROBINSKI, « Le Sens de la critique », in *L'Œil vivant II. La relation critique*, Gallimard, coll. Le Chemin, Paris, 1970, p. 26), comment faire la part des choses, surtout quand on sait que Corbel cite, comme point d'appui quelques pages plus tôt dans son *Discours de l'art*, ce même passage de Starobinski (p. 36, n. 46) ? Nous tenterons d'approfondir la question dans la partie suivante.

fameuses), implique au moins la conscience de la relation critique, et par conséquent la conscience de leur relation mutuelle, pour l'artiste ou l'auteur au premier chef.

Autrement dit : la bipolarité du phénomène artistique, a) qui apparaissait comme un évidence de fait (§ 2), b) s'est avérée plus complexe et moins dichotomique que prévu dès lors que l'on a reconnu que les figures de l'artiste et du spectateur n'étaient plus réglées par les catégories de production et de réception mais qu'au contraire les premières réglaient les secondes (§§ 3 à 9), c) s'est ensuite vu fonder, à partir de la requalification de l'artiste comme auteur et de sa production comme œuvre (§§ 10 à 14), la légitimité du spectateur et celle du commentaire à condition, pour l'un comme pour l'autre, de reconnaître cette origine (§ 15), mais s'est également vu concerner l'auteur lui-même, sous la forme d'un paradoxe, dès que s'impose le cas de figure — d'autant plus digne d'intérêt qu'il est éminemment contemporain — de l'artiste commentateur des ses propres œuvres et dont, bien entendu, tout discours sur l'œuvre ne peut pas ne pas tenir compte.

Comme on l'a dit, s'il existe un discours sur les œuvres en tant qu'œuvres, ce n'est ni celui qui les transforme d'emblée en objets esthétiques autonomes (en quoi ils n'offrent plus de différence significative avec ceux qui n'étaient pas des œuvres, qu'ils soient les produits d'un savoir-faire ou d'une industrie, ou les produits de la nature), en valorisant inévitablement la condition du spectateur et les diverses modalités de relation à l'œuvre qui lui correspondent (observation, extériorité, postériorité, distance et fonction critique, discours théorique, commentaire), mais en occultant le fait que ce dernier n'est jamais l'observateur neutre ni le témoin involontaire d'un phénomène auquel il participerait par hasard, sans contribuer lui-même au sens, d'ailleurs toujours susceptible de révision ou d'élargissement, de ce qu'il met au jour. Ce n'est pas non plus celui qui se dispenserait de les considérer comme tels, en les limitant au périmètre d'une activité artistique (laquelle doit bien, dès lors, justifier son épithète et ne peut le faire, depuis l'émancipation de l'artiste de la sphère des arts mécaniques, en recourant seulement au lexique et aux concepts de l'activité productrice), en oubliant que l'artiste, en tant qu'auteur, n'est plus seulement la cheville ouvrière d'une « prestation esthétique », événementielle, socio-culturelle, relationnelle ou autre, dont la livraison de

l'œuvre viendrait clore la mission. Si un discours sur les œuvres en tant que telles est possible, il devrait logiquement pouvoir intégrer les deux précédents et se déployer dans l'intervalle ouvert par leur différence, donc traiter de leur relation. Si l'on nomme relation critique l'objet du premier discours et relation auctoriale l'objet du second, le troisième serait en quelque sorte un méta-discours, dont l'objet principal serait la relation de la relation auctoriale et de la relation critique¹. Les questions qui pourraient s'y trouver posées sont, par exemple, les suivantes : comment la relation auctoriale est-elle mobilisée au sein de la relation critique, comment les discours sur l'œuvre intègrent-ils, sont-ils déterminés par ou déterminent-ils l'auteur ? Et réciproquement : lorsque ce dernier investit l'espace d'un discours qui fait référence à ses œuvres, quels sont les correspondances, réelles ou supposées, entre l'œuvre et le commentaire, et que disent-elles (ou ne disent-elles pas) sur la fonction auteur ?

Parmi les multiples itinéraires qui pourraient être suivis pour explorer le champ ouvert par ces questions, nous avons choisi de n'en retenir que quelques-uns. Tout d'abord celui qui, isolant de l'ensemble des discours sur l'art la catégorie restreinte des discours *de* l'art, autrement dit des discours des artistes eux-mêmes, fait immédiatement écho aux interrogations soulevées par nos chapitres précédents et se propose d'interroger directement cette « relation de la relation auctoriale et de la relation critique ». Nous essaierons également de mettre en relief le caractère spécieux,

1. Même s'il semble acquis que l'adjectif « critique », ici, ne présuppose aucune connotation péjorative, ni aucun jugement de valeur, il n'est pas inutile de le préciser à nouveau. Par critique nous entendons, au sens large, tout ce qui peut désigner le compte-rendu, nécessairement formalisé par le langage, d'une relation aux œuvres, à partir du moment où elles sont publiques, donc proposé par tout type de spectateur engagé dans cette relation. Le sens communément admis du mot critique, cette-fois-ci comme substantif (critique d'art, critique littéraire, critique de film) dit assez bien, somme toute, ce dont il s'agit : avant de savoir si elle est bonne ou mauvaise — et pour pouvoir éventuellement l'être — on sait que telle critique suppose l'expérience d'une œuvre et en fait état. Nous nous rapprocherons donc davantage de la définition de relation critique proposée par Jean Starobinski (*cf. infra*) que nous ne suivrons la distinction qu'établit Michel Foucault entre commentaire et critique (*cf. supra*) ; nous emploierons presque indistinctement critique et commentaire pour désigner la secondarité de « tous les langages seconds » avant de préjuger de « l'alternative de la critique ou du commentaire » qui leur serait imposée, voire en laissant ouverte la possibilité que la critique et l'herméneutique puissent être solidaires.

représentatif à notre avis d'une certaine orthodoxie critique contemporaine, qui guette cette relation, lorsque que l'un de ses éléments prend subrepticement le visage de l'autre, aussi bien dans le discours critique des artistes que dans celui des critiques. Nous convoquerons quelques figures emblématiques d'artistes du XX^e siècle, accompagnés de certains de leurs commentaires et de certaines de leurs œuvres, pour faire jouer cette confrontation entre relation auctoriale et relation critique et en mesurer l'écart. Nous nous demanderons aussi et enfin dans quelle mesure la relation critique peut penser l'auctorité, et si elle n'en laisse pas échapper quelque chose, en nous appuyant sur ce qui est, sans doute, la première tentative visant à penser le rapport de la relation auctoriale et de la relation critique comme une question d'autant plus fondamentale qu'elle a visé à les réunir (de sorte que, de ce point de vue, elle nous redevient immédiatement contemporaine), à savoir la théorie de la critique issue du premier romantisme allemand.

IV. DU CRITIQUE À L'ARTISTE

23. DISCOURS *SUR* L'ART VS DISCOURS *DE* L'ART ?

Si l'on s'en tient aux discours sur les œuvres en tant qu'œuvres, ceux qui, quels que soient leurs mérites, traitent de la relation esthétique en général ne suffisent pas. Bien qu'il puissent directement concerner l'art et les œuvres produites par les artistes, voire s'y rapporter comme à un archétype, ils ne s'y appliquent pourtant que comme à des épiphénomènes, tant que ceux-ci ne leur sont pas exclusifs. Précisons, pour éviter tout malentendu, que l'exclusivité dont il s'agit ici n'est pas doctrinale ni idéologique, mais permet seulement de délimiter le périmètre de notre propos et celui de son objet. Le champ de l'« œuvre en tant qu'œuvre » auquel nous voudrions nous tenir et sur lequel nous insistons n'est pas celui de l'art pour l'art ni de ses revendications d'autonomie, d'indépendance ou d'absolu. L'« œuvre en tant qu'œuvre » ne signifie rien d'autre que l'œuvre en tant qu'elle est l'œuvre d'un auteur. À partir de là, deux types de discours deviennent éligibles, qui impliquent nécessairement l'auteur. Le premier est le discours sur la création, c'est-à-dire non pas l'œuvre achevée mais l'acte de création lui-même, discours auquel nous consacrerons la partie suivante. Le second est le discours du créateur, de l'auteur, de l'artiste. Ce dernier, qu'il soit de première ou de seconde main, qu'il soit porté par l'artiste en personne ou par un tiers, respecte toujours deux conditions, qui le font naturellement bénéficier d'une prérogative dans l'ordre des discours sur les œuvres : a) il est tenu au nom de l'artiste, sous sa responsabilité, et b) au motif de sa proximité à l'œuvre.

a) Proximité et parenté

Dans l'introduction de l'ouvrage récent qu'elle consacre aux écrits d'artistes issus des années soixante, Laurence Corbel fait justement cette différence, au motif de

cette proximité, qui la conduit à confronter deux catégories discursives : le discours *de* l'art, qui provient directement de ses acteurs principaux, les artistes, et le discours *sur* l'art, que tiennent ceux qui n'en sont pas :

« Que l'on se réfère à la critique, à l'histoire, à la théorie ou encore à la philosophie de l'art, on constate que toutes les formes de réflexion sur l'art sont majoritairement restées l'affaire de ceux qui, pour être spécialistes d'une discipline ou d'un domaine de réflexion, n'en ont aucune pratique. Contre ces disciplines qui laissaient échapper un objet de réflexion essentiel, celui des pratiques artistiques, les artistes ont fait valoir une pensée *de* l'art en prise avec une expérience, opposant au point de vue esthétique dominant un point de vue artistique. »¹

À toute pensée *sur* les œuvres, il manquerait donc quelque chose d'indispensable, rien moins que ce dont elles tirent leur existence, la proximité avec l'activité artistique elle-même, et à l'origine de cette activité l'artiste en personne. La raison pour laquelle les propos d'un artiste devraient être considérés parmi les premiers et les plus dignes de confiance, ne relève pas seulement ni d'abord d'une question de droit liée à son statut d'auteur, c'est aussi une question de fait : l'ayant produite, il est celui qui partage avec l'œuvre la plus grande proximité. Sur cette légitimité première parce qu'endogène, Anna Guilló fait le même constat :

« Au-delà des aspects autobiographiques qui transpirent de tout texte, l'écrit d'artiste, quand il porte sur l'œuvre, [...] bénéficie d'une sorte de légitimité. Il a donc autorité, fort d'une expertise irréfutable gagnée "les mains dans le cambouis", à éclairer le champ de la création. Cette vision du praticien qui "sait de quoi il parle" vient donc s'opposer à celle plus exogène et sentencieuse de la critique. »²

1. Laurence CORBEL, *Le Discours de l'art...*, *op. cit.*, p. 24. Corbel souligne.

2. Anna GUILLÓ, *Écrits d'artistes au XX^e siècle*, Klincksieck, coll. 50 questions, Paris, 2010, p. 15. Nous verrons plus loin (partie V) que, loin d'être anodine, cette justification du « praticien qui "sait de quoi il parle" » oriente et conduit une conception globale, mais néanmoins discutable, de l'œuvre, de l'auteur et de leur rapport réciproque.

À la différence des conditions posées par Fiedler ou par Nietzsche, qui envisageaient le procès théorique comme une mise à distance domageable et imposaient d'abord aux spectateurs, critiques ou philosophes, d'être en quelque manière artistes eux-mêmes (par l'intermédiaire d'une activité perceptive spécifique, d'un état préalable et commun), ici, à l'inverse, l'artiste est son propre critique et devient susceptible, par conséquent, de produire un discours qui trouve sa place au sein de l'ensemble des discours sur les œuvres. Pour autant, nous dit Laurence Corbel, « la critique [propre au discours *de* l'art] n'est pas réductible à une position théorique »¹. Pour quelle raison ? En quoi critique et théorie ne sont-ils pas synonymes et ne partagent-ils pas, vis-à-vis des œuvres, une position finalement comparable ? Que signifient ici les termes « position théorique » et à quoi font-ils référence ? En fait, il s'agit surtout de ne pas laisser réduire le discours *de* l'art à une position *exclusivement* théorique. On l'a déjà noté : Corbel prend acte d'une situation historique où, aux États-Unis, en Angleterre ou en Europe, à partir des années soixante, une génération d'artistes revendique de pouvoir prendre en charge, sans intermédiaire, un travail de réflexion sur sa propre pratique, tâche qu'elle estime n'être plus réservée aux seuls spécialistes d'une discipline dédiée (critique d'art officielle, esthétique, philosophie de l'art). Ce contexte est celui que nous avons déjà évoqué, plus haut, préalablement à l'étude des thèses d'Art & Language. Il n'est donc pas question de récuser toute attitude théorique ni d'en suspendre le cours, mais de contester l'idée d'une critique issue du modernisme selon laquelle « l'évolution de l'art moderne est "immanente à la pratique" et [n'est] jamais question de théorie. »² L'enjeu du discours *de* l'art, au regard de la distribution des rôles, est d'abord politique. L'artiste, « n'étant pas obligatoirement un idiot ou un analphabète », peut et même doit faire valoir son point de vue, lequel n'est pas moins pertinent que celui du philosophe de l'art ou du « théoricien extérieur » de profession :

1. Laurence CORBEL, *Le Discours de l'art...*, *op. cit.*, p. 37.

2. Charles HARRISON & Paul WOOD, *Art en théorie...* *op. cit.*, p. 31.

« la pratique artistique s'est construite depuis ces cinquante dernières années dans le refus de toute tentative de théorisation extérieure, dans le rejet de plus en plus affirmé des discours qui prétendaient dire la vérité de l'art à la place des intéressés »¹

b) discours des œuvres ?

Au dossier de ce qu'il faut bien appeler une revendication d'autorité, Laurence Corbel verse cette apparente charge d'un philosophe contre celle de l'artiste :

« Quand ils écrivent ou parlent de leur art, les peintres éprouvent autant de difficultés que les autres hommes à s'exprimer sur un sujet dont l'essence est étrangère au langage. Ils ont l'immense supériorité de savoir de quoi ils tentent de parler, mais même dans les cas les plus favorables : Constable, Delacroix ou Fromentin par exemple, un peintre qui écrit est un écrivain, non un peintre. Les cas les moins favorables sont ceux où, au lieu de parler d'expérience, le peintre se met à philosopher. Il n'est alors, le plus souvent, que l'écho de notions philosophiques devenues banales, dans le cadre desquelles il s'efforce de faire tenir son expérience personnelle au lieu de réformer ces notions pour les lui adapter. »²

Bien que l'ouvrage de Gilson ne concerne que la peinture, que les générations d'artistes qu'il y convoque ne soient pas postérieures aux années cinquante, et qu'il s'appuie essentiellement, comme il l'annonce en introduction, sur le *Journal de Delacroix*, les propos cités sont suffisamment généraux et transhistoriques pour tenir lieu, pour Corbel, d'argument à contester au profit de la restitution à l'artiste du pouvoir

1. Laurence CORBEL, *op. cit.* p. 16. Il n'est pas interdit, bien sûr, de penser qu'en même temps qu'une dispute théorique se joue également celle d'un pouvoir législateur, jusque-là dévolu au critique : la fonction théorique, adossé à la définition même de l'œuvre, n'échoit pas ici à l'artiste comme l'occasion d'un commentaire complémentaire et facultatif sur son travail, mais devient une prérogative qui lui revient comme fondement de son statut.

2. Étienne GILSON, *Peinture et Réalité* (1958), Vrin, coll. Problèmes & Controverses, Paris, 1998, p. 298, cité par Laurence CORBEL, *op. cit.*, p. 20.

d'être aussi son propre théoricien. L'auteur du *Discours de l'art* lit dans ces quelques lignes l'expression claire et nette du mépris par le philosophe de la capacité de l'artiste à s'aventurer sur le terrain théorique qui définit le champ de compétence du premier : « le philosophe [...] conteste à l'artiste toute légitimité en matière de réflexion philosophique ». Gilson incarne à ses yeux toute une tradition philosophique qui considère que « les artistes ne seraient capables que d'une réflexion de seconde zone », et dont les « propos [...] confortent la représentation d'un artiste tout juste bon à produire des œuvres »¹.

Il n'est pas impossible, cependant, que cette lecture unilatérale soit un peu trop rapide, voire tout simplement erronée, au point qu'il soit légitime d'en proposer une autre, qui dise à peu près l'inverse. Tout d'abord, il est surprenant de constater qu'après avoir fait figure d'avantage insigne, ce qui fonde la « pratique artistique », la « pensée de l'art en prise avec une expérience ou le « point de vue artistique » devienne pour l'occasion une limitation péjorative. S'insurger contre « la représentation d'un artiste tout juste bon à produire des œuvres » suppose déjà que la production d'œuvre est tenue en piètre estime. Est-ce le cas pour Corbel ? Il nous semble qu'il en va tout autrement pour Gilson. Ce dernier, dans les paragraphes qui précèdent et qui suivent le passage incriminé, insiste bel et bien sur une incapacité, mais qui n'est justement pas celle du peintre. C'est celle du philosophe et discours philosophique eux-mêmes, incapables, quand il s'agit de peinture, d'atteindre véritablement leur objet ; car

« malheureusement, il semble que lorsqu'un philosophe parle de peinture, aucun peintre ne comprend ce qu'il dit ; de toute manière, ce que les philosophes appellent peinture semble être autre chose que ce que les peintres eux-mêmes désignent de ce nom. »²

1. Laurence CORBEL, *op. cit.*, p. 20.

2. Étienne GILSON, *op. cit.*, p. 298.

Cette fois-ci, et sous la plume du philosophe, c'est l'artiste qui conteste au premier toute légitimité en matière de réflexion picturale... À peu de choses près, le constat est exactement le même que celui qui, dans le raisonnement de Laurence Corbel, justifie le recours aux propos d'artistes et leur légitimité théorique. L'auteur de *Peinture et Réalité* enfonce le clou un peu plus loin :

« les philosophes ont droit d'user de l'art comme d'un objet de réflexion philosophique, mais ce qu'ils en disent est de la philosophie ; il n'est pas surprenant que les peintres n'y reconnaissent pas leur art. »¹

Mais Gilson n'en conclut pas pour autant, s'agissant du discours sur l'art, qu'il soit nécessaire d'inverser les rôles, de démettre le philosophe de sa supériorité de principe pour la remettre à l'artiste, qui pourtant « sait de quoi il tente de parler » parce qu'il « parle d'expérience ». Pourquoi ? Probablement parce qu'il n'a jamais été question pour lui d'aucune supériorité, d'aucune autorité de la position du philosophe en la matière, mais seulement du statut de tout discours, dès lors que, devenant prédicatif et référentiel, il prend l'art ou les œuvres pour objet : il devient inmanquablement un discours *sur*, qu'il soit tenu par l'artiste ou le philosophe, parce qu'il n'est de toute façon jamais tenu *par les œuvres*, mais toujours *à leur sujet*. Que, dans le cas de l'artiste, ce discours soit convaincant et efficace (au point qu'il puisse obliger à réformer certaines notions philosophiques communes) ou indigent et superfétatoire (ajustant au contraire l'expérience, avec plus ou moins d'à propos, dont il veut témoigner au format de ces cadres conceptuels) indique que celui-ci peut être ou ne pas être fécond, mais ne change rien à son statut. Sur ce point, il se trouve au moins deux témoignages concordants, qui proviennent respectivement d'un artiste et d'un historien de l'art, peu suspects d'aucune connivence particulière, mais qui disent bel et bien la même chose.

1. *Ibid.*, p. 299.

Pour l'artiste, en l'occurrence Daniel Buren, auteur d'une abondante littérature théorique, « rien ne semble plus naturel que de parler d'une œuvre plastique ou bien d'écrire sur elle ». Pourtant, selon lui,

« Le “dire” d'une œuvre visuelle (*si dire il y a*) n'est réductible à aucun autre dire. C'est pour cela que tous les discours du monde, tous les textes possibles ne diront en fin de compte que bien peu de ce qui est essentiel dans le domaine du visible. Et c'est justement autour du problème posé par cette impossible et infranchissable distance entre deux “dires” que résident les meilleurs, les plus sensibles et les plus compréhensifs des écrits sur les arts visuels. »¹

Pour le critique ou l'historien, en l'occurrence Louis Marin, il ne saurait être non plus question d'une quelconque similitude entre les œuvres et les propos qui les visent. Cette dissemblance lui pose d'ailleurs un problème « théorique ». Il écrit :

« [...] le discours sur la peinture est toujours un discours “académique” où se manifeste le divorce entre la théorie de la peinture et sa pratique. Par pratique, entendre non seulement le “faire” des tableaux mais encore le “voir” des tableaux où je retrouve l'opposition déjà faite entre discours sur la peinture et discours du tableau. La question est importante “théoriquement” : comment écrire un discours qui ne soit pas un discours sur le tableau mais qui soit la transposition (translation, transversion) en un langage, du discours que le tableau tient dans le sien, à supposer que le tableau *tienne* un discours. »²

Par-delà l'hétérogénéité des motifs qui engagent ces réflexions respectives (donner quelques-unes des raisons qui l'incitent à « écrire [lui]-même sur [son] propre travail » pour Buren ; comprendre comment, à l'époque du classicisme de Poussin, « amener au

1. Daniel BUREN, « Pourquoi écrire ? ou une fois n'est pas coutume », *op. cit.*, pp. 323-324 (nous soulignons).

2. Louis MARIN, *Détruire la peinture*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1997, pp. 137-138 (Marin souligne).

langage l'effet de cette force qu'est le tableau dans le *voir* »¹ par la nécessité d'un discours neuf que provoquent exemplairement les tableaux du Caravage pour Marin), l'une et l'autre s'accordent néanmoins sur un point : l'inadéquation du discours et des œuvres, ou plutôt leur adéquation tant que celle-ci est comprise comme la manifestation d'une non-conformité, d'une dissemblance originelle. En d'autres termes, si l'on peut parler d'un « discours des œuvres » par une sorte d'analogie avec le discours qu'on tient sur elles, ce premier « discours » n'est pourtant en rien comparable au second et se caractérise justement d'abord par cette discontinuité. Leur homonymie n'est acceptable que si et seulement si elle renonce à toute synonymie. Bref le discours *sur* les œuvres, qu'il provienne de l'artiste ou du critique, n'est recevable et compréhensible (voire efficace et requis) que s'il n'est pas assimilé au discours *des* œuvres, puisqu'il autorise les œuvres à n'être pas des discours, c'est-à-dire concède qu'elles échappent à leur régime. Mais au lieu que cette échappatoire signale un défaut inhérent aux œuvres ou une imperfection du discours tenu sur elles, elle devient la condition commune et indispensable de leur commerce².

Si les remarques de Marin circonscrivent, d'un côté, les limites d'un discours « académique », normé et prescriptif, elles ne permettent pas pour autant, de l'autre, d'affirmer « qu'il y a bien quelque chose du côté des œuvres qui ménage la possibilité d'un discours qui ne soit pas extérieur et surplombant »³. Que ce discours puisse éviter une position de surplomb est à la rigueur envisageable, mais la nature de sa relation aux œuvres le contraint à l'extériorité, même s'il reste « de leur côté », c'est-à-dire, pour Corbel, essentiellement produit par les artistes. Marin, quant à lui, n'indique nulle part (aucune référence n'est d'ailleurs faite aux propos du Caravage) que le discours des

1. *Ibid.* (Marin souligne).

2. En ce sens, « parler d'une œuvre plastique ou bien écrire sur elle » équivaut pour Buren à un « baptême essentiel aux œuvres "muettes" dans la mesure où seulement celles qui émergent intactes ou renforcées prouvent qu'en dehors des écrits elles ont quelque chose à "dire". Inversement, des écrits qui exténuent l'œuvre au point qu'après les avoir lus on s'aperçoit qu'il n'y a plus rien à voir, prouvent aussi que l'œuvre en question, sur laquelle il a été tant dit, n'avait en fait rien d'autre à dire », Daniel BUREN, « Pourquoi écrire ? ou une fois n'est pas coutume », *op. cit.*, p. 323.

3. Laurence CORBEL, *Le Discours de l'art*, *op. cit.*, p. 180.

artistes soit comparable au discours de l'œuvre, ainsi nommé, s'empresse-t-il en revanche de préciser, par abus de langage. Si discours des artistes (et des critiques) il y a, c'est justement parce que « le texte permet de *parler* de ce dont la peinture ne peut, puisque aussi bien elle ne s'appréhende qu'au coup d'œil »¹.

c) Le discours des artistes

Le discours *de* l'art n'est donc pas le discours des œuvres, mais celui des artistes. Il occupe cependant une place tout à fait particulière dans l'économie des discours sur les œuvres, puisqu'il émane des artistes eux-mêmes. Il est le seul discours qui partage avec les œuvres la même origine : leur auteur. C'est pourquoi Laurence Corbel peut écrire que

« concernant les artistes qui ont écrit sur leur travail, les textes apportent parfois davantage d'éclaircissements qu'aucun autre texte de théoriciens ou de critiques : situés au plus près de la production de l'artiste, ils sont, à ce titre, susceptibles de donner accès à une démarche artistique et aux fondements d'un travail même si, bien évidemment, ils ne constituent qu'un discours parmi d'autres et doivent, comme tout commentaire, être soumis à la critique. »²

C'est une évidence : la paternité de l'auteur sur l'œuvre induit naturellement la plus grande proximité du premier sur la seconde. Et cette proximité n'est pas seulement un argument suffisant pour remettre en cause l'hégémonie du « point de vue esthétique dominant », ou le bien-fondé d'une « position théorique » propre aux spécialistes. Elle justifie aussi l'intérêt, voire la valeur et même la primauté du discours des artistes en tant que tel. Mais il est étonnant que la réhabilitation de l'artiste comme commentateur principal n'y soit défendue qu'à l'abri d'une nuance ostensiblement répétée. D'une part

1. Daniel BUREN, « Pourquoi des textes ou le lieu d'où j'interviens », in *Les Écrits*, t. 1, CAPC-Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1991, p. 325 (Buren souligne).

2. Laurence CORBEL, *Le Discours de l'art...*, *op. cit.*, p. 22.

au sujet des éclaircissements que ses écrits peuvent apporter quant à son travail, lesquels ne sont pas préférables aux analyses du théoricien ou du critique systématiquement, c'est-à-dire par principe, mais seulement « parfois ». D'autre part au sujet de ses propos, qui ne sont pas immunisés contre l'exigence d'une lecture critique, à laquelle ils doivent de toute façon « être soumis ». Pour quelle raison ? Corbel le dit très clairement : parce qu'ils relèvent du commentaire et qu'à ce titre « ils ne constituent qu'un discours parmi d'autres ». Mais elle a pourtant fait valoir, à leur égard, un « point de vue artistique » spécifique, une différence dont la spécificité, précisément, donne lieu à un discours qui demande justement de n'être plus considéré au même titre que « tout commentaire » — c'est là son avantage et son intérêt — puisqu'il est issu d'« une pensée *de* l'art en prise avec une expérience ». Comment comprendre une telle contradiction ? Les écrits d'artistes sur leurs œuvres sont-ils, oui ou non, prioritaires ? S'ils le sont, le sont-ils par principe, donc toujours, ou seulement parfois, par hasard ou par accident ? Dans le premier cas, pourquoi doivent-ils quand même être « soumis à la critique » ? Et dans le second, en quoi ce discours *de* l'art est-il foncièrement différent du discours *sur* l'art ?

Nous ferons ici l'hypothèse suivante : malgré la forme tempérée de la nuance introduite incidemment par l'auteur du *Discours de l'art*, qui viendrait ajuster après coup œuvre et discours au nom d'une certaine objectivité, il semble que c'est la figure régulatrice du critique — qui n'est pas l'auteur — et avec lui ses exigences et sa méthode, qui se substitue tacitement à celle de l'artiste — devenu critique. Si, aux yeux de Corbel, la modération d'une lecture critique paraît *a posteriori* indispensable, c'est sans doute aussi parce qu'elle détermine *a priori* les limites à l'intérieur lesquelles le « point de vue artistique » doit être envisagé. À commencer par celle qui fixe pour le commentaire le rôle d'une explication ou d'un éclaircissement (par la recherche et l'exposé des causes, par la validité d'un fonctionnement, par l'adéquation nécessaire des œuvres et des discours, souvent résorbée dans une déclaration d'intention) dans une perspective en somme assez conforme à l'objectivité de l'attitude théorique. Ces limites sont celles que fixe préalablement le regard du critique qui, même associé au nom de

l'artiste dans l'exercice d'un regard réflexif sur son travail, reste bâti sur celui d'un spectateur impartial¹.

Le recul nécessaire à l'impartialité d'un « point de vue pouvant garantir une réception “neutre” de l'œuvre », et qui permettrait de dépasser les limites ou de modérer les excès vers lesquels est susceptible de tendre tout « discours [d'artiste] auquel manque le regard critique »², fait implicitement passer l'autorité du discours en question sous les fourches caudines de ce regard, auquel il revient de garder le contrôle. À quoi sinon pourrait correspondre « l'exigence méthodologique d'un rapport critique à ces écrits, analogue à celui qu'établit [*sic.*] l'historien, le philosophe ou le sémiologue avec les textes, [qui] est nécessaire pour trouver la bonne distance face à cette parole d'artiste »³, et quel serait l'étalon qui mesure cette « bonne distance » ?

Au bout du compte, donc, on peut se demander si ce n'est pas la modération qui prévaut, qui règle et statue, autorise, fait le tri, atteste ce qui est recevable et ce qui ne l'est pas, bref décide en dernier lieu. Dans ce cas, il ne s'agirait pour l'artiste et sa position spécifique que d'une délégation d'autorité, d'une passation de pouvoir temporaire, où celui-ci ne ferait que revêtir, au moment où il prend la parole, la posture de l'extériorité critique. Il serait alors meilleur critique que le critique lui-même, non parce qu'il est artiste, mais parce qu'il est un artiste devenu critique. Que reste-t-il, dès lors, de la pertinence et de la portée de l'argument selon lequel les propos d'artistes

1. La notion de « spectateur impartial » est inspirée d'Adam Smith : « Nous ne pouvons jamais examiner nos sentiments et nos motifs, nous ne pouvons jamais former un jugement les concernant, à moins de quitter, pour ainsi dire, notre position naturelle, et de nous efforcer de les voir comme s'ils étaient à une certaine distance de nous-mêmes. [...] Nous nous efforçons d'examiner notre conduite comme nous imaginons que tout spectateur impartial et juste le ferait » (Adam SMITH, *Théorie des sentiments moraux*, trad. fr. M. Biziou, C. Gautier et J.-F. Pradeau, Puf, coll. Léviathan, Paris, 1999, pp. 171-172). Appliquée au sujet lui-même, elle correspond exactement à ce que prescrit la seconde maxime de la pensée critique, pour laquelle il s'agit de « penser en se mettant à la place de tout autre ». C'est la doctrine du sens commun et de la « pensée élargie », à savoir d'une pensée qui consiste à « réfléchir sur son propre jugement à partir d'un *point de vue universel* (qu'[on] ne peut déterminer qu'en se plaçant au point de vue d'autrui) » (Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, pp. 186-187. Kant souligne). La position de ce « spectateur impartial » rend par conséquent et par définition inopérante et superfétatoire la dimension auctoriale dans l'exercice correct du jugement.

2. Laurence CORBEL, *Le Discours de l'art...*, *op. cit.*, pp. 22-23.

3. *Ibid.*, p. 23.

sont, plus que ceux des critiques, « susceptibles de donner accès à une démarche artistique et aux fondements d'un travail », si la relation de l'œuvre à l'artiste, dans l'occurrence du commentaire, est pensée selon le modèle du spectateur-critique et de sa distance ?

d) La relation critique

Aux analyses précédentes qui décèlent, dans le discours *de* l'art, une version particulière du discours *sur* l'art qui ne dit pas son nom, on pourrait toutefois adresser une objection : l'oubli de ce qui organise, pour l'auteur, la correspondance entre l'activité critique et l'activité artistique, à savoir la relation elle-même. Car personne n'oserait affirmer que, par rapport aux œuvres, la situation de l'artiste soit identique à celle du critique ou du théoricien, au point de pouvoir les substituer l'une à l'autre. Entre les œuvres d'un artiste et ses écrits ou commentaires, il existe forcément un lien, une affinité qui ne se réduit pas à une simple juxtaposition. Plutôt que de les opposer comme deux ensembles imperméables entre eux, c'est dans l'interaction de l'activité artistique et de l'activité critique qu'il faudrait chercher le propre de l'artiste et la spécificité du discours *de* l'art. Peut-être est-ce pour souligner cette exigence que Laurence Corbel préfère faire appel, concernant la seconde, à la notion de « relation critique » plutôt qu'à une « position théorique ». À propos de cette relation, Starobinski écrit :

« [...] si, dans la soumission de l'accueil naïf, dans l'empathie de la première écoute, je coïncide très étroitement avec la loi de l'œuvre, la conscience que je gagne de cette loi, à travers son étude objective, me met en mesure de la contempler du dehors, [...] de former sur l'œuvre en question un discours qui ne sera plus la simple explicitation du discours immanent de l'œuvre. »¹

1. Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant II...*, *op. cit.*, p. 15.

Il ajoute que « la compréhension critique ne vise pas à l'assimilation du dissemblable. Elle ne serait pas compréhension si elle ne comprenait pas la différence *en tant que différence*, si elle n'étendait pas cette compréhension à elle-même et à sa relation aux œuvres. Le discours critique se sait, en son essence, *différent* du discours des œuvres qu'il interroge et explicite. Pas plus qu'il n'est le prolongement ou l'écho des œuvres, il n'en est le substitut rationalisé. En sauvegardant la conscience de sa différence — donc de sa relation — il écarte le risque du monologue. »¹

Ces deux définitions confirment bien qu'il ne s'agit pas, à l'égard des œuvres, de choisir entre une transcendance absolue et une immanence absolue, entre un discours qui prétendrait s'y substituer et un discours qui prétendrait les reproduire mais, dans l'espace de leur différence respective, de ménager le lieu d'une herméneutique. Le processus de compréhension que cette dernière engage se déploie dans cet espace, au sein duquel il est effectivement concevable que les œuvres et les discours puissent se répondre dans une ce que Laurence Corbel appelle une « relation dialectique » :

« [...] on les envisagera [*sc.* Les textes et les œuvres] dans un rapport dialectique : comme on le verra, textes et œuvres sont en dialogue. [...] On ne saurait donc les considérer comme deux activités parallèles. »²

De ce point de vue, « la critique mise en œuvre par les artistes [...] relève d'une fonction critique interne aux œuvres à laquelle répond un discours analytique et réflexif qui met en forme une parole, une pensée critique. »³

Il paraît évident, en effet, que l'activité artistique et l'activité théorique d'un même artiste, *a fortiori* si la seconde prend pour objet la première, puissent se nourrir et se stimuler l'une l'autre, et qu'en ce sens elles ne soient pas parallèles, si parallèles veut

1. Jean STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 26 (qui souligne), partiellement cité par Laurence CORBEL, *op. cit.*, p. 36, n. 46 (*cf. supra*).

2. Laurence CORBEL, *Le Discours de l'art...*, *op. cit.*, p. 22.

3. *Ibid.*, p. 35. Corbel vise spécifiquement les artistes des années 1960-1980, emblématiques de cette relation, et qui forment le corpus de son ouvrage, et non ceux des avant-gardes historiques qui les précèdent, pour lesquels, selon elle, la dimension critique était « moins significative ».

dire qu'en ne se croisant jamais elles n'entretiennent entre elles aucun rapport. Mais déterminer ce rapport autrement que comme un discours *sur* l'œuvre est justement ce qui pose problème. Car comment concevoir que « la critique mise en œuvre par les artistes [...] relève d'une fonction critique *interne aux œuvres* » ? Faut-il considérer, comme l'ont fait les premiers romantiques allemands, que l'œuvre, par un élargissement conceptuel audacieux, inclut sa critique, ne serait-ce qu'en puissance ? C'est une possibilité, mais un tel postulat n'explique pas, à lui seul, en quoi le procès critique et réflexif mené par l'artiste serait le seul concerné, à l'exception de tout autre. Car il ne suffit pas, en l'occurrence, de faire appel aux vertus d'une « relation dialectique » où, par le truchement d'utiles allers-retours, les œuvres informent les textes et les textes enrichissent les œuvres, pour comprendre comment, entre les deux, ce commerce a lieu ni comment il peut être entretenu par l'artiste au nom d'une distance critique qui lui serait propre, surtout si, comme Corbel l'affirme, cette dernière reste incommensurable à la position du critique patenté, et n'est pas assimilable à une « position théorique ». La possibilité d'un tel « rapport dialectique » entre œuvres et textes souffre ainsi de ne pas être envisagée hors du seul périmètre de l'artiste : pourquoi ce dialogue ne pourrait-il pas avoir lieu entre artiste et critique ? Car « il ne fait pourtant aucun doute [que les artistes] se sont eux-mêmes fortement nourris de leurs échanges continuels avec une jeune génération dissidente de critiques, commissaires, historiens et théoriciens »¹, ou que certains ont noué des connivences fortes entre leur travail et les thèses ou considérations issues d'une pensée tierce (Merleau-Ponty et Robert Morris, Dewey et Allan Kaprow, Wittgenstein et Joseph Kosuth, par exemple). Si l'on admet que le périmètre d'une définition de l'œuvre peut s'élargir à sa critique, comment faire la différence en l'auteur, l'artiste et celui qui ne l'est pas ? À moins que cela n'ait plus d'importance, et que la notion d'auteur disparaisse, et avec elle ses problèmes et ses questions ? Mais alors quelle signification donner au discours *de* l'art ?

1. Sandra DELACOURT, *Critique d'art*, n°41, Archives de la critique d'art, Rennes, 2013, p. 148. Elle ajoute : « Que le discours de l'art puisse être teinté d'idées reçues, d'approximations complaisantes ou d'errances méthodologiques est une hypothèse qui aurait certainement mérité de ne pas être évincée » (*ibid.*).

Il n'est pas non plus question de faire comme s'il n'y avait aucune différence, ou simplement formelle donc négligeable, entre le champ du discours sur les œuvres et le champ des œuvres elles-mêmes. D'abord parce que c'est au nom de cette différence, plusieurs fois répétée, et à partir d'elle, que s'établit et se déploie la relation critique. Ensuite parce qu'il serait incompréhensible que cette différence entre œuvres et discours soit elle-même escamotée par l'élément qui leur est commun, l'artiste, tandis qu'elle devrait persister pour le critique ou le théoricien, puisque c'est expressément sur la base de leur dissymétrie que le discours *de* l'art avait conquis sa autonomie vis-à-vis du discours *sur* l'art. Starobinski est d'autant moins secourable ici que ses remarques concernent le discours critique du critique, non celui de l'auteur ou de l'artiste, et que c'est au premier qu'il adresse ses conseils préventifs. Cela n'interdit certes pas de faire valoir le même précepte pour l'auteur, lorsqu'il est son propre théoricien ou commentateur. Mais la même question se pose à nouveau : comment s'articule pour lui la « conscience de sa différence » au sein de sa relation aux œuvres qu'il produit ? Anna Guilló fait, de son côté, l'hypothèse moins aporétique d'un « discours intermédiaire » :

« On envisagera alors l'idée selon laquelle l'écrit d'artiste est ce discours intermédiaire qui vient nuancer les deux autres discours (le discours "sur" et le discours "de") et qui propose peut-être une façon différente de comprendre les œuvres et leur histoire. »¹

Sur cette façon, toutefois, Anna Guilló ne donne pas vraiment d'informations complémentaires, sinon négativement, en proposant de la situer à l'écart de la scientificité de l'histoire de l'art, et en la reconduisant à une compilation de « vues

1. Anna GUILLÓ, *Écrits d'artistes au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 17. L'auteur parle, pour les écrits d'artistes, d'un « autre lieu qui reste encore à définir » : « il nous semble que c'est ainsi que la distinction entre discours de l'œuvre et discours sur l'œuvre fait place à un troisième espace littéraire que Jeff Wall qualifie, lui, de zone frontière », *ibid.*, p. 54. Cette « zone frontière » est celle qu'occupent exemplairement, pour Jeff Wall, les premiers travaux de Dan Graham : « L'écriture de Graham n'est pas une écriture à propos de l'art ni même de l'écriture-art ; l'art de Graham est plutôt un art qui inclut de l'écriture ou, peut-être plus précisément, un art dont l'écriture qu'il contient scintille sous la forme de textes. », Jeff WALL, « Une écriture en miroir partiellement réflexive », in *Essais et Entretiens 1984-2001*, *op. cit.*, p. 341. De ce point de vue, Wall confirme nos remarques quant aux *Works for Magazines Pages*, ainsi que la distinction toujours valide entre œuvre et commentaire.

parcellaires », où le « décalage » parfois se fait jour « entre les œuvres et les textes qui les accompagnent ». Faut-il donc se résoudre au simple constat postmoderne de la juxtaposition, valant comme théorème, du « dissemblable » (Starobinski), sous prétexte qu'il est « extrêmement difficile de soutenir que lorsqu'un artiste prend la parole, il serait dans une situation de schisme entre pratique artistique et théorique »¹ ?

e) élargissement et déplacement

À cet apparent clivage et aux problèmes qu'il pose quant à la définition possible d'une figure cohérente de l'artiste, Charles Harrison et Paul Wood, dans l'introduction de l'anthologie qu'ils ont consacrée aux écrits théoriques sur l'art du XX^e siècle, proposent des explications complémentaires. Ils contestent l'idée reçue qui voudrait qu'entre l'activité théorique et la pratique artistique la première doive nécessairement s'adjoindre à la seconde après-coup, autrement dit que

« [...] la théorie [doive] toujours être *post hoc*, soit que l'écrit théorique cherche à suivre, et à raconter, des évolutions que la pratique a déjà amorcées, soit que la théorie soit conçue comme une forme de regard privilégié sur la psychologie de la pratique — par exemple, lorsque l'artiste explique rétrospectivement ses intentions pour un corpus d'œuvres déjà réalisées. »²

La postériorité d'un procès théorique ne lui interdisant pas nécessairement d'orienter ni de stimuler des réalisations futures, on supposera que le reproche de Wood et Harrison, de fait, porte moins sur l'ordre de succession des événements que sur leur hiérarchie respective. Que l'activité théorique puisse être considérée, pour ainsi dire, comme une matière première de l'activité artistique, au même titre qu'un *dripping* de Pollock, est une exigence qui ne surprendra pas celui qui se souvient que Charles Harrison a été, depuis 1973 jusqu'à sa mort en 2009, l'un des membres actifs du groupe

1. Anna GUILLÓ, *Écrits d'artistes...*, *op. cit.*, p. 17.

2. Charles HARRISON & Paul WOOD, *Art en théorie...*, *op. cit.*, p. 31.

Art & Language. C'est pourquoi la mise au point des auteurs de l'anthologie ne concerne qu'« une position — en vérité, une forme influente de théorie en soi — qui tend à privilégier l'artiste comme auteur incontesté et à confiner la théorie à un appareil de ratification documentaire ». À quoi les mêmes ajoutent, à titre de contre-argument, que « les artistes, bien sûr, ne réalisent pas toujours exactement ce qu'ils ont l'intention de faire, et ce qu'ils disent avoir fait n'est pas toujours le reflet infaillible de ce qu'ils ont fait. »¹

L'argument est, nous semble-t-il, parfaitement recevable, mais il reste à tirer les conséquences d'un tel constat. L'une d'entre elles consiste à relativiser le privilège d'autorité dont jouirait l'artiste en tant qu'« auteur incontesté » en la diluant dans la prédominance d'un contexte historique et social. C'est la piste que choisissent de suivre Wood et Harrison :

« les fonctions d'une représentation ne doivent pas être expliquées en terme d'intentions d'un auteur individuel ; bien au contraire, elles ne peuvent être convenablement comprises qu'en termes d'objectifs d'un groupe social. Que cela soit toujours ou non approprié ou fructueux, il est clair qu'il est possible de considérer toute œuvre d'art comme une représentation en ce sens. Si les significations de l'art sont ainsi conçues comme formes de signification sociale et historique, [...] nous attacherons moins d'importance aux confessions des artistes qu'à la circulation des idées dans le monde qu'habite leur pratique. »²

Concevoir l'art et ses significations en termes de « formes de signification sociale et historique », comme synthèse des intentions artistiques d'une époque, liée à un contexte culturel donné, et que chaque artiste incarnerait individuellement c'est, à peu de choses près, reprendre et adapter le concept de *Kunstwollen* qui fut forgé par Aloïs Riegl. Ces remarques peuvent ainsi donner lieu, quant au rapport de l'artiste à ses œuvres, à deux prolongements, que nous empruntons à notre tour à Erwin Panofsky :

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

Soit « nous avons en face de nous des courants ou des volontés qui ont opéré sans en avoir conscience et qu'on ne retrouve pas sous la forme de telle ou telle tradition documentaire. On ne peut donc les inférer que de ces mêmes phénomènes artistiques qui, de leur côté, demandent à être expliqués par ces courants ou ces volontés. Il en résulte que l'être supposé qui devrait nous fournir l'explication d'un certain produit artistique n'est en vérité que l'hypostasie d'une impression que nous avons ressentie précisément devant ce produit. Dans la deuxième éventualité, il s'agit de ces intentions ou ces jugements qui sont devenus conscients et dont on trouve les formulations dans les théories artistiques ou la critique d'art contemporains des producteurs en question. Ces formulations, tout comme les déclarations théoriques individuelles des artistes créateurs eux-mêmes, ne peuvent à leur tour que constituer un phénomène parallèle aux productions artistiques de l'époque mais non contenir en elle-même déjà l'interprétation de ces productions. »¹

En somme si l'on s'en tient, pour caractériser la fonction-auteur de l'artiste, à un contexte artistique de surdétermination culturelle, historique et sociale tel que Harrison et Wood le décrivent, ou bien le *Kunstwollen* n'est, au mieux, pour l'historien, qu'une hypothèse méthodologique, et l'artiste une invention rétrospective nécessaire à la validation de cette hypothèse, ou bien il opère, agit, oriente réellement la production de l'artiste, mais indépendamment de la conscience que ce dernier peut en avoir, car il l'englobe et la précède. Quoiqu'il en soit, dans les deux cas, une chose a disparu, qui n'est pas mesurée à l'aune de ces paramètres : c'est l'auctorité de l'artiste lui-même comme question. Les éventuels problèmes de (non-)concordance ou de (non-)coïncidence que posent la confrontation des œuvres (ou « des représentations ») et des textes (ou des « significations ») assignés à un « auteur individuel » sont dissous et finalement laissés pour compte par l'effet d'un renversement radical ; la question de l'au(c)torité n'est pas réévaluée ni même dévaluée, puisque celle-ci disparaît corps et biens au profit d'une détermination socio-historique dont l'artiste n'assure que la manifestation transitoire.

1. Erwin PANOFKY, « Le concept de Kunstwollen », in *La Perspective comme forme symbolique*, trad. fr. G. Ballangé et alii, Minuit, coll. Le sens commun, Paris, 1975, pp. 205-206.

Cela interdit-il de s'interroger sur la nature de cette au(c)torité, surtout à partir du moment où l'on ne restreint pas celle-ci à un faisceau d'intentions devant être expliquées ? Nous ne le pensons pas.

f) synthèse et ouverture

L'idée qu'il est possible, malgré ces difficultés, de mettre au jour les conditions et les termes d'une définition de l'auctorité de l'artiste reste pour nous un objectif principal. Les propositions mobilisées jusqu'à présent n'ont pas pu, à nos yeux, apporter d'information décisive en la matière. Au contraire, cette question a dû soit rester dans l'ombre, impensée ou non posée en tant que telle, soit être soumise à des contradictions ou des paradoxes répétés.

Donnons, par anticipation, notre sentiment : nous pensons que la figure de l'auteur (et donc de l'artiste) qui anime et orchestre l'ensemble des débats du discours sur les œuvres est construite autour d'un paradigme principal — pour le dire rapidement, celui de l'activité créatrice, qui sera étudié dans la partie suivante — qui n'en rend qu'imparfaitement compte et se heurte aux contradictions qu'il génère. Nous subodorons au contraire que ce qui alimente ce dilemme ressortit au statut de l'auteur lui-même et à l'ubiquité de sa position. Nous pressentons qu'au travers des problèmes que soulève la question de la légitimité du commentaire d'auteur, des écrits d'artistes, des « récits autorisés », affleurent les conditions d'une définition de l'auteur, ou plus exactement de son auctorité, au point que celle-ci pourrait trouver son site dans l'espace mouvant décrit par ces allers-retours. En ce sens, la question de la distinction du discours *de* l'art et du discours *sur* l'art a l'avantage, contre son gré peut-être, d'obliger inévitablement à s'interroger sur ses présupposés, compte tenu des difficultés, des anomalies ou des impasses qu'elle génère, relativement au discours de l'artiste. Car si le discours *de* l'art est le nom donné aux discours des artistes, et le discours *sur* l'art celui donné à ceux des critiques, cela ne justifie ni n'implique nullement, nous semble-t-il, deux modes de discours, ni deux acceptions de la distance critique ou théorique en eux. Cela oblige au moins, en revanche, à s'enquérir de ce qu'il en est de cette distance pour

l'artiste lui-même. Concernant l'auteur tel qu'il est pris en charge par la critique littéraire moderne, et le rôle que peut jouer son concept quand il s'agit de « surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes », Foucault avait fait cette double hypothèse « il doit bien y avoir — à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient — un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s'enchaînant finalement les uns aux autres *ou s'organisant autour d'une contradiction fondamentale ou originaire* »¹.

De la même manière, l'« auteur incontesté » dont parlent Wood et Harrison n'est contestable que s'il est compris comme un sujet autonome et souverain, à l'origine d'une activité — artistique en l'occurrence — qui suffirait, unilatéralement, à produire une œuvre, comme une cause produirait son effet ou un projet son résultat. Il faudrait d'abord s'assurer que cet organigramme explique correctement et complètement les choses. En attendant, on peut d'ores et déjà avancer l'idée que si les œuvres, ou les « fonctions d'une représentation », ne peuvent pas, de manière toujours nécessaire et suffisante, « être expliquées en terme d'intention d'un auteur individuel », cela ne signifie pas qu'elles doivent s'y soustraire, mais que la logique de l'intention ne constitue ni le seul ni le meilleur modèle d'analyse.

La réhabilitation de la parole de l'artiste, sous la forme double de son assimilation plus ou moins subreptice à un (hypothétique) discours *des* œuvres et de son opposition aux discours tiers, provient du malentendu qui consiste à penser *d'emblée* cette parole comme l'un des pôles d'un antagonisme. En face du discours *sur* l'art, privilège du penseur autorisé (théoricien, critique, philosophe) par la tradition historique, pourrait s'ériger un discours *de* l'art, qui serait en droit de contester cette autorité. Mais pour cela, il faut inévitablement postuler que le discours de l'artiste *sur* ses œuvres est d'abord le discours *de* l'artiste sur ses œuvres, et s'impose par conséquent comme « un discours qui parle de l'art de l'intérieur même du travail de

1. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 802 (nous soulignons).

l'art »¹. Or une telle équation pose — doublement — problème. Ce qui semble autoriser qu'on la pose, c'est justement le résultat auquel elle doit aboutir. La prémisse qui permet d'associer œuvre et commentaire, et consécutivement de rétrocéder un discours *sur* à un discours *de*, c'est l'auctorité de l'artiste, considérée comme acquise, préalable et homogène aux deux discours précédents. Nous pensons qu'elle peut ne pas l'être et qu'elle mériterait d'être interrogée en premier, comme le paradoxe du commentaire d'auteur, exposé précédemment (§ 20), invite presque inévitablement à le faire. En outre, cette opposition n'est fonctionnelle et sensée qu'à partir du moment où l'on admet que, lorsqu'on parle des limites à l'intérieur desquelles évoluent les propos théoriques des artistes, celles-ci a) signalent de sa part une insuffisance, un défaut de compétence, b) lui sont propres en tant qu'artiste et c) ne s'appliquent pas aussi au théoricien (spécialiste et non-artiste), c'est-à-dire à la théorie elle-même. Or il se peut qu'aucune de ces conditions ne soit avérée, et qu'il soit par conséquent infondé d'avoir à comprendre cette limitation comme la perte organisée d'un pouvoir (sur ses œuvres) qu'il aurait à reconquérir. Dans ce cas, aucune réhabilitation ne serait en somme nécessaire ni justifiée, puisqu'aucune déchéance n'aurait eu lieu. Mais il faudrait aussi, par conséquent, considérer que l'auctorité de l'artiste puisse être autre chose que la déclinaison d'une autorité ou d'un pouvoir (théoriques entre autres), donc n'être pas soumis aux exigences de cohérence ou d'unité qui les accompagnent nécessairement². La « situation de schisme entre pratique artistique et théorique » (A. Guilló) n'en serait plus une qu'au regard des impératifs de non contradiction de la rationalité du discours théorique, mais n'atteindrait pas l'auctorité en tant que telle. L'inadéquation potentielle des propos et des œuvres, ou leur adéquation seulement relative ou provisoire, ne serait en ce sens pas une défaillance, mais une possibilité. Si l'on admet par ailleurs que la

1. Anne MÉGLIN-DELCROIX, préface à l'ouvrage de Laurence CORBEL, *op. cit.*, p. 11.

2. « Ici, il me paraît qu'on peut risquer le concept (mais s'agit-il d'un concept ?) d'*impouvoir*. Ni un contre-pouvoir, ni même une absence de pouvoir, mais ce qui intervient lorsque la description d'un phénomène peut ou même doit se dispenser du concept du pouvoir, parce que celui-ci s'avère, à l'usage, inopérant. [...] Dans ces cas et maints autres, il ne s'agit pas de renoncer au ou de justifier le pouvoir, mais simplement d'admettre que nous n'en avons plus le moindre usage », Jean-Luc MARION, « L'impouvoir » (entretien avec Hugues Choplin), in *Revue de métaphysique et de morale* n°60, Puf, Paris, 2008, p. 444.

prise de parole théorique ou critique d'un artiste représente exemplairement son point de vue, alors il faudrait en conclure que la nécessité d'une intervention critique par l'artiste (nécessité dont la fréquence depuis un demi-siècle a été soulignée par Corbel) est avant tout le signe possible de la non-évidence de ce point de vue *dans* ses œuvres. On ajoutera que cette non-évidence n'est pas forcément, comme le font accroire Wood et Harrison, une évidence qui leur manque.

En fait, la difficulté surgit de la nécessité d'établir, entre œuvres et commentaires, une adéquation réciproque, préalable à leur confrontation, que cette dernière s'avère ou non conflictuelle. Si c'est l'horizon de cette adéquation qui constitue la forme même de leur mise en rapport, la « relation critique » n'est finalement une « critique de la relation » qu'en apparence ou qu'en second lieu, toujours susceptible de correction quant à ses résultats, au regard du *terminus ad quem* d'une exigence de non-contradiction, de convergence, d'impartialité, bref d'une vérité de concordance ou de conformité, à laquelle la figure correspondante de l'artiste, synthèse d'auctorité et d'autorité, répondrait comme *terminus a quo*.

De sorte qu'il suffirait de renoncer à ce présupposé pour que la disjonction redoutée par Anna Guilló, au lieu d'être une aporie « difficile à soutenir », devienne l'enjeu d'une question à nouveau ouverte. Faut-il dès lors supposer que s'il se dégage pour l'artiste la possibilité d'un dialogue, c'est en assumant, certes, qu'il puisse individuellement tenir deux positions (pratique artistique et pratique réflexive), mais à condition d'imaginer, à son endroit, deux interlocuteurs alternatifs — c'est la condition minimale de tout dialogue possible, ou alors ce dialogue n'est qu'un mot — deux figures nécessairement distinctes et insuperposables, autrement dit (et considérations psycho-pathologiques mises à part) une sorte de partage schizophrénique constitutif de sa situation¹ ? Si, encore une fois, le « schisme entre pratique artistique et théorique »

1. L'idée n'est ni nouvelle ni insolite, puisque Heidegger, disputant de la tendance, chez Nietzsche, à concevoir « l'essence de la création [...] à partir de l'état du comportement esthétique », avait fait une remarque en ce sens : « L'opinion selon laquelle la réceptivité des œuvres d'art serait une sorte de reconstitution du créer est d'autant moins vraie, que même le rapport de l'artiste à son œuvre en tant que déjà exécutée n'est plus celui de l'artiste en train de créer. », Martin HEIDEGGER, *Nietzsche I, op.*

est « difficile à soutenir », c'est surtout parce que le point d'origine, ou de pivot, de l'analyse, se déplace des œuvres, auquel ce « schisme » ne contrevient pas puisqu'au contraire il en procède, à l'artiste, dont l'identité s'accommode mal d'une telle incohérence. Mais, précisément, le doit-elle ? Oui, si l'on considère que l'autorité de l'artiste dépend de cette identité, que celle-ci dérive de celle-là, comme une qualité seconde découlerait d'une qualité première. Pourtant, si l'on pense l'autorité à partir de l'identité (l'unité, l'unicité, l'individualité) initiale de l'artiste, on la désolidarise paradoxalement de l'existence des œuvres auxquelles la virtualité pourrait désormais suffire (l'artiste d'un côté, et ses œuvres, en puissance, de l'autre). Comment peut-on dégager, dès lors, le sens d'une autorité qui ne l'abolirait pas dans un contexte surdéterminant (Wood et Harrison), qui ne la reconduirait pas à un modèle réduit et téléguidé du critique (Corbel) mais qui, ne se déroband pas lui-même à la légitimité du regard (historique, théorique) des deux premiers, les intégrerait comme une altérité constitutive de sa condition ?

Lorsque Daniel Buren déclare, en 1981 : « si j'ai exprimé souvent mon propre point de vue sur mes propres travaux (et continue de le faire), ce point de vue n'est ni exhaustif par rapport aux problèmes rencontrés ni, bien entendu, le seul possible »¹, on peut entendre ses propos comme l'expression, obligeamment consensuelle, d'une

cit., pp 110-111. On la retrouve également chez Gadamer : « Il peut arriver que ce qui était l'objet de la réflexion du créateur, à savoir les possibilités de réalisation, constitue aussi le point de départ d'une critique esthétique. Mais, même dans le cas d'une telle coïncidence quant au contenu, entre réflexion créatrice et réflexion critique, le critère est différent. La critique esthétique a pour base la dissociation de la compréhension unitaire tandis que la réflexion esthétique du créateur tend à instaurer cette unité de l'œuvre elle-même. [...] C'est toujours, me semble-t-il, par une survivance de quelque faux psychologisme, [...] que l'on fait coïncider idéalement le processus de la production et celui de la représentation. On méconnaît ainsi l'événement qui excède la subjectivité du créateur tout comme celle de l'amateur, et qui est la réussite de l'œuvre. », Hans-Georg GADAMER, *Vérité et Méthode*, *op. cit.*, p. 136, n. 218. Ni Heidegger ni Gadamer, toutefois, n'envisagent vraisemblablement de traiter du statut de l'auteur pour lui-même. Gadamer, pour qui la notion de jeu et son fonctionnement permettent de comprendre la « transmutation en œuvre », écrit : « Ce qui n'existe plus, ce sont d'abord les joueurs au nombre desquels on compte aussi le poète et le compositeur » (*ibid.*, p. 129). Heidegger, quant à lui, affirme que « l'artiste demeure par rapport à l'œuvre quelque chose d'indifférent, presque comme un procès qui s'annulerait lui-même dans la création », Martin HEIDEGGER, *De l'origine de l'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 27.

1. Daniel BUREN, « Pourquoi écrire ? ou une fois n'est pas coutume », *op. cit.*, p. 324.

réserve polie et politiquement correcte d'un artiste qui, déjà reconnu et influent dans le paysage artistique, donne au public des informations complémentaires sur son travail sans lui imposer toutefois aucune interprétation définitive¹. Mais on peut aussi les prendre au pied de la lettre et se demander comment ils permettent de faire la part des choses entre une *déclaration d'autorité* (qu'impose la figure et l'identité de l'artiste), et *un constat, un procès-verbal d'auctorité* (dont l'incomplétude s'impose à l'artiste et à son identité).

Pour marquer cette différence, nous voudrions mettre en évidence les dérives auxquelles peuvent conduire les démonstrations qui n'en tiennent pas compte, puis, en choisissant de revenir sur deux figures tutélaires de l'histoire de l'art, essayer de montrer que l'appréhension de leur travail ne peut se réduire à leurs consignes, et qu'elle peut même parfois les contredire sans dommage.

1. Sans non plus laisser ce soin aux « spécialistes » : « Cela ne veut pas dire non plus que n'importe qui peut écrire n'importe quoi, car si je prends tant de soin et de temps pour écrire, c'est aussi que je pense que les mots ont une certaine puissance et que ce pouvoir ne peut être monopolisé par de soi-disant spécialistes, mais doit être partagé. [...] Écrire sur les arts visuels est une occupation bien trop sérieuse pour être laissée entre les mains des seuls critiques. » (*ibid.*). Buren fait exemplairement partie de ces artistes-critiques, artistes-théoriciens, artistes qui, dès la fin des années 60, ont écrit sur leur travail, et dont l'archétype a servi de référence au débat contradictoire du discours *de* l'art et du discours *sur* l'art.

24. L'IMPOSSIBLE EFFACEMENT DE L'ARTISTE

La mort de l'auteur, tel est précisément l'argument qui ouvre, quarante années après l'article polémique de Roland Barthes, l'ouvrage de Natacha Pugnet, qui entreprend de démontrer que « la mise à distance, jusqu'à l'effacement *devant le travail*, constitue l'un des paradigmes essentiels de la pensée artistique des années 1960 et 1970 »¹. « L'effacement de l'auteur, écrit-elle, contrevient aux idées les plus répandues, aujourd'hui encore, concernant l'Artiste »². Ces idées, selon Natacha Pugnet, trouvent leur origine et leur valeurs dans « l'image romantique du créateur », qui le présente comme un individu doté d'un potentiel particulier, s'exceptant du champ social commun, dont la personne et la personnalité, « mu[es] par une nécessité intérieure dont l'œuvre serait l'expression »³, suffiraient à justifier la raison d'être de ces dernières et à en expliquer les caractères. Face à un tel portrait, que perpétueraient, pour une large part, le fonctionnement des musées et l'idéologie de l'esthétique, « les artistes [qui illustrent la thèse de l'effacement] minimisent leur rôle autant qu'ils minorent leur statut symbolique »⁴.

Parmi les artistes et les œuvres convoqués à plaider — par procuration — cette cause, François Morellet et Niele Toroni occupent une place emblématique. Comme elle l'écrit elle-même, « l'exemple de François Morellet est ici des plus éclairants ».

1. Natacha PUGNET, *L'Effacement de l'artiste. Essai sur l'art des années 1960 et 1970*, La lettre volée, coll. Essais, Bruxelles, 2012, p. 10 (Pugnet souligne). La référence à Barthes et Foucault est explicitement revendiquée par l'auteur, notamment pp. 17 et 28.

2. *Ibid.*, p. 16.

3. *Ibid.*, resp. pp. 13 et 16. Cette référence au romantisme comme contre-modèle par excellence, sans davantage de précision historique ou conceptuelle, est une constante dans l'ensemble de l'ouvrage (par ex. p. 19 : « chez la plupart [*sc.* des artistes du corpus de l'effacement], le sensible et la sensibilité sont perçus comme des reliques du Romantisme, tout comme l'Artiste lui-même », p. 31 : l'« importance du "moi" — qu'on le nomme âme, tempérament ou personnalité » considéré comme « héritage du Romantisme », p. 273 : les « notions d'authenticité — qui renvoie à l'auteur — avec celles d'originalité et d'unicité — qui se réfèrent à l'œuvre » perçues comme des « conceptions romantiques de la création », etc.)

4. *Ibid.*, p. 16.

Morellet a développé à partir des années cinquante, au sein de ce qu'il est convenu d'appeler l'abstraction géométrique, une pratique artiste (essentiellement picturale au début) fondée sur l'application systématique de règles de composition et de réalisation. Pugnet rapporte les propos de l'artiste qui détaille sa méthode, en prenant pour exemple l'une de ses œuvres de 1953, *16 carrés* :

« *Le format.* J'ai choisi le carré parce que c'est une figure qui n'est définie que par une seule décision arbitraire (au lieu de deux pour un rectangle). Cette décision : côté de 80 cm est, bien sûr subjective, mais très "diluée" puisqu'elle a été appliquée aux 9/10^e de ma production, dans les années cinquante. Soit deux décisions. *Les éléments y figurant.* J'ai choisi des lignes, parce qu'étant donné un plan (le tableau) une ligne n'est définie, théoriquement, que par sa direction (par exemple l'angle qu'elle forme avec l'horizontale, ici les deux extrêmes 0°-90°) et pratiquement aussi par leur épaisseur (ici 2 mm). Autre décision arbitraire, leur nombre (ici six). Soit cinq décisions [...]. *Répartition.* J'ai choisi la plus uniforme, c'est-à-dire même espace entre chaque ligne (20 cm). Soit une décision. *Couleurs.* J'ai choisi les deux extrêmes en ce qui concerne l'absorption et la réfraction de la lumière (noir et blanc). Soit deux décisions. *Matière.* J'ai choisi une matière lisse (une surface en géométrie ne pouvant être que plate). Soit une décision. Soit en tout 2+5+1+2+1=11 décisions. »¹

Un tel programme ne laisse certes pas ou très peu de place au hasard, et rend difficile d'imaginer que les tableaux qui vont s'ensuivre pourront naturellement être décrits ou même envisagés en termes d'expressivité spontanée, d'inspiration créatrice, de sensibilité, d'expérience esthétique, ou autres perspectives du même ordre. Et compte tenu du fait que cette liste d'instructions et de contraintes détaille le mode opératoire de Morellet lui-même, on se sentira d'autant moins fondé à y incliner. Il y a même de fortes chances, ce faisant, qu'on suive à peu près la pente sur laquelle l'artiste

1. François MORELLET, « Pourquoi ai-je été incapable d'écrire un article dans *Quad* ? » (1980), in *Mais comment taire mes commentaires*, Ensba, coll. Écrits d'artistes, Paris, 2003, pp. 83-84 (cité par Natacha PUGNET, *op. cit.*, p. 21).

s'est lui-même engagé, bien qu'il s'en défende¹. Car un certain nombre d'évidences relatives aux œuvres en question et consécutives à leurs conditions de réalisation s'imposent d'elles-mêmes. La dépendance quasi-complète des formes, dans une veine très oulipienne qu'il revendique, à l'égard de règles géométrico-arithmétiques préétablies, la rigueur et la précision de leur confection, et, bien sûr, la nature des formes elles-mêmes (droites, triangles, carrés, trames, etc... souvent représentés en noir ou blanc, tracés ou surfaces élémentaires organisés sur un plan ou dans l'espace selon des combinaisons géométriques simples et apparentes) contredisent assez immédiatement la tendance qui voudrait en rendre compte en termes d'expressivité individuelle, de particularisme stylistique, d'impulsion gestuelle, d'exaltation sensible, de ce lyrisme d'une abstraction du même nom à laquelle l'histoire officielle de l'art d'après-guerre a souvent opposé la géométrie de la précédente. Mais cette concurrence, somme toute un peu dogmatique et sans doute assez superficielle, permet-elle d'en conclure que, dans le cas de cette abstraction géométrique sous contrainte, la distance de l'artiste est la règle qui garantit, pour les œuvres, l'impersonnalité du style et les éloigne de toute subjectivité ? C'est vraisemblablement le raisonnement que suit Pugnet. Pour elle, les artistes de l'effacement, comme Morellet, « qui s'est obstinément tenu à éliminer le plus possible de sa pratique les décisions subjectives »², consacrent « la

1. « les arts plastiques doivent permettre au spectateur de trouver ce qu'il veut, c'est-à-dire ce qu'il amène lui-même. Les œuvres d'art sont des coins à pique-nique, des auberges espagnoles où l'on consomme ce que l'on apporte soi-même », François MORELLET, « Du spectateur au spectateur ou l'art de déballer son pique-nique » (1971), in *Mais comment taire...*, *op. cit.*, p. 55. Ce qu'il veut, peut-être, mais dans la limite, certes à déterminer, de ce qu'il peut voir, reconnaître ou décrire.

2. Natacha PUGNET, *L'Effacement de l'artiste. op. cit.*, p. 45. Pugnet s'autorise ici, littéralement, des informations données par l'artiste lui-même : « J'ai, pendant vingt ans environ, produit avec beaucoup d'obstination des œuvres systématiques dont la ligne de conduite constante a été de réduire au minimum mes décisions arbitraires. » (François MORELLET, « Du spectateur au spectateur... », *op. cit.*, p. 52) ; « Ma position, depuis quarante ans, a été de m'opposer à la démarche habituelle des peintres et sculpteurs dont chaque œuvre est composée de milliers de décisions subjectives d'imprécisions manuelles. » (« Réponse à un mathématicien allemand », 1991, *op. cit.*, p. 175) ; « Maintenant, j'en suis sûr, je n'aime pas prendre de décisions. [...] En fait, j'ai quand même pris un grande décision, il y a cinquante ans, c'est celle de chercher, par tous les moyens, à diminuer dans la conception de mes œuvres les décisions subjectives. » (« Les "Après-réflexion" », 2005, *op. cit.*, p. 268) ; « Depuis un cinquantaine d'années, je me suis amusé à chercher les meilleurs moyens pour réduire les signes extérieurs de mon individualité, ou, plus précisément, faire la chasse aux décisions subjectives. » (« Troquons ou l'échangisme au secours des beaux-arts », 2005, *op. cit.*, p. 270), etc.

rupture du lien «génétique» entre le peintre et sa peinture [qui] engendre une nouvelle figure de l'artiste, dont la personnalité, mise entre parenthèses, importe peu »¹. À la limite de toute subjectivité, cette nouvelle figure mettrait immédiatement en porte-à-faux la notion d'auteur dans la mesure où celle-ci reste comprise comme l'une des formes les plus éminentes du sujet. Les artistes de l'effacement se situent, par conséquent, « le plus possible en position d'extériorité et non d'antériorité et de causalité absolue, ils font en sorte que leur place ne soit jamais centrale »². Bref, « s'effacer devant le travail, [c'est] faire abstraction, le plus possible, de sa subjectivité »³. De telles allégations posent évidemment et immédiatement problème. Si l'on entend le sens du « lien génétique » dans son acception minimale, à savoir comme celui qui lie le peintre et sa peinture, ou plus généralement l'artiste et son œuvre, par la « simple action par laquelle une chose est produite », comment pourrait-on imaginer qu'une œuvre, quelle qu'elle soit, puisse s'en dispenser⁴ ? Il faudrait l'avoir réduite à un « objet esthétique » autonome, réduction dont non seulement l'auteur de *L'effacement de l'artiste* conteste la légitimité, mais qui ne permettrait même plus, ce lien étant aboli, de parler de quelque effacement que ce soit, puisqu'il n'y aurait plus rien à effacer. À moins, bien sûr, d'en faire un *topos* valable pour toute œuvre, en considérant qu'elle efface, par nature, son auteur, mais alors cela ne concernerait plus seulement celles qui, d'après Pugnet, fondent cette catégorie, et en disqualifierait aussitôt la représentativité. De même pour la subjectivité. Si l'on s'en tient à une définition suffisamment générale pour faire consensus, par exemple en la caractérisant comme ce qui dépend de manière pertinente et nécessaire d'un sujet, comment ne pas admettre, de fait, que l'ensemble des paramètres, décisions et contraintes qui signent, littéralement, le mode opératoire des œuvres de Morellet — et de la majorité des artistes emblématiques de l'effacement (Buren, Toroni, etc.) — soit la forme la plus accomplie de la souveraineté d'un sujet et

1. Natacha PUGNET, *L'Effacement de l'artiste*, *op. cit.*, p. 63.

2. *Ibid.*, p. 25.

3. *Ibid.*, p. 20.

4. *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi), [<http://www.cnrtl.fr/definition/génération>] ; notons au passage qu'en géométrie le mot *génération* désigne la « production d'une figure géométrique par une ligne ou un point supposés en mouvement » (*ibid.*).

l'expression la plus inaliénable de sa subjectivité¹ ? Souveraineté et expression dont le choix, par le sujet lui-même, d'une limitation quantitative du nombre de « décisions » qu'il s'impose d'appliquer n'en limite ni la portée ni la prépondérance mais, au contraire, les confirme et les renforce². À tel point, d'ailleurs, que le public (celui dont le spectre va de l'amateur au critique), ne peut l'éviter : ces œuvres sont parmi celles par rapport auxquelles la « place » de l'artiste est justement la plus « centrale ». Ce sont celles pour lesquelles le résultat de cet effacement prétendu, appuyé le plus souvent sur un programme et une discipline stricts et apparemment objectifs, ne donne pas lieu à une impersonnalisation des artistes par rapport aux œuvres, mais entraîne bien plutôt une suridentification des seconds aux premiers.

Le cas de Niele Toroni, considéré par Pugnet comme le parfait exemple d'un artiste au « style impersonnel », est traité sans qu'il soit davantage question de ces paradoxes. Chacun connaît ce qui constitue le vocabulaire visuel unique de son travail : des « empreintes de pinceau n°50 répétées à intervalles réguliers de 30 centimètres »,

1. On peut trouver d'autres exemples de cet étrange raisonnement qui, plutôt que de s'interroger sur la réalité — autre que culturelle ou historique — d'une représentation postulant un rapport direct entre l'« expression de la subjectivité » et une configuration formelle particulière, consiste à lui opposer son reflet. Claude Gintz cite par exemple, dans son introduction à l'anthologie qu'il consacre à l'art américain des années soixante, la description générique qu'Ad Reinhardt donne de ses tableaux : « Une toile carrée (neutre, sans forme), cinq pieds de large, cinq pieds de haut, aussi haute qu'un homme, aussi large que les bras étendus d'un homme (ni petite, ni grande, sans taille), trisectrice (pas de composition), une forme horizontale niant une forme verticale (sans forme, ni haut ni bas, sans direction), trois (plus ou moins) couleurs sombres (sans éclat) non-contrastées (sans couleur), coup de pinceau repassé pour faire disparaître les coup de pinceau, une surface peinte à la main, mate, plane (sans brillant ni texture, non linéaire, sans bords nets, ni bords flous)... », Claude GINTZ (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, éd. Territoires, Paris, 1988, p. 5. Il en déduit que « le mythe qui voulait que l'artiste se livre à une quête de lui-même et qu'il exprime sa subjectivité dans l'action de peindre, que cette subjectivité soit riche en conflits internes dont il était possible de retrouver le témoignage sur la toile, commençait à s'effacer pour céder la place à une attitude plus distanciée, plus sceptique ou plus objective ». Cette conclusion, même si elle peut paraître fondée relativement aux positions exprimées par les artistes, nous semble pourtant indéfendable ou très largement sujette à caution, tant la déclaration de Reinhardt, dont l'objectivité est tout sauf neutre, est un exemple frappant d'expression de « sa subjectivité dans l'action de peindre [...] dont il est possible de retrouver le témoignage sur la toile », comme dans ses propos d'ailleurs. Répéter les mots d'ordre d'un artiste ou d'un critique ne suffit pas à en faire un principe.

2. On peut évidemment soutenir que l'extrême formalisation de ces « décisions subjectives » ou « arbitraires », loin de les limiter, les rend d'autant plus ostentatoires ; à la différence des peintres dont le supposé « style personnel » n'a pas à s'encombrer de cet inventaire.

apposées consciencieusement sur divers supports (toile, papier, coton, toile cirée, mur, sol...). Qu'est-ce qui permet à Natacha Pugnet d'affirmer que dans son cas « l'empreinte est à envisager comme l'un des paradigmes des différentes poétiques de l'effacement », et de penser que « l'activité de Niele Toroni exemplifie ce changement de nature de la pratique picturale »¹ ? Laissons-la s'expliquer elle-même. Elle affirme que « manipuler, produire des empreintes, c'est dans tous les cas s'octroyer un pouvoir de décision moindre »². On pourrait pourtant dire de l'artiste suisse exactement l'inverse : la permanence formelle de ses interventions suppose au contraire qu'il maintienne, inchangé, le même pouvoir de décision à chaque itération. Pourquoi ne pas tenir compte d'une telle évidence ? Parce qu'il s'agit d'abord pour Toroni, selon Pugnet, « de contrôler la marque afin d'arriver au transfert objectif d'une forme préexistante, afin de lui faire perdre toute valeur autographe ». Ainsi, « ne pouvant avoir de valeur autographe, l'empreinte est d'apparence anonyme et ne peut donc *en elle-même* relever d'un style personnel »³. Peut-être, mais le fait est que dans les œuvres, l'empreinte n'est précisément *jamais* « en elle-même », et d'autant moins que l'empreinte « en elle-même » ne suffit pas à les décrire. Selon les supports et les lieux, les interventions varient selon de multiples occurrences : la couleur des empreintes, certes uniforme, n'est pas toujours la même, non plus que le nombre des traces, ni la forme globale qu'elles dessinent, ni les dimensions de cette forme, ni sa position dans les lieux qu'elle investit, etc. Le « style personnel » est ailleurs. La nécessité d'insister sur le « transfert objectif d'une forme préexistante » (dont on se demande bien comment elle pourrait l'être avant un seul coup de pinceau⁴) et sur l'empreinte « en elle-même »

1. Natacha PUGNET, *L'Effacement de l'artiste. op. cit.*, p. 60.

2. *Ibid.*, p. 59.

3. *Ibid.*, resp. pp. 60 et 61. Notons que ce qui est censé caractériser ici un style personnel souffre, assez logiquement, du même défaut que ce qui définit celui qui est censé ne pas l'être, où de nombreux lieux communs tiennent lieu de principe, et rendent toute description approximative. « Lorsque le peintre caresse la toile du bout de son pinceau ou qu'il le manie avec une gestualité plus ou moins affirmée, c'est afin d'y imprimer *sa* marque, garante de singularité » (*ibid.*, p. 57, Pugnet souligne) : une telle description s'applique parfaitement à Toroni, alors qu'elle est censée s'y opposer.

4. Et d'autant plus difficile à identifier qu'elle est récusée par Toroni lui-même : « Je ne peins pas une forme quelconque préétablie. [...] Chaque empreinte est unique, différente de la voisine. Elle ne

n'a qu'un seul but, conscient ou non, peu importe ici : ne pas voir que cette objectivité absolue, ou cet effacement, n'existe pas en réalité, mais seulement à l'état virtuel dans les propos de Pugnet décrivant le projet de Toroni. Ils rendent moins compte de l'œuvre dans sa réalité concrète, effective et globale qu'ils ne la donnent à voir *a priori*, comme la représentation dérivée de cet effacement volontaire ou désiré¹. Entre l'effacement comme projet, abondamment décrit et commenté par Natacha Pugnet, sans l'initiative duquel aucune série d'empreinte de pinceau n°50 n'aurait pu voir le jour, et l'effacement comme œuvre, la congruence n'est pas systématiquement certaine. En la remplaçant, l'œuvre comme telle efface, plus ou moins partiellement, l'œuvre comme projet, et avec lui l'assurance d'une coïncidence absolue. D'où, instantanément, une question : quel est l'opérateur logique de cette coïncidence finalement défaillante ? C'est, bien entendu, l'artiste, l'artiste comme auteur, la « fonction artiste » si l'on veut paraphraser Foucault. De sorte qu'il faudrait de préférence en conclure que, si un effacement a lieu, c'est peut-être celui de cette fonction, tant qu'elle reste pensée comme le « point à partir duquel les contradictions se résolvent ».

Natacha Pugnet note pourtant bien, ici ou là, le paradoxe que la thèse de l'effacement ne peut effacer. Elle concède en effet qu'« en un ultime renversement leur méfiance [*sc.* celle des artistes de son corpus] à l'égard de l'imagination et de l'expression personnelle se mue en ce qu'il faut malgré tout considérer comme une forme de créativité »², et que la banalité de la pratique de Toroni « est malgré tout fondée sur un choix initial très singulier et sur la réitération d'un principe plastique,

préexiste pas comme forme idéale à reproduire. », Niele TORONI, *En roue libre*, coll. Gramma, F.-P. Lobies, 1984, p. 91.

1. Effacement ou objectivité dont l'artiste, du reste, n'est pas dupe, qui confirme nos remarques : « je ne refuse pas ma subjectivité. Au contraire. Mais elle doit rester subjective. Quant aux critères dits objectifs [...] ils ne le sont trop souvent que par rapport à l'artiste et aux nécessités imposées par sa production » (Xavier Douroux, Conversation avec Niele Toroni [<http://www.leconsortium.fr/niele-toroni-2>]) ; « *Empreintes de pinceau n°50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm* est le titre de tous mes travaux, de toutes mes pièces. C'est l'énoncé littéral comme je l'ai déjà écrit ; cette formulation est le commun dénominateur de tous les travaux/peintures ; elle dit tout et ne dit rien (ne veut rien dire) si l'on ne voit pas le travail donné », entretien entre Niele Toroni et Catherine Lawless, *Les Cahiers du Mnam* n° 25, Mnam, Centre Georges Pompidou, Paris, 1988, p. 107.

2. Natacha PUGNET, *L'Effacement de l'artiste. op. cit.*, p. 25.

lesquels sont nécessairement interprétables en terme de style. [...] Il existe à l'évidence un style rapportable à Niele Toroni, tenant à l'identification immédiate de ses interventions ». Difficile, en effet, de faire l'impasse sur ce constat. Qu'en conclut-elle ? Que « ce dernier n'est pas *recherché* par l'artiste, car, simple produit de la pratique, il est en quelque sorte involontaire. »¹ Admettons-le. Mais l'artiste est-il aveugle au point de ne pas finir par s'en aviser ? Comment expliquer que perdure le résultat involontaire d'un style qui le singularise entre tous, si ce qui motive son travail est avant tout de s'en débarrasser ? Plusieurs réponses sont possibles. La première est que la thèse de l'effacement, telle qu'elle mise en avant pour ces artistes, est une imposture ou, éventuellement, un trouble obsessionnel compulsif². La seconde, à laquelle, à la fin de son ouvrage, Pugnet finit par souscrire, consiste à minorer la « subjectivité individuelle » de ces derniers en considérant que ce qu'ils produisent est l'expression d'un *habitus* collectif culturellement déterminé, autrement dit qu'ils ne sont pas fondamentalement les premiers responsables de cette tendance à la « désobjectivation » et des formes qu'elle prend³. C'est une échappatoire peu convaincante, qui tend non seulement à contredire la thèse qui faisait de ces pratiques « l'un des paradigmes essentiels de la pensée artistique des années 1960 et 1970 », et qui s'oppose franchement l'affirmation selon laquelle ces « artistes *revendiquent* une pratique dans laquelle leur personnalité est [selon elle] largement éclipsée : ils agissent donc de

1. *Ibid.*, p. 63 (Pugnet souligne).

2. Au cours d'un entretien avec François Morellet, Natacha Pugnet revient plusieurs fois sur l'essentiel de ses thèses (effacement, impersonnalisation, dé-subjectivation, etc.) et les soumet à l'artiste dont les réponses, sans être des démentis, ne sont pas pour autant des confirmations catégoriques. L'une d'entre elles inciterait surtout à reconsidérer la question : « NP. Je vois dans la volonté de réduire le plus possible l'expression de ta subjectivité une conduite d'auto-effacement. Pourquoi un artiste, toi en l'occurrence, désire-t-il faire taire son "moi" ? FM. Je ne vois pas de quel "moi" tu parles. Mon "moi" aime la précision, la logique, surtout si elle est absurde. », François MORELLET, *Mais comment taire...*, *op. cit.*, p. 261.

3. « C'est la mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique — particularisée inconsciemment par les qualités propres à une personnalité — et condensée en une œuvre unique », Erwin PANOFSKY, *L'Œuvre d'art et ses significations...*, *op. cit.*, p. 41.

manière tout à fait consciente »¹. Un paradoxe persiste, par conséquent, qui n'est pas levé par ce recours, ni par l'auteur de *L'effacement de l'artiste*. La troisième option consiste à admettre ce paradoxe sans chercher à le réduire, en considérant que si la thèse de l'effacement, volontaire ou revendiqué, n'efface ni l'auteur ni l'artiste, c'est qu'elle oblige à une révision de leur définition, bien au-delà d'un sujet qui aurait — ou non — à mettre en œuvre sa « subjectivité ».

1. Natacha PUGNET, *L'Effacement de l'artiste. op. cit.*, p. 249 (Pugnet souligne). pugnet pense réduire le paradoxe en affirmant que « le *Je* du sujet et le *Il* impersonnel, collectif, coexistent dans l'acte producteur même » (*ibid.*, p. 250, Pugnet souligne); mais il ne s'agit là que d'une formulation alternative de l'habitus ou du *Kunstwollen*, qui s'applique en outre à toute production et à tout artiste.

25. CONTRA(DI)CTIONS DUCHAMPIENNES : *LE GRAND VERRE*

En 2014 paraît *L'Énigme Marcel Duchamp. L'art à l'épreuve du cogito*, deuxième édition d'un ouvrage de 2009¹ auquel Philippe Sers donne un nouveau titre et une préface, dans laquelle on peut lire :

« L'exceptionnelle notoriété nationale et internationale dont bénéficie Marcel Duchamp ne va pas sans risques, car elle a fondé quelques graves malentendus »²

« Il est nécessaire de revenir aux intentions véritables de Marcel Duchamp, en usant des nombreuses et explicites indications qu'il a lui-même laissées, directement ou indirectement »³

L'intention (celle de l'auteur cette fois-ci) est peut-être louable, mais elle n'est pas affranchie, elle non plus, de quelques risques. Entre autres, elle postule l'équivalence des intentions de Duchamp et des œuvres qu'il a produites, ou plutôt y subordonne toute interprétation possible. Or Duchamp a lui-même plusieurs fois exprimé ses doutes (nous allons y revenir) quant à l'exclusivité et l'univocité d'un tel raisonnement. Elle suppose en outre un accès transparent et sûr aux intentions en question qui, si elles l'étaient, n'auraient sans doute pas besoin d'être qualifiées de « véritables ». D'ailleurs, pour les identifier, il est nécessaire de recourir à des « indications explicites », directes ou indirectes, donc de procéder à une sélection d'informations qu'il faut bien interpréter, évaluer, faire jouer avec les œuvres, en ayant soi-même à assumer la responsabilité de cette sélection, de son usage et de sa validité. Sans cela, on dispense son propre discours de toute appréciation critique, on s'exempte de tenir compte du rapport de la relation auctoriale et de la relation critique, tel que nous l'avons favorisé au chapitre précédent, et l'on prend le risque de l'arbitraire le plus

1. Philippe SERS, *Duchamp confisqué, Marcel retrouvé*, Hazan, coll. Art en travers, Paris, 2009.

2. Philippe SERS, *L'Énigme Marcel Duchamp. L'art à l'épreuve du cogito*, Hazan, coll. Bibliothèque Hazan, Paris, 2014, p. 9.

3. *Ibid.*, p. 10.

échevelé. Qu'on en juge. Philippe Sers commence par déclarer qu'en ce qui concerne la réception de son travail, « Marcel ne croit qu'à un consensus qui serait éclairé »¹. Il poursuit en précisant que ce « consensus éclairé en art appelle une aptitude esthétique, qui n'appartient pas à tous. Cette attitude exige des conditions sensorielles qui ne sont pas toujours réunies — par exemple dans les cas de “cécité esthétique” »². De telles affirmations sont pour le moins surprenantes, quand on pense au contentieux auquel a toujours donné lieu, dans les réponses de l'artiste, la question esthétique³. Plus loin, un peu à la manière de Raymond Souplex dans *Les cinq dernières minutes*, Philippe Sers entreprend de révéler le secret de *La Boîte verte* et du *Grand verre* :

« La signification ultime, presque secrète, de la *Boîte* ne peut être trouvée [...] que grâce à une distorsion du titre de l'œuvre centrale, titre dont l'obscurité appelle une investigation : La Mariée mise à nu par ses célibataires, même. Si nous combinons la première syllabe des deux substantifs “mariée” et “célibataires”, cela forme le nom “Marcel”, comme l'a bien remarqué Arturo Schwarz. Il est donc question de Marcel lui-même. Mais il faut aller plus loin. Duchamp, interrogé sur la présence du dernier mot, élude. Il prétend l'avoir introduit en raison de son insignifiance. Ce n'est pourtant pas le cas. [...] Supprimons l'élément central de la phrase : “mise à nu par ses célibataires”. Il nous reste “la mariée même” (m'aime). »⁴

On connaît l'attrait de Duchamp pour les calembours, jeux de mots et autres contrepèteries, au point d'en faire d'ailleurs régulièrement la matière de son travail. Pour autant, il est plutôt sommaire et largement insuffisant d'y réduire *La Boîte* et le *Grand verre* pour y trouver leur « signification ultime, presque secrète » et exclusive.

1. *Ibid.*, p. 24. On notera la curieuse habitude à nommer Duchamp par son prénom, qui laisse présumer « directement » un vague sentiment de familiarité, et « indirectement » un artifice rhétorique.

2. *Ibid.*, p. 25.

3. Parmi d'autres, celle faite à Jean Suquet dans une lettre de 1949 : « Le verre en fin de compte n'est pas fait pour être regardé (avec des yeux “esthétiques”) ; il devait être accompagné d'un texte de “littérature” aussi amorphe que possible [...] ; et les deux éléments [...] devaient se compléter et surtout s'empêcher l'un l'autre de prendre une forme esthétique-plastique ou littéraire », in Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1994, p. 34.

4. Philippe SERS, *L'Énigme Marcel Duchamp...*, *op. cit.*, pp. 85-86.

D'abord parce qu'en matière de révélation, l'enquête a déjà été engagée depuis longtemps. « L'interprétation mécaniste, cynique, du phénomène amoureux : le passage de l'état de virginité à l'état de non-virginité »¹ a donné à André Breton l'occasion d'un essai sur ce thème. Rappeler l'importance des tours et détours érotiques et symboliques du *Grand verre*, décrits maintes fois par Duchamp lui-même dans la documentation qui compose la *Boîte verte*, n'est certes pas inutile ni hors de propos, mais ne justifie pas d'en faire les seuls vecteurs d'interprétation. Ensuite parce que l'évasion de Duchamp ne peut pas être elle-même éludée sans autre forme de procès, d'autant moins qu'elle n'est peut-être pas une. Interrogé en 1961 par Georges Charbonnier, l'artiste avait en effet répondu :

« [...] quelle mariée a des célibataires à sa disposition ? Personne n'en sait rien. C'est [...] une idée amusante à penser : ça dirige votre esprit dans une direction à laquelle vous ne vous attendiez pas. Mais ce qui m'a intéressé encore plus c'est le mot *même*, qui vient comme un cheveu sur la soupe à ce moment-là. [...] C'est un adverbe qui n'a aucun sens à la fin de cette phrase. [...] Donc, vous voyez, c'est une veine que j'aimais bien exploiter [...]. Je le fais dans ce titre-là et dans la peinture elle-même. Dans l'exécution du *Grand Verre*, il y avait la même idée [...] : c'était d'obtenir des effets qui partent en tangente d'une traduction ou d'une acceptation normale des choses. »²

Pourquoi ne pas tenir compte de ces « explicites indications qu'il a lui-même laissées », et qui valent sans doute autant que son goût avéré pour la facétie ? Peut-être pour pouvoir, par la suite, avancer que « l'approche courante de son travail esquive la difficulté, inventant de toutes pièces un Duchamp initiateur d'une rupture nominaliste ou conceptuelle »³ et que « la vraie leçon de Marcel Duchamp n'est donc pas où elle est cherchée actuellement. [...] Sa postérité ne doit pas être cherchée dans des mouvements

1. André BRETON, « Marcel Duchamp. Phare de la mariée », in *Le Surréalisme et la Peinture* (nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965), Gallimard, Paris, 1979, p. 94.

2. Georges CHARBONNIER, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, André Dimanche, Marseille, 1994, pp. 56-57 (Duchamp souligne).

3. Philippe SERS, *L'Énigme Marcel Duchamp...*, op. cit., p. 103.

ou écoles, dans le “néo-dada”, le pop’ art ou l’art conceptuel »¹. Une part non négligeable de cette postérité s’y trouve pourtant, avec ou sans l’agrément de Philippe Sers, ni même celui de Duchamp. Certes, il est légitime — et utile — de vouloir comparer et mesurer l’une à l’autre cette postérité et son origine, encore faut-il savoir ce que l’on mesure, et avec quelle unité : en l’occurrence une distance, plus ou moins grande, à partir d’une extrémité, Duchamp ou sa postérité. Invalider cette postérité au nom de « la vraie leçon de Marcel Duchamp » est absurde et anachronique, puisque pour la nier il faut bien d’abord la reconnaître. Le premier à l’avoir d’ailleurs reconnue, à s’en être « préoccupé » (*dixit* Pierre Cabanne), à lui avoir accordé une valeur décisive, n’est autre que Duchamp lui-même, pour qui le « résultat esthétique est un phénomène à deux pôles » :

« [...] le premier, c’est l’artiste qui produit, le second, c’est le spectateur, et par *spectateur* je n’entends pas seulement le contemporain, mais j’entends toute la postérité et tous les regardeurs d’œuvres d’art qui, par leur vote, décident qu’une chose doit rester ou survivre parce qu’elle a une profondeur que l’artiste a produite. »²

« C’est une forme de spectateur, la postérité. [...] C’est le spectateur posthume, parce que le spectateur contemporain n’a aucune valeur, à mon avis. Il a une valeur minimale comparée à ce que la postérité impose et permet aux choses de rester. »³

Ces remarques n’impliquent pourtant pas, contrairement à ce qu’affirme Robert Lebel, de déléguer tous les pouvoirs aux spectateurs et toute vérité à la postérité, comme s’il s’agissait d’attendre le verdict d’un jury ou le résultat d’un examen de passage dont les règles et le barème sont déjà fixés⁴ mais d’admettre, à l’avance, une influence à

1. *Ibid.*, p. 105.

2. Georges CHARBONNIER, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, *op. cit.*, p. 81 (Duchamp souligne).

3. Marcel DUCHAMP, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, *op. cit.*, p. 133.

4. Cf. par exemple « [...] dans l’hypothèse la plus favorable à la portée de son [*sc.* l’artiste] intervention, son œuvre est un essai [...] qu’il *soumet*, comme humblement, à l’approbation des autres. [...] Le rôle du spectateur est ainsi démesurément enflé. » (Robert LEBEL, *Chantage de la beauté*, Éd. de Beaune, coll. Les nouveaux manifestes, Paris, 1955, pp. 11-12 ; Lebel souligne) ou « Le débat est ouvert entre

venir comme « figuration d'un possible »¹ dont on peut être l'initiateur sans avoir nécessairement à en devenir le régisseur. De ce point de vue l'auteur du *Grand verre*, quant à sa postérité, s'inscrit parfaitement dans la catégorie des « fondateurs de discoursivité », ainsi nommée et définie par Michel Foucault :

« Ces auteurs ont ceci de particulier qu'ils ne sont pas seulement les auteurs de leurs œuvres, de leurs livres. Ils ont produit quelque chose de plus : la possibilité et la règle de formation d'autres textes. »

« Quand je parle de Marx ou de Freud comme “instaurateurs de discoursivité”, je veux dire qu'ils n'ont pas rendu simplement possible un certain nombre d'analogies, ils ont rendu possible (et tout autant) un certain nombre de différences. Ils ont ouvert l'espace pour autre chose qu'eux *et qui pourtant appartient à ce qu'ils ont fondé.* »²

Herbert Molderings, de son côté, n'a pas besoin de récuser les multiples réceptions historiques de l'héritage duchampien, dont il dresse d'ailleurs un rapide panorama³, pour proposer sa propre interprétation de la « conception inédite que

les “regardeurs”, auxquels il [*sc.* l'artiste, et/ou Duchamp] a imprudemment délégué tous pouvoirs et qui sont aujourd'hui maîtres du terrain » (Robert LEBEL, « Note pour un post-Duchamp », in *Marcel Duchamp*, Belfond, coll. Les dossiers (n°7), Paris, 1985, p. 171.

1. « pas comme contraire d'impossible / ni comme relatif à probable / ni comme subordonné à vraisemblable », note écrite par Duchamp en 1913, in Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 104.
2. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, resp. pp. 804 et 805 (nous soulignons). Rappelons encore une fois que Foucault restreint son sujet aux œuvres textuelles, et que nous choisissons ici, conformément à son *mea culpa* déjà évoqué, d'élargir la portée de ses analyses à la relation de tout auteur à toute œuvre, même aux « auteur[s] de romans », qu'il exclut, selon nous à tort, de la catégorie des « fondateurs de discoursivité ».
3. « Si son influence était déjà considérable à l'époque de dada et du surréalisme, tandis que, après la Deuxième Guerre mondiale, son œuvre allait devenir la pierre de touche de mouvements aussi opposés que le pop art et l'art minimal, l'op art et l'art conceptuel, le discours postmoderne des années 1970 a fini par faire de Duchamp l'artiste majeur du XXe siècle », Herbert MOLDERINGS, *Duchamp traversé. Essais 1975-2012*, trad. fr. J. Torrent, Mamco, Genève, 2014, p. 13.

Duchamp se fait de l'art »¹, à l'époque des premiers ready-made et des premières notes préparatoires au *Grand verre* :

« Dans les ready-mades ou le *Grand Verre*, il ne s'agit pas de produire de l'art selon les critères d'un Beau plastique, mais d'exprimer des idées de façon pragmatique, voire artisanale », parmi lesquelles « les idées de relativisme, d'historicisme et de nominalisme développées par la pensée scientifique et philosophique la plus récente, autant d'idées propres à ébranler la vision mécaniste du monde ». Pour Molderings, « Duchamp s'est efforcé, à l'aide de moyen d'expression technico-industriels modernes, de renouer avec une conception pré-moderne de l'art où l'on ne faisait pas de distinction entre les objets esthétiques les objets culturels ou religieux et les objets de la connaissance scientifique. Cette perspective a constitué la particularité de sa démarche artistique à partir de 1913. »²

Éloignée des thèses de Philippe Sers et surtout de leur exclusivité définitive, appuyée sur l'exposé d'un contexte historique large et documenté, la vision de Molderings reste orientée sans être polémique, et complète une longue chaîne de commentaires dans laquelle elle s'insère à son tour. Si elle n'évoque quasiment pas les caractères érotico-symboliques du *Grand verre*, pourtant explicites dans les notes de Duchamp, ce n'est pas pour les désavouer sans nuance, mais pour proposer une autre lecture de l'œuvre, qui l'envisage à l'aune d'autres considérations, et dégage notamment ses aspects techniques, scientifiques, expérimentaux, spéculatifs ou interdisciplinaires, disséminés eux aussi dans les notes de la *Boîte verte*. Pour Molderings, la meilleure compréhension du travail de Duchamp, à partir de cette période, passe par l'idée d'une redéfinition de l'art par le renouvellement de ses pratiques, de ses méthodes, de ses objectifs et de ses moyens :

« “Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ?”, note [Duchamp] à cette époque sur un bout de papier. Sa réponse aura été le transfert permanent de certaines

1. *Ibid.*, p. 22.

2. *Ibid.*

pratiques visuelles extra-artistiques ou non artistiques dans le domaine du “grand art” : diagrammes, chronophotographie, dessin de construction technique, modèles mathématiques, rébus, réclames et panneaux publicitaires, expériences optiques, moulages corporels, décoration de vitrines, etc., ce qui eut pour conséquence historique une transformation radicale du champ d’expression des arts visuels dans son entier. »¹

Dans cette perspective, et à propos du *Grand verre*, Molderings écrit qu’à sa manière, « [Duchamp] veut égaler les grands maîtres du passé et produire une peinture qui puisse résumer son époque par un seul tableau : *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. [...] À cette fin, Duchamp s’engage en novembre 1913 comme bibliothécaire à Sainte-Geneviève et [...] entreprend d’étudier en profondeur la perspective, mais aussi la géométrie, la philosophie et la théorie des sciences »². Ambition d’un projet personnel s’inscrivant de façon consciente dans une visée historique, appuyée sur la volonté de développer une méthode transdisciplinaire, mêlant activité artistique et considérations scientifiques. Yves Peyré et Evelyne Toussaint, qui ont consacré un ouvrage aux deux années qui correspondent à cette période, vont dans le même sens, qui écrivent dans leur préambule :

« Ce temps d’un itinéraire hors-norme, sur lequel toute la lumière n’a pas été faite, est marqué par un intense effort de réflexion à partir de textes et d’images dans des livres consacrés notamment, mais non exhaustivement, à la perspective et à la géométrie. Duchamp cherche du nouveau et il le trouve dans des volumes qui vont du XVI^e siècle au XX^e siècle. Il parcourt les traités d’Albrecht Dürer, de Léonard de Vinci, de Nicéron ou d’Abraham Bosse, lit Sextus Empiricus. Il relève des dessins de l’*Encyclopédie* de Diderot et d’Alembert, s’attarde sur l’érotisme insoupçonné des planches de Jean Du Breuil. Il sélectionne des passages d’Henri Poincaré ou d’Esprit-Pascal Jouffret, se passionnant pour les avancées scientifiques récentes, le concept de quatrième dimension et la géométrie non-euclidienne, sans se départir de son humour,

1. *Ibid.*, pp. 22-23.

2. *Ibid.*, p. 23.

de son scepticisme et de son ironie. [...] Tout cela forme en effet le réservoir inépuisable qui permettra à ses chefs d'œuvre — *Le Grand Verre* ou *Étant donnés* — de s'élancer [...] »¹

À Pierre Cabanne ou à J.-J. Sweeney, cependant, la version que donne l'artiste de cet épisode est nettement plus prosaïque :

« Je voulais me dégager de toute obligation matérielle et j'ai commencé une carrière de bibliothécaire qui était une sorte d'excuse sociale pour ne plus être obligé de me manifester »²

« M. D. — Je dus prendre de graves décisions. La plus dure fut de me dire : "Marcel, plus de peinture, cherche du travail". Et je me mis à la recherche d'un emploi afin d'être à même de peindre *pour moi*. Je trouvai une place de bibliothécaire à Sainte-Geneviève à Paris. C'était un emploi remarquable en ce sens qu'il me laissait de nombreuses heures de loisirs. [...]

J.-J. S. — En somme vous avez pris un emploi parce que l'artiste "de société" doit accepter certains compromis pour plaire à cette société qui le fait vivre ?

M. D. — Oui, je ne voulais pas dépendre de ma peinture pour subsister. »³

Entre ces deux versions, faut-il pour autant faire un choix ? Faut-il considérer que Duchamp sous-estime, volontairement ou non, l'importance de ces deux années ? Ou bien qu'elles ne relèvent simplement pas d'un objectif prémédité qui consistait à « chercher du nouveau » (Peyré et Toussaint), mais d'une coïncidence heureuse entre les premiers pas de son projet d'alors (qui allait se poursuivre jusqu'en 1923 pour devenir le *Grand verre*), l'accès facilité à de multiples sources documentaires et les « nombreuses heures de loisirs » laissées disponibles par son emploi de bibliothécaire, coïncidence dont il a su tirer profit, mais qu'il n'a pas délibérément organisée « à cette

1. Yves PEYRÉ et Evelyne TOUSSAINT, *Duchamp à la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Éditions du Regard, coll. Essais art, Paris, 2014, pp. 8-9.

2. Marcel DUCHAMP, *Ingénieur du temps perdu...*, op. cit., p. 70.

3. « Entretien Marcel Duchamp - James Jonhson Sweeney » in Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe*, op. cit., pp. 179-180 (Duchamp souligné).

fin » (Molderings) ? Bref, faut-il minorer la portée des remarques de ses commentateurs ? À vrai dire, nous pensons que ce dilemme n'est à résoudre que s'il apparaît comme un dilemme. Et il n'apparaît comme tel qu'à partir du moment où la dernière ou la seule question à laquelle il faut répondre est celle de savoir si l'on peut, ou non, prêter à Duchamp lui-même, et avant tout, cette intention. Or l'essentiel, en ce qui nous concerne, n'est pas là. Ce qui nous intéresse n'est pas de savoir si, de cette manière, « une part de l'énigme de la trajectoire de Duchamp est ici résolue »¹. Ce qui nous intéresse avant tout c'est de demander pourquoi, dans tous les cas, le réquisit d'une telle attribution d'origine devrait s'imposer quasiment comme un impératif, comme il est supposé pouvoir ou devoir s'imposer à son attributaire, et cela aussi bien pour Molderings que pour Sers (sous une forme certes seulement affirmative pour la premier et excessivement dogmatique pour le second).

On pourrait s'étonner et douter de l'opportunité d'une telle question, en objectant à juste titre que ce qu'il constate est la moindre des choses : n'avons-nous pas nous-même, depuis le début, fait valoir et maintenu du lien de l'auteur à l'œuvre, pour caractériser l'un et l'autre comme tels ? Dès lors, n'est-il pas non seulement utile mais également nécessaire de revenir aux sources des œuvres, aux conditions de leur émergence, donc en l'occurrence de faire retour à Duchamp et à son histoire ? C'est ici qu'il faut faire deux remarques. La première est que ce *retour*, pour les deux figures du spectateur que sont l'historien ou le critique, à proprement parler, n'en est pas un, puisqu'ils n'ont jamais fait, ni l'un ni l'autre, le voyage *aller*. La correspondance entre leur itinéraire et celui qu'ils sont censés reconstituer n'est donc pas assurée sans détour. On pourrait même se demander si, dans ces conditions, la source à laquelle il font retour est seulement comparable à celle qu'ils prétendent retrouver : car cette source, l'artiste *en son temps*, c'est précisément l'artiste *sans sa postérité*, dont ces spectateurs-critiques que sont Molderings et Sers proviennent et qu'ils arpentent à l'envers. La seconde remarque concerne l'horizon qui commande et oriente, ici implicitement, mais vraisemblablement toujours, cette reconstitution : c'est, à l'évidence, celui de la

1. Yves PEYRÉ et Evelynne TOUSSAINT, *Duchamp à la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, op. cit., p. 9.

cohérence et de l'unité (du contexte, du projet, de la production et de la réception de l'œuvre). De fait et par défaut, cet horizon de cohérence et d'unité vient prendre la place de l'auteur ; réciproquement, et par conséquent, l'auteur (n')est envisagé (que) conformément à ce modèle. On pourrait même avancer qu'il est construit ainsi, et qu'il n'est pas impossible qu'il puisse ne pas exister sous cette forme avant cette (re)construction. Foucault avait d'ailleurs, dans le cas des œuvres littéraires ou textuelles, parfaitement identifié « l'auteur comme principe de groupement de discours, comme unité et origine de leurs significations, comme foyer de leur cohérence »¹ :

« L'auteur, c'est également le principe d'une certaine unité d'écriture [...] c'est encore ce qui permet de surmonter les contradictions »²

De ce point de vue, entre Molderings et Sers, le patron sur lequel se découpe la figure de l'artiste ou de l'auteur est le même dans les deux cas. Mais, du coup, il laisse de côté, plus ou moins subrepticement, soit en les oubliant, en les passant sous silence, ou en les minorant, soit en les déclarant irrecevables ou en les falsifiant, les éléments qui pourraient contredire ce modèle ou tout simplement ne pas s'y retrouver. Le champ ouvert par les « instaurateurs de discursivité » (Foucault) ou par la « postérité » (Duchamp) se referme, et avec eux la possibilité d'un questionnement qui intégrerait ces contradictions, ces différences ou ces écarts *au sein même* d'une réflexion sur la nature de l'auctorité de l'auteur ou de l'artiste.

Or ces contradictions existent. Décalages, oublis décisifs, incohérences ou points aveugles ne se font pas seulement jour chez tel ou tel commentateur tiers, mais peuvent être repérés dans les procès-verbaux ou les explications des auteurs eux-mêmes, à commencer par ceux de Duchamp, par exemple lorsqu'ils concernent ses ready-made, et donc les débats historiques auxquels ils ont donné lieu.

1. Michel FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, *op. cit.*, p. 28.

2. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 802.

26. CONTRA(DI)CTIONS DUCHAMPIENNES : LE READY-MADE

On connaît la position de Marcel Duchamp relativement à ses ready-made : l'indifférence esthétique, le refus du « rétinien », qui sont aussi des critères qu'on associe volontiers aux œuvres elles-mêmes, sans trop savoir d'il s'agit d'abord d'une propriété qui leur est imputable ou de l'état d'esprit qui a présidé à leur réalisation et si, par conséquent, c'est ainsi qu'il faut absolument les voir pour y retrouver l'une ou l'autre. C'est ici qu'intervient la fonction d'auteur dans son acception la plus commune qui, comme on vient de le voir, fait s'évanouir la distinction au profit d'une unité globale. Mais dans le même temps elle autorise aussi, ou tout au moins incite à fonder sur elle, en retour, la validité de la description ou de l'analyse des œuvres ; en d'autres termes, la légitimité (auctoriale) du discours devient la mesure d'évaluation de ces descriptions et analyses (de préférence, par exemple, à leur fécondité, aux développements qu'elles suggèrent, etc.). Cette légitimité, pourtant, n'empêche pas les controverses. Par exemple, c'est sous le parrainage de Duchamp, du ready-made et de sa révocation de l'esthétique, que Joseph Kosuth engage la croisade de l'art conceptuel¹, et c'est au nom du même que ce parrainage sera maintes fois contesté.

L'un des ouvrages de Dominique Chateau² se donne pour tâche de faire la part des choses entre ces deux images du même artiste. D'un côté la figure révolutionnaire d'un héraut de l'avant-garde artistique de la première moitié du XX^e siècle, dont nombre d'artistes et de théoriciens de la seconde ont fait, pour s'en inspirer ou s'y opposer, une référence nécessaire, en tant que figure de proue d'un bouleversement majeur autant

1. « La fonction de l'art, en tant que question autonome, fut posée pour la première fois par Marcel Duchamp. En fait, c'est à Marcel Duchamp que nous devons d'avoir donné à l'art son identité propre [...] avec le ready-made [...] la nature de l'art se déplaçait d'une question de forme à une question de fonction. Ce changement — celui de "l'apparence" à la "conception" — fut le commencement de l'art moderne et le commencement de l'art conceptuel. Tout art (après Duchamp) est conceptuel (par nature) parce que l'art n'a d'existence que conceptuelle » Joseph KOSUTH, « L'Art après la philosophie », *op. cit.*, p. 455.

2. Dominique CHATEAU, *Duchamp et Duchamp*, L'Harmattan, coll. L'Art en bref, Paris, 1999.

qu'irréversible des pratiques de l'art et de son histoire. De l'autre côté, celle d'un artiste dilettante et facétieux, toujours pourvu, en toute circonstance, de l'esprit de dérision et de la distance propre à éviter les pièges égocentriques du « sérieux et de l'important »¹, qui redessinerait en le modifiant largement le profil précédent et du même coup l'enjeu des ready-made, lesquels restent néanmoins considérés aujourd'hui comme des repères historiques majeurs². Est-il possible de maintenir cette configuration contradictoire sans préjuger de la nécessité de la résoudre, mais plutôt en supposant, en quelque sorte, une hétérogénéité plus déterminante que la nécessité de faire taire le dissensus auquel elle aboutit ? Remarquons que le travail mené par Chateau, comme son titre l'indique d'ailleurs parfaitement, s'attache avant tout à rendre justice à la personne (ou au personnage) de Duchamp lui-même, à l'artiste qu'il fut ou qu'il refusa d'être. Si bien qu'à partir du moment où l'enquête livre ses conclusions et dresse un portrait mis à jour, corrigé et historiquement fiable, une décision doit être prise. Il faut réviser la « vulgate duchampienne » à l'aune des faits et des témoignages avérés puis, « à l'égard des interprétations rétrospectives, conceptuelles ou autres, [...] soutenir que *ce sont toujours des fictions théoriques qui jouent par la suite* »³. En fait, ce que Chateau conteste, en conclusion de ce chapitre intitulé « Duchamp, l'esthétique et le conceptuel », c'est surtout l'annexion de Duchamp, au nom du ready-made érigé en paradigme par ses successeurs (théoriciens et/ou artistes), à la cause d'une doctrine qu'il n'a jamais vraiment promue, et au profit d'un statut bien plus ambigu des œuvres de cette catégorie. Ambiguïté qu'à notre tour nous ne contesterons pas non plus, mais dont nous imaginerons qu'elle peut aussi, voire d'abord, être présente chez l'artiste lui-même.

1. « le sérieux et l'important sont mes principaux ennemis », in Dore ASHTON, *Rencontre avec Marcel Duchamp*, trad. fr. P. Cotensin, L'Échoppe, coll. Envois, Paris, 1996, p. 16.

2. Laissons Chateau le dire à sa manière. D'abord en introduction : « d'un côté l'héritage duchampien réfracté dans l'art "post-duchampien" et son discours de promotion ou de dénigrement ; de l'autre, l'activité et le discours de Duchamp, en leur historicité même » (*Duchamp et Duchamp, op. cit.*, p. 9). Puis en conclusion : « il y a un Duchamp réfracté par le jeu "médiatique" dont nous recueillons aujourd'hui le legs contestable ; il y a un autre Duchamp impliqué dans sa propre histoire, son propre jeu et sa propre vie d'artiste, dont le portrait exige inlassablement un travail d'érudition conjugué avec un effort de réflexion » (*op. cit.*, p. 124). Mais, outre les réserves que nous avons émises quant à l'ambiguïté de ce « retour » historique, la « postérité » de Duchamp, quelle qu'elle soit ou puisse encore devenir, ne fait-elle pas déjà partie de son histoire ?

3. *Ibid.*, p. 52 (Chateau souligne).

Pourquoi ? Parce que cette hypothèse nous semble pouvoir faire droit aussi bien aux scrupules historiques et à leur légitimité qu'à celle des interprétations ultérieures, en n'assignant pas leur pertinence respective à une clause de non-concurrence incarnée par l'artiste. Car ceux-là et celles-ci ne sont contraints à s'opposer sans fin que rapportées à la figure unitaire de Duchamp, pensée par conséquent comme celle du meilleur témoin, c'est-à-dire du meilleur arbitre¹. Si l'on pose que cette figure est elle-même arbitraire, on peut choisir de composer avec cette ambiguïté, au nom d'un autre profil de l'artiste-auteur qui intègre potentiellement, comme l'un de ses attributs positifs et non comme une anomalie à rectifier, la faveur de l'erreur et de ses modes (non-sens, contresens, aveuglement, malentendu, confusion, etc.).

À propos de la *Roue de bicyclette*, Duchamp faisait ce rappel : « cette machine n'a pas d'intention, sinon de me débarrasser de l'apparence de l'œuvre d'art. C'était une fantaisie. Je ne l'appelais pas une œuvre d'art. Je ne l'appelais d'ailleurs pas. Je voulais en finir avec l'envie de créer des œuvres d'art »². Deux années plus tôt, il avait déjà déclaré : « le fait qu'ils [*sc.* les ready-made] aient été considérés avec la même révérence que des objets d'art signifie probablement que j'ai échoué à résoudre le problème de la tentative de sortir entièrement de l'art »³. On n'y insistera pas : ces commentaires montrent bien qu'il est plutôt hasardeux voire contre-indiqué de faire des ready-made, sans autre forme de procès, les avant-postes militants de la postmodernité artistique, et plus encore d'en attribuer à Duchamp le projet. Ce qui retiendra notre attention, ici, c'est plutôt l'inconséquence des propos. Car si l'on s'en tient, strictement,

1. Le premier sens du latin *arbiter*, dont l'ensemble du lexique juridique et judiciaire provient, est celui d'un « témoin oculaire ou auriculaire », Félix GAFFIOT, *Dictionnaire illustré Latin Français*, Hachette, Paris, 1934, p. 152 (les prochaines références à ce dictionnaire seront données sous la forme « GAFFIOT, n° de page »).

2. Marcel DUCHAMP, entretien avec Otto Hahn, *VH101* n°3, automne 1970, p. 61. En passant, on notera que Duchamp ajoute : « La chose — la roue de bicyclette — est venue avant l'idée », information que l'on comparera avec les revendications kosuthiennes.

3. Francis ROBERTS, « Interview with Marcel Duchamp: "I propose to Strain the Laws of Physics" », *Art News*, vol. 67, n° 8, p. 47 (cité par Dominique Chateau, *op. cit.*, p. 65).

aux mots de l'artiste, on en conclut que, en ce qui le concerne, il n'y a pas de problèmes qui eussent pu être réglés plus rapidement : pour que « la tentative de sortir entièrement de l'art » ainsi que la liberté d'« en finir avec l'envie de créer des œuvres d'art » fussent accomplies, il suffisait de s'abstenir de créer des œuvres et en s'occupant d'autre chose. On rétorquera qu'en la matière Duchamp a consacré une bonne partie de son temps aux échecs : à quoi l'on répondra que cette activité n'a nullement mis un terme à sa vie publique d'artiste¹. De même, l'intention de se « débarrasser de l'apparence de l'œuvre d'art » ne peut pas davantage se comprendre en dehors de l'œuvre ni de l'art, mais bien par rapport à eux. Lorsque Duchamp déclare que « l'anti-artiste est aussi artiste que les autres. Plutôt qu'«anti-artiste», je préfère dire «anartiste», c'est-à-dire pas artiste du tout. Voilà ma conception. Cela ne me dérange pas d'être anartiste »², on devrait commencer par s'interroger sur la définition de ce néologisme, proposée par un artiste, interrogé en tant qu'artiste, répondant en tant que tel, au cours d'une émission sur l'art... On en conclurait, avec Paul Audi, que l'« anartiste » auquel Duchamp fait référence pour son propre compte n'est pas tant la négation ou la disparition de l'artiste que sa reconfiguration, la mise à jour de sa définition, c'est-à-dire, au bout du compte, sa résurrection :

« Anartiste [...] c'est d'abord le nom que l'on se prend à donner au non-
artiste, c'est-à-dire en fait à un «artiste» qui ne correspond pas, qui n'entend plus

1. On peut même soutenir le contraire, et considérer que sa vie de joueur d'échecs est incluse dans sa vie d'artiste, où la seconde éclaire et redessine sans cesse la première : Duchamp réalise l'affiche du championnat de France à Nice en 1925 ; il se fait prendre en photo par Julian Wasser en 1963, jouant une partie face à Eve Babitz, nue, le jour du vernissage d'une rétrospective de son travail au Pasadena Art Museum de Los Angeles, devant... le *Grand verre* (i.e. *La Mariée mise à nu...*) ; en 2014, c'est au nom du droit d'auteur que les ayants droit de l'artiste ont interdit que soit reproduit l'ensemble des pièces de l'échiquier qu'il avait créé en 1918. Dans le même ordre d'idées, d'autres artistes peuvent être convoqués : l'interruption volontaire d'activité artistique de Pierre Buraglio (qui après 1968 et jusqu'en 1973 devient ouvrier dans une imprimerie et se consacre au militantisme politique) ou celle de Simon Hantaï (qui cesse de peindre pendant quatre ans à partir de 1976 et refuse toute exposition pendant les quinze années qui suivent) sont, évidemment et d'abord, des événements artistiques, qui sont d'ailleurs et pour cette raison signalés et discutés dans leurs biographies respectives.
2. « Art, anti-art, Marcel Duchamp parle » (transcription d'une interview réalisée en 1959 par la BBC pour son émission *Arts series*), in Richard HAMILTON, *Le Grand Déchiffreur. Richard Hamilton sur Marcel Duchamp. Une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres*, trad. fr. C. Diserens et G. Tosin, JRP/Ringier, coll. Lectures Maison rouge, Paris, 2009, P. 76.

correspondre, à ce que l'on entend depuis plus d'un siècle par ce mot, qui ne reconnaît donc ni ce qu'il fait ni ce qu'il est dans l'appellation légitimante et normative qui a cours à son époque. [...] Mais s'il est bien celui qui se résout librement à se priver d'une telle légitimation, [...] l'anartiste [...] n'en est pas moins, en même temps, dans le geste même de son auto-affirmation, un créateur au sens fort du terme [...]. En ce sens l'anartiste serait l'artiste même, l'artiste par excellence. »¹

Au bout du compte, le sens littéral de ces déclarations devient dans les faits un non-sens ou, pour le moins, un sens qui se constitue *à rebours* de ce qu'il énonce. À propos des ready-made en général, Duchamp précise :

« Je les ai faits sans intention, sans autre intention que celle de me débarrasser des pensées. Chaque ready-made est différent. On ne trouve pas de caractère commun aux trente ou trente-cinq ready-made, sinon qu'ils sont manufacturés. Quant à y voir une idée directrice, non. L'indifférence ; indifférence au goût : ni goût dans le sens de la représentation photographique, ni goût dans le sens de la matière bien faite. Le point commun, c'est l'indifférence. J'aurais pu choisir vingt choses à l'heure, mais ils auraient fini par se ressembler. Je ne le voulais absolument pas »². Quelques années plus tôt il répondait à Otto Hahn : « Il est un point que je veux établir très clairement c'est que le choix de ces ready-mades ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... En fait une anesthésie complète. »³

Ici encore, il est nécessaire de faire la part des choses. Si Duchamp se dégage de toute intention, sa désinvolture affichée conserve au moins celle, ferme et radicale, de ne vouloir « absolument pas » produire en série, ce qui aurait pourtant été l'expédient le

1. Paul AUDI, *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*, Les Belles Lettres, coll. Encre marine, Paris, 2012, pp. 31-32.

2. Marcel DUCHAMP, entretien avec Otto Hahn, *VH101* n°3, *op. cit.*, p. 61.

3. Marcel DUCHAMP, « À propos des "Ready-mades" », in *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 191.

plus efficace pour se « débarrasser de ses pensées »¹. Quant à l'indifférence érigée en critère fondamental, elle est de fait difficile à défendre dans l'absolu, c'est-à-dire comme un point de départ inconditionné. Car si l'indifférence était réelle, elle l'aurait conduit, statistiquement au moins, à n'importe quel objet (un objet qui soit n'importe quoi, dont le *quoi n'importe* précisément pas), de bon comme de mauvais goût, délectable ou dégoûtant, ou ni l'un ni l'autre, sans différence justement : dans le cas d'une « anesthésie complète », la question du goût eût été superfétatoire. Pour *Fountain*, ce n'était évidemment pas le cas². De même que pour les autres avatars duchampiens du ready-made, où la « délectation esthétique » n'est pas aussi explicitement prise pour cible, il reste difficile d'admettre le règne absolu d'une « indifférence visuelle », pour les raisons évoquées à l'instant : les objets choisis ne sont pas égaux à tous les autres, précisément parce qu'ils ont été choisis, et que ce choix n'est probablement pas le fruit du hasard. Ce qui pourrait suffire à supposer d'eux et produire pour eux, justement, une « différence visuelle », qu'on pourrait dire de minoration, relativement à ceux qui auraient naturellement et ostentatoirement brigué cette élection.

Il reste enfin, relativement à la fortune incontrôlée du ready-made dans l'histoire de l'art du XX^e siècle, à s'arrêter sur l'objection, parfaitement fondée, d'un anachronisme historique. Elle consiste à rappeler que « ce serait certainement se méprendre totalement sur les intentions de Duchamp — sinon sur celle de ces épigones — que de penser que l'existence des *ready-mades* exige que l'on reformule la théorie esthétique de manière à représenter un objet tel *Fontaine* comme un cas nodal d'œuvre d'art », dans la mesure où ils ne seraient que « des cas particuliers [...] ambigus,

1. Si Duchamp avait pris connaissance de *Mensch und Arbeit im technischen Zeitalter* (1954), de Helmut Thieliicke et Kurt Pentzlin, il aurait appris que « 90 % des ouvriers préfèrent les tâches monotones » et « expliquent eux-mêmes [...] leur préférence pour le travail répétitif. Ils le préfèrent parce qu'il est mécanique et n'exige pas d'attention, de sorte qu'en l'exécutant ils peuvent penser à autre chose », cité par Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, trad. fr. G. Fradier, Pocket, coll. Agora, Paris, 1994, p. 198, n. 1.

2. « Ma fontaine-pissotière partait de l'idée de jouer un exercice sur la question du goût : choisir l'objet qui ait le moins de chance d'être aimé. Une pissotière, il y a très peu de gens qui trouvent cela merveilleux. Car le danger, c'est la délectation artistique », entretien avec Otto Hahn, *L'Express* n° 684, 1964, p. 22.

provocateurs et totalement ironiques dans leur relation à l'art »¹. Car l'origine du ready-made, depuis la *Roue de Bicyclette*, « fut d'abord un geste dilettante, ni sentencieux ni terroriste »². Duchamp explique en effet que « quand [il a] mis une roue de bicyclette sur un tabouret la fourche en bas, il n'y avait aucune idée de ready-made ni même de quelque chose d'autre, c'était simplement une distraction »³. Mais est-ce pourtant un argument suffisant pour remettre en cause la date de naissance du ready-made dans la chronologie de l'histoire de l'art ? Oui, si l'on considère que ce baptême passe obligatoirement, au moment des faits, par l'onction explicite de son auteur. Pas forcément, si l'on admet que cette condition n'est pas requise absolument, soit que cet acte de naissance puisse être le fait d'une autre instance que l'auteur, soit qu'il puisse être prononcé — ou ratifié — par lui ou par autrui *a posteriori*, exactement comme a lieu, pour l'état-civil, une reconnaissance en paternité. Duchamp le reconnaît d'ailleurs lui-même, à qui Francis Roberts pose la question de ce paradoxe : « oui c'est un paradoxe, et la *Roue* était le premier d'entre eux mais pas encore appelée ready-made à cette époque »⁴.

Dans le même souci de rigueur historique, concernant *Fountain*, Dominique Chateau souligne que « s'il y a indubitablement des raisons, plutôt bonnes, pour qu'elle [sc. *Fountain*] soit un exemple privilégié dans les discussions esthétiques, elle est avant tout le cas le plus évident de la manière dont un exemple historique peut être abstrait de son effectivité »⁵. Il ajoute qu'à la date de son exposition, *Fountain* « ne revendique pas d'être une forme nouvelle qui appellerait la création plus ou moins néologique d'une nouvelle étiquette. Pourtant n'est-ce point aussi un ready-made ? [...] À l'orée des années soixante, il n'y a plus aucun doute sur le fait que *Fontaine* doive être considéré

1. Richard WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, Aubier, coll. Philosophie, trad. fr. R. Crevier, Paris, 1994, p. 150.

2. Dominique CHATEAU, *Duchamp et Duchamp*, op. cit., p. 9.

3. Marcel DUCHAMP, *Ingénieur du temps perdu...*, op. cit., p. 79.

4. Francis ROBERTS, « Interview with Marcel Duchamp... », op. cit., p. 47 (nous traduisons).

5. Dominique CHATEAU, *Duchamp et Duchamp*, op. cit., p. 22. Mais il faudrait alors entendre aussi cette effectivité comme historique ; car la postérité de *Fountain*, qu'elle suive ou non son impulsion initiale, n'en est pas moins effective.

comme un ready-made — autour de 1917, est-ce aussi sûr ? »¹ Même situation, même paradoxe. Car s'il est impossible (voire spécieux) de nier que *Fountain* fut, à cette date, d'abord et surtout une plaisanterie provocatrice doublée d'un piège à l'égard des jurés du Salon des Indépendants, il est tout aussi spécieux (voire impossible), de négliger les suites auxquelles cet événement a donné lieu, *comme si une détermination historique originelle l'ancrait paradoxalement définitivement hors de l'histoire*, faisant fi de toute détermination historique postérieure. N'oublions pas qu'en la matière les déclarations de Duchamp sur la question du ready-made sont elles aussi « toutes largement postérieures à l'époque considérée et donc rétrospectives ; *sans compter qu'il n'y a aucune bonne raison de limiter l'effet théorique de l'inscription du ready-made dans le monde de l'art à l'opinion de Duchamp.* »² Si l'on admet en outre que « l'effet » n'est pas seulement théorique, non seulement parce qu'il provient de l'exposition d'une œuvre³, mais qu'en retour sa fortune historique a très largement contribué à en déployer l'interprétation (de l'hagiographie à la contre-enquête) donc la visibilité, alors la question n'est plus de savoir si l'on « se méprend totalement sur les intentions de Duchamp » (Wollheim) mais plutôt si l'on ne prend pas le risque de se méprendre sur l'œuvre en l'identifiant sans supplément ni reste au périmètre de ces mêmes intentions.

1. *Ibid.*, p. 34.

2. Dominique CHATEAU, *op. cit.*, p. 32. Chateau souligne.

3. On pourrait objecter à cette allégation qu'elle est vaine et infondée puisque, *stricto sensu*, l'exposition de *Fountain* n'a justement pas eu lieu. Finalement refusée par le jury du Salon des Indépendants, vraisemblablement perdue depuis, il ne restera d'elle, entre autres, qu'une photographie d'Alfred Stieglitz, les remous qu'a provoqués sa candidature, les enquêtes plus ou moins complètes sur les circonstances de l'événement, les différents compte-rendus des personnes impliquées de près ou de loin dans cette affaire, les références ou les révérences que la postérité artistique lui fait, les conséquences qu'elle lui impute, les controverses qui en naissent, les nombreuses copies auxquelles elle a donné lieu. Dans ces conditions, peut-on vraiment parler d'exposition ? Oui, et sans réserve : on peut même affirmer, pour ces raisons, que *Fountain* a été (et reste) *surexposée*. Elle est même l'exemple parfait de l'œuvre qui n'a pas besoin d'être (de subsister, à la manière d'un objet, puisque l'original a disparu) pour maintenir et déployer son effectivité (« si la tentative d'exposer Fontaine n'aboutit pas vraiment en 1917, cela ne l'empêcha point de faire *de l'effet* — un sacré effet, même ! » Dominique CHATEAU, *op. cit.*, p. 26. Chateau souligne). À cet égard, elle marque aussi nettement la distinction entre l'exposition (ici avortée) comme dispositif et l'exposition (ici aboutie) comme mode d'existence, distinction à laquelle nous consacrerons bientôt un chapitre.

27. LA DÉTERMINATION SUBJECTIVE DE L'OBJECTI(VI)TÉ

Si la fonction critique que l'artiste investit, dès lors qu'il prend la parole au sujet de son travail, mérite l'attention, ce n'est pas seulement parce qu'elle donne accès, « au plus près de la production de l'artiste », à la possibilité, certes unique en son genre, d'un « éclairage immanent à l'activité artistique »¹, c'est aussi parce qu'elle donne l'occasion de confronter cet éclairage à ce qu'il laisse dans l'ombre, et qu'elle invite, au bout du compte, à s'interroger sur les motifs de ce clair-obscur. Autrement dit, si les propos des artistes sur leurs œuvres ont l'immense avantage de nous informer sur ce qui est à voir avec ou en elles tel qu'ils l'ont vu, et que nous distinguerions mal ou ne verrions peut-être même pas sans eux, ils nous informent aussi sur ce qui n'est pas vu, voire sur ce qu'ils ne voient pas eux-mêmes. À la question « que nous font-ils voir ? » s'adjoint alors immédiatement la question complémentaire : « que *ne* nous font-ils *pas* voir ? »². L'espace dialectique qui s'ouvre entre ces deux questions devient l'objet d'une nouvelle question ; si l'artiste et son autorité semblent à l'évidence les premiers à devoir ou à pouvoir *en répondre*, il n'est pas dit qu'ils doivent ou peuvent forcément *y répondre*.

Nous prendrons l'exemple d'une série d'œuvres que le discours critique, et en premier lieu celui de l'artiste, nous a habitués à tenir, à juste titre d'ailleurs, pour l'une des formes les plus radicales et les plus élémentaires de l'objecti(vi)té³ picturale. Ces œuvres face auxquelles ce que nous voyons n'est *a priori* rien d'autre que ce que nous

1 Laurence CORBEL, *Le Discours de l'art, op. cit.*, p. 23.

2. Il faut bien sûr entendre ici le verbe voir dans un sens étendu, et notamment étendu au comprendre. C'est d'ailleurs le double sens originel dont provient l'esthétique : Bailly donne pour αἰσθητικός « faculté de percevoir par les sens ; faculté de percevoir par l'intelligence » et pour αἴσθησις « qui a la faculté de sentir ou de comprendre », BAILLY, p. 22.

3. « Objectivité » traduit *Objecthood*, notamment depuis le célèbre et polémique essai de Michael Fried (cf. « Art et objectivité », in *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. fr. F. Durand-Bogaert, Gallimard, coll. Collection NRF Essais, Paris, 2007, pp. 113-140), et est censée définir le caractère primitif et neutre de l'objet, hors de toute visée subjective. Nous pensons au contraire que cette objectivité est tributaire de l'objectivité, visée subjective orientée vers la constitution de l'objet et de sa neutralité, comme nous allons tenter de le montrer.

voyons trouvent leur première formulation historique en 1959 au MoMa de New York à l'occasion d'une exposition collective intitulée *Sixteen Americans*. Frank Stella y expose pour la première fois ses *Black Paintings* : il s'agit des tableaux aux châssis épais, tendus d'une toile brute, recouverte mécaniquement de bandes noires parallèles et de largeur égale, à l'aide d'une laque du commerce et d'une brosse de peintre en bâtiment, et qui ne sont, selon Stella, rien d'autre que cela. Interrogé cinq ans plus tard par Bruce Glaser sur cette série, l'artiste fait cette déclaration désormais fameuse :

« Ma peinture est basée sur le fait que seul s'y trouve ce qui peut y être vu. C'est réellement un objet. Toute peinture est un objet et quiconque s'y implique assez finit par être confronté à la nature d'objet de ce qu'il fait, quoiqu'il fasse. Il fait une chose. Tout cela devrait aller de soi. Si la peinture était assez incisive, assez précise, assez exacte, il vous suffirait simplement de la regarder. La seule chose que je souhaite que l'on tire de mes peintures et que j'en tire pour ma part, est que l'on puisse voir le tout sans confusion. Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez [*what you see is what you see*]. »¹

De fait, les *Black Paintings* semblent répondre directement et correspondre exactement à la description qu'en donne l'artiste, description qui embrasse d'un seul mouvement son projet et les œuvres elles-mêmes dans la mesure où elles se résument à ce qui peut être vu en elles, par Stella ou par quiconque. Le danger que Stella veut éviter est celui qui, s'attachant par exemple à des notions d'équilibre ou de composition, reste immanquablement prisonnière d'un jugement esthétique formel, voire formaliste, qui renvoie finalement à un jeu d'affects ou de valeurs issus de la tradition européenne, lesquels, surimposés à l'œuvre elle-même, lui sont en fait totalement étrangers :

« J'ai toujours été en désaccord avec les gens qui veulent conserver les valeurs traditionnelles de la peinture : ces valeurs humanistes qu'ils découvrent

1. « Questions à Stella et Judd », in *Regards sur l'art américain des années soixante*, op. cit., p. 58. Entretien dont Lucy Lippard dira qu'il contient rien moins que « la première déclaration importante de Frank Stella, que l'on s'accorde à reconnaître comme étant à l'origine de la peinture structurale actuelle » (*Ibid.*, p. 53).

toujours sur la toile. Si vous les poussez dans leurs retranchements, ils finissent tous par déclarer qu'il y a quelque chose, en dehors de la peinture, là sur la toile. »¹

Tout ce qui s'écarte d'une description concrète procède pour Stella d'une illusion. Illusion inévitablement subjective que rien ne garantit ou n'autorise, et qui tend à oublier ainsi qu'à faire oublier la nature objective de l'œuvre, ce à quoi elle correspond pourtant, visuellement, toujours d'abord, et qu'elle est, de fait, avant toute autre considération : « je veux que ma peinture soit telle que vous ne puissiez *échapper* au fait qu'elle est supposée être entièrement visuelle »². Entièrement visuelle, et seulement visuelle, de telle sorte que « tout ce qui est à voir est ce que vous voyez [*what you see is what you see*] ».

L'évidence et le primat de l'objectivité, seule référence censée n'offrir aucun espace pour l'interprétation, ni donc aucun risque pour quelque écart subjectif que ce soit, assurent la possibilité, aussi bien pour l'artiste que pour le spectateur, d'une relation à l'œuvre directe et commune. L'objectivité de l'œuvre est la condition suffisante de sa définition, et la condition initiale de tout commentaire sérieux qui veut éviter les affabulations. Il s'agit d'ailleurs moins d'une condition que d'un rappel à l'ordre du réel, du visible le plus élémentaire, débarrassé des scories inutiles d'un discours qui ne s'en tiendrait pas à cela. À cet égard, sa formulation littérale par Stella s'impose précisément par et dans sa littéralité même, exonérant son auteur de tout soupçon d'influence ou de mise en scène : rien d'autre n'est avancé ou proposé par lui que la réalité objective et visuelle de l'œuvre, accessible à tous, partageable par tous, opposable à tout discours comme une preuve face à un alibi. Entre ce que dit, sur l'œuvre, le commentaire de l'artiste, et l'expérience commune de l'œuvre pour elle-même, la distance semble ici réduite au minimum, voire annulée par leur littéralité réciproque.

1. *Ibid.*, p. 58.

2. *Ibid.*, Stella souligne.

C'est pourquoi il est pour le moins surprenant de constater que la traduction française de la déclaration de Stella n'est paradoxalement *pas* littérale. Qu'est-ce qui permet, en effet, à Claude Gintz de traduire « *what you see is what you see* » par « tout ce qui est à voir est ce que vous voyez » et non, *littéralement*, par « ce que vous voyez est ce que vous voyez » ? À notre avis, deux choses, qui s'expliquent l'une par l'autre. La première est probablement l'inclination, naturelle pour le traducteur, à souligner à son tour le sens des propos de l'artiste, en enfonçant en quelque sorte le clou de la littéralité ou de l'objectivité, par une paraphrase qui en manifeste et en renforce la radicalité. Majoration à laquelle il n'y aurait rien à opposer si elle consistait, comme on l'a déjà noté avec Foucault, à « dire autre chose que le texte même, mais à condition que ce soit ce texte même qui soit dit et en quelque sorte accompli ». Mais force est de constater, ici, que le « texte même », c'est-à-dire la formule de Stella, ne dit rien, ou plutôt ne dire rien d'autre qu'elle-même, comme toute tautologie dont c'est précisément la caractéristique. Du coup, la traduction de Gintz dit nécessairement plus, ou autre chose, que ce qu'elle traduit. Rendre la première occurrence de « *what you see* » par « tout ce qui est à voir » superpose au texte à la fois un impératif et une limite absents de l'anglais original. La proposition « *tout ce qui est à voir* » insiste sur le fait qu'il n'y a *rien d'autre* à voir, qu'il n'est pas seulement recommandé de ne pas y voir autre chose mais que cela est impossible ; c'est pour cette raison que la formule de l'artiste n'est pas une recommandation subjective, une indication personnelle, un conseil de sa part, mais le simple et objectif constat d'un état de fait ; « *tout ce qui est à voir* » veut dire « la seule chose que vous pourrez jamais voir ». Ainsi la traduction, qui d'une certaine manière améliore et précise le sens des propos de Stella, conjure en même temps la quasi absence d'information prédicative que donnerait cette formule prise à la lettre. Ce qu'elle dit de plus, qui respecte sans doute l'esprit de l'artiste, qui reste conforme au sens auquel cette déclaration n'a jamais cessé d'être rapportée, n'en reste pas moins une interprétation *non littérale*. Elle fait fond sur une acception commune de l'objectivité qu'il faut présupposer chez Stella pour pouvoir la lire dans ses propos. Sans cet accord préalable et tacite, comment peut-on ne pas s'apercevoir que, si elle était seulement « basée sur le fait que seul s'y trouve ce qui peut y être vu » [*based on the fact that only*

what can be seen there is there], ce qui se trouve dans la peinture de Stella dépendrait de ce que l'on y voit, et non l'inverse ? Qu'un tel décret, en somme, est d'autant plus ouvert qu'il se veut péremptoire ?

L'affirmation tautologique, loin de clore la question, en déploie au contraire toute l'ambiguïté. Qu'est-ce qui est vu, en effet ? Le fait même que Stella réponde à cette question pour dissiper toute équivoque quant à ses tableaux confirme déjà qu'elle doive se poser. Et qu'elle se pose suppose qu'elle n'aille pas de soi. Car si « la nature d'objet » des tableaux en général, et des siens en particulier, était une évidence exclusive et universellement partagée, comment pourrait-il y avoir jamais quelque « confusion » ? S'en tenir aux limites d'une description fidèle à « ce qui est vu » ne ferait que poser à nouveau la même question, tout en s'avérant, en pratique, impossible : non seulement le degré de précision d'une telle description devrait être fixé arbitrairement, sans jamais atteindre à l'exhaustivité, donc en encourageant toujours le reproche d'être partiel. Si l'on devait comparer, en outre, un ensemble de descriptions produites par plusieurs observateurs, il est fort probable qu'elles ne seraient jamais exactement identiques ; il faudrait alors inévitablement procéder à une sélection des éléments significatifs, tâche qu'il incomberait logiquement à Stella d'accomplir : les critères retenus pour définir l'objectivité des tableaux relèveraient donc paradoxalement d'un choix subjectif ; et l'illusion dénoncée par le peintre s'appliquerait par conséquent aussi à sa propre neutralité. Quant à l'exactitude et la rigueur d'une telle description, enfin, elles demandent à leur tour une détermination préalable, sans quoi elles peuvent *stricto sensu* être contestées, comme celle, pourtant sommaire et littérale, que donne Leah Dickerman, conservateur au MoMa :

« La ligne dans les tableaux de Frank Stella [*quelle ligne, quel tableau ? Le pluriel générique ne correspond ici à aucune réalité concrète*] est répétée en bandes appliquées à la main [*aucune information de cet ordre n'est directement issue du tableau*] avec une peinture de bâtiment [*idem*]. Elle ont toutes exactement la même taille [*laquelle ?*], se répétant l'une après l'autre [*la succession temporelle ne peut être que supposée, ou déjà connue, mais dans les deux cas n'est pas présente comme telle sur la toile*] avec un petit intervalle de toile vierge. Une fois que la forme initiale est

posée, elle peuvent être produites de manière systématique, de sorte que la structure de l'œuvre soit déductive [*hypothèse seulement interprétative et non directement observable*]. »¹

Supposons néanmoins que l'on puisse s'en tenir aux impératifs de Stella : comment la nature objective des *Black Paintings* est, relativement à la perception sensible, finalement saisie ? Réponse : par l'intercession nécessaire de l'œuvre elle-même, qui la rend visible comme aucun objet dispensé de toute relation esthétique ne serait capable, à lui seul, de le faire. Car la présence et la prééminence de l'objet sont ici comptables de son *effet*, d'un *effet* d'objet, du doigt pointé vers lui, et non l'inverse. Il a besoin d'être repéré, mis en avant, mis en scène, autrement dit produit (au sens où l'on produit une preuve) pour apparaître comme tel. L'objectivité « entièrement visuelle » de la peinture des *Black Paintings* provient de l'attention portée sur elle (par Stella d'abord, éventuellement par nous ensuite) et lui est indissolublement liée comme l'est un espace visible au faisceau lumineux qui l'éclaire.

De sorte que la tautologie de Stella ne devient éclairante que si elle se renverse : ce qui « devrait aller de soi » (la visibilité du tableau nu, réduit aux objets qui le composent) ne va justement pas naturellement de soi, c'est-à-dire d'elle-même, mais d'un autre que soi, en l'occurrence des tableaux de Stella, qui ne deviennent cette objectivité que parce qu'ils la manifestent. Lorsque l'artiste américain explique que ce qu'il souhaite c'est « prélever la peinture [ordinaire] de la boîte pour la mettre sur la toile » en essayant de « garder la peinture aussi bonne que quand elle était dans la boîte »² cette dernière, s'il y parvient, conservera-t-elle son statut usuel de peinture en pot prête à l'emploi, utilisable et utilisée indifféremment par Stella, un peintre en bâtiment ou un bricoleur du dimanche, une fois le « transfert » effectué ? Assurément non, parce que ce statut, elle l'avait déjà perdu. La peinture que Stella voit dans le pot est, pour lui, en tout cas lorsqu'il en parle, déjà sur la toile. Il ne la trouve « bonne »

1. Nous traduisons un extrait du texte accompagnant la *Black Painting* intitulée *The Marriage of Reason and Squalor, II*, 1959 [<https://www.moma.org/audio/playlist/1/131>].

2. « Questions à Stella et Judd », *op. cit.*, p. 58.

qu'à partir du tableau sur lequel elle pourra s'étaler, promouvoir ses qualités, s'exposer. Si « les bandes sont le chemin de son pinceau sur la toile, chemins [qui] ne mènent qu'à la peinture »¹, c'est parce que la peinture qu'elle devient ou peut devenir sur la surface du tableau n'est pas la même que celle du peintre en bâtiment ou de celui sur qui, par mégarde, le pot se renverse : pour Stella, elle est une matérialité qui doit apparaître, pour les derniers, une matérialité qui doit disparaître.

Stella lui-même ne dit d'ailleurs pas autre chose, qui soumet la nature d'objet à une « confrontation », dans l'exacte mesure où cette confrontation reste subordonnée à la nécessité pour quiconque (et pour lui, sans doute, le premier) à s'« impliquer », c'est-à-dire à s'appliquer à la faire surgir : « toute peinture est un objet [pour] quiconque s'y implique assez [qui] finit par être confronté à la nature d'objet de ce qu'il fait, quoiqu'il fasse ». Sauf si, précisément, comme le peintre en bâtiment, il ne s'y implique pas ainsi. Mais, quoi qu'il en soit, cette efficace et indispensable implication (à laquelle il donne plus loin le nom d'« acte visuel ») contredit aussitôt l'idée d'une objectité absolue initiale, immédiatement donnée ou perçue pour peu qu'on s'en tienne à ce qui est perceptible objectivement, *parce qu'elle ne l'est que si l'on s'en tient à cela*. Bref, l'objectité des *Black Paintings*, ni première ni inconditionnée, *n'est justement pas une détermination objective*. La présence manifeste et finalement extra-ordinaire de l'objet en elles (sa forme brute, son matériau, sa couleur, etc.) met avant tout en évidence qu'elles l'exposent (l'objectité) en s'exposant elles-mêmes comme objets bruts. Et que cette phénoménalité de l'œuvre est logiquement antérieure à toute spécificité formelle ou objectale, puisqu'elle en assure justement la manifestation. Ce constat prend nécessairement à contre-pied la possibilité de restreindre les œuvres à leur supposée objectité primitive et d'y fixer leur autonomie :

« cet appel à la qualité d'être, à la puissance, à l'efficacité d'un objet, constitue pourtant bien une dérive logique — en réalité : phénoménologique — par

1. Carl Andre préfaçait en ces termes les tableaux de Stella dans le catalogue de *Sixteen Americans* (cité par Thierry DE DUVE, *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989, p. 194).

rapport à la revendication initiale de spécificité formelle. Car c'est au monde phénoménologique de l'expérience que la qualité et la puissance des objets minimalistes seront finalement référés. »¹

Il est par ailleurs tout à fait significatif, *a contrario*, et de l'aveu de Stella lui-même, que certaines qualités du tableau ou bien n'apparaissent pas, ou bien soient vues comme des éléments problématiques et importuns, alors qu'elles ressortissent exactement à la même nature objective et matérielle, « entièrement visuelle », à laquelle il était pourtant essentiel pour lui de ne pouvoir « échapper » :

« à mesure que vous peignez, vous rencontrez des choses sur lesquelles vous butez et ce sont ces choses-là que vous essayez d'écarter de votre route. [...] Je perds de vue le fait que mes peintures sont sur toile, et je regarde simplement mes peintures. [...] Si l'acte visuel se situant sur la toile est assez fort, je ne ressens pas fortement la matérialité de la toile. Elle disparaît. Parfois, toute cette toile nue me démonte [...] ; les qualités physiques de ce coutil de coton s'interposent. »²

« Faut-il alors reconnaître, comme Didi-Huberman le suggère, une contradiction interne au minimalisme en général ? Mais sur quel mode penser une telle contradiction ? Comme une limite relative au statut des objets eux-mêmes ? Ou comme une incapacité du discours — fût-il celui des artistes en personnes [*sic.*] [...] — à rendre compte du monde visuel sur quoi il rabat un monde fatalement différent d'intentions idéales ? Ces questions valent la peine d'être posées, et distinguées, dans la mesure où l'amalgame des discours et des œuvres représente trop souvent une solution aussi erronée que tentante pour le critique d'art. L'artiste souvent *ne voit pas* la différence entre ce qu'il dit (ce qu'il dit qui doit être vu : *what you see is what you see*) et ce qu'il fait »³.

1. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, coll. Critique, 1992, p. 38 (Didi-Huberman souligne).

2. « Questions à Stella et Judd », *op. cit.*, p. 59.

3. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons...*, *op. cit.*, p. 43 (Didi-Huberman souligne).

De quoi parle Didi-Huberman lorsqu'il met en garde contre « l'amalgame des discours et des œuvres » ? Il n'y a évidemment aucun risque d'une confusion au sens strict : les toiles de Stella ne deviennent pas des interviews, et ses propos ne sont pas des tableaux. S'agit-il de ne pas confondre ce que les œuvres donnent à expérimenter avec ce que les textes ou les paroles donnent à comprendre ? Peut-être bien, mais, dans ce cas, il faut préciser ce qui risque d'être confondu. Car, à nouveau, les deux opérations sont factuellement suffisamment dissemblables et ne peuvent être prises l'une pour l'autre. C'est même sur fond de cette différence qu'elles deviennent complémentaires. C'est justement parce qu'ils ne sont pas les œuvres elles-mêmes que les discours peuvent s'y rapporter, ménager avec elles une distance critique susceptible d'en rendre compte, d'en décrire la rencontre et les effets, d'en saisir et d'en formaliser les enjeux, d'en développer le sens, de les confronter à d'autres œuvres et d'autres regards, d'interroger leur dimension historique, ou de mettre en fin de compte en évidence le fait que les commentaires qu'elles alimentent et les interprétations qu'elles réclament attestent d'abord qu'elles-mêmes n'en sont pas, donc de manifester leur propre singularité, bref d'en renouveler ou d'en élargir l'expérience en ne cessant de répondre à l'intérêt qu'elles suscitent. L'amalgame dénoncé par Didi-Huberman serait plutôt celui qui résulterait de la contraction de cet espace herméneutique ou critique, au point que, pour l'artiste, toute distance étant supposée abolie, les œuvres vaudraient pour les discours, les discours pour les œuvres, et qu'il deviendrait indifférent de les distinguer. Mais comment cette indifférence est-elle seulement possible, voire pensable, et qu'est-ce qui la justifie ?

Redisons ici ce que nous avons déjà suggéré : cette indifférence ne devient possible qu'à partir du moment où, pour assurer l'ajointement des discours et des œuvres, on néglige la distance qui les sépare, ou plutôt on néglige, pour cette distance, la possibilité d'être considérée, à part entière, comme l'un des éléments qui articuleraient d'emblée le phénomène artistique, en la remplaçant par un motif surdéterminant. Ce motif, nous l'avons déjà identifié, avec l'aide de Michel Foucault : il

s'agit de l'auteur. Mais, s'agissant de l'auteur, il s'agit avant tout *d'une certaine définition de sa fonction*. En l'occurrence, de l'auteur comme principe d'unité, comme « foyer de cohérence », comme « origine de significations » qui permet de « surmonter les contradictions ». Or si l'on admet aussi le principe d'une distinction entre l'œuvre et son commentaire ou sa critique, distinction qui repose sur les origines de la fonction-auteur elle-même, se pose, comme on l'a vu, le paradoxe du commentaire d'auteur, où la légitimité du commentaire est en quelque sorte inversement proportionnelle à l'auctorité qui pourtant l'a rendue possible.

Il faut donc, inévitablement, revenir sur cette définition et interroger la validité des prémisses sur lesquelles elle repose. Car même si « ce qui dans l'individu est désigné comme auteur (ou ce qui fait d'un individu un auteur) n'est que la projection [...] du traitement qu'on fait subir aux textes [ou aux œuvres], des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique »¹, ce traitement n'est pas conduit par le hasard mais fondé sur des présupposés majoritairement admis, ensemble « invariant dans les règles de construction de l'auteur »² (l'auteur comme sujet-agent, comme « origine de significations », comme cause première, etc.), même et surtout quand il s'agit d'en finir avec lui. Revenir sur cette définition c'est donc s'efforcer de la rénover sans forcément prévoir de l'abolir : la « mort de l'auteur » ne répond pas plus à la question de sa définition qu'elle ne la corrige. Elle ne constitue pas l'avis nécrologique définitif de l'auteur, mais seulement d'une certaine façon de comprendre sa fonction, son rôle, son statut. C'est pour cette raison qu'il nous semble indispensable de réintégrer à cette définition ce que la logique d'un principe d'unité ou d'un « foyer de cohérence » évacue dès sa formulation : précisément l'éventualité, *non rédhibitoire*, d'une incohérence, d'une contradiction, bref la possibilité de cerner *aussi* la figure de l'auteur ou de l'artiste à partir d'un horizon qui ne soit pas d'abord celui de la convergence ni de l'adéquation (de l'auteur à ses œuvres, de ses œuvres à ses commentaires, de ses œuvres

1. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 801.

2. *Ibid.*

et commentaires à lui-même). Horizon qui ne serait pas non plus celui de sa destitution pure et simple, au profit du lecteur ou du spectateur qui viendrait seulement prendre sa place sans la transformer, mais d'une disjonction constitutive de sa condition même. Nous tenterons d'en esquisser les traits dans la dernière partie.

Didi-Huberman profite de cette occasion pour rendre au critique son pouvoir et sa légitimité, lequel doit être « capable de *voir ce qui est fait*, donc de repérer la disjonction — toujours intéressante et significative, souvent même féconde — au travail dans cet entre-deux des discours et des objets »¹. Mais une question manque, qui pourtant s'impose : pourquoi l'artiste n'aurait-il pas cette capacité ? Comment comprendre qu'il puisse ne pas repérer, à son tour, l'éventuelle « disjonction » entre ses discours et ses œuvres ? En guise de réponse, nous ferons deux remarques. La première est que la disjonction dont parle Didi-Huberman, et que l'artiste devrait — ou non — pouvoir repérer, l'a d'abord été par un critique, autrement dit par un autre que lui. Cet ordre des choses n'est peut-être pas sans raison, puisque pour être « capable de voir ce qui est fait » l'artiste, à la différence du critique, doit d'abord le faire. Ensuite, de deux choses l'une. Ou bien cette disjonction est non seulement repérée par l'artiste, mais déterminante à ses yeux, et l'on peut raisonnablement supposer qu'il s'agit d'une condition suffisante pour que l'œuvre, ou les propos, méritent d'être revus et corrigés jusqu'à ce qu'ils coïncident. Dans ce cas, cette disjonction est nulle et non avenue, et l'objection s'évanouit d'elle-même. Ou bien elle n'est ni repérée, ni déterminante, ni pour l'artiste ni pour l'œuvre, ou seulement après coup. Dans ces deux cas elle ne remet pas en cause la relation particulière du premier à la seconde, à savoir son auctorité, mais s'y intégrerait plutôt, comme par anticipation. De fait, les contradictions que nous avons

1. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons...*, *op. cit.*, p. 43 (Didi-Huberman souligne). Il ajoute : « bien souvent, le critique d'art *ne veut pas voir* cela : cela qui définirait le lieu d'une ouverture, d'une brèche s'ouvrant sur ses pas. [...] En se donnant la contrainte, ou le trouble plaisir, de rapidement juger, le critique d'art préfère donc trancher plutôt qu'abîmer son regard dans l'épaisseur de la tranche, [...] mais il se détourne du jeu contradictoire que mettent en œuvre des paramètres [...] du travail artistique » (*Ibid.*, pp. 43-44. Didi-Huberman souligne.).

relevées entre les œuvres et les propos de Stella ne l'ont pas empêché de peindre les tableaux qu'il a peints, ni des les assumer comme tels, ni de se fourvoyer à leur sujet¹.

1. Dans le cadre d'une enquête certes plus large que celle qui concerne les œuvres d'art, Jocelyn Benoist écrit : « Il est bien évident, en un certain sens (métaphysique), que je peux toujours me tromper même là où j'ai des raisons de penser que "je sais", et faillir là où je me crois en situation de m'engager sincèrement. Jamais cela ne m'a empêché de m'engager, cognitivement ou pratiquement, au sens plein du terme. Cette "faillibilité" de principe, *loin d'annuler la possibilité de ces engagements, en constitue pour ainsi dire la base* métaphysique. Ceux-ci n'ont de sens que sur fond de finitude, de la connaissance comme de la volonté » Jocelyn BENOIST, *Sens et sensibilité. L'intentionnalité en contexte*, Le Cerf, coll. Passages, Paris, 2009, p. 225-226 (nous soulignons).

28. L'ESSENCE DE LA CRITIQUE

Il existe une autre façon de penser le discours sur les œuvres et la distance qu'il impose avec elles, ainsi que leur relation mutuelle. Sans avoir à récuser ni minorer la subjectivité et la fonction initiales de l'auteur, elle donne pourtant toute sa place à la réflexivité de la fonction critique en la comprenant — en cela réside sa singularité — *comme l'une des déterminations propres à l'œuvre elle-même*. Elle y intègre aussi et par conséquent l'un de ses paramètres constitutifs, à savoir qu'elle fait droit au décalage temporel auquel, par rapport à l'œuvre, sont nécessairement soumis le commentaire ou la critique. Non pas qu'ils soient ainsi réduits, comme le pensaient et le dénonçaient Wood et Harrison au sujet du regard théorique *post hoc* (*cf. supra*), à toujours suivre « les évolutions de la pratique » pour la « raconter » ou offrir « un regard privilégié sur [sa] psychologie » (c'est-à-dire la psychologie de l'artiste au travail) mais, plus simplement et sans préjuger du bien-fondé d'une telle dépendance, qu'ils n'existent que dans leur différence temporelle, chronologiquement et logiquement incompressible, avec l'œuvre qu'ils prennent pour objet. Comme on vient de le faire remarquer au chapitre précédent, pour que le procès critique puisse s'engager, il doit être en mesure de « voir ce qui est fait », donc que quelque chose ait été fait avant qu'il s'engage : une œuvre. C'est ce différé que le premier romantisme allemand — puisque c'est de lui qu'il s'agit — va intégrer au concept d'œuvre, qui voit son sens mis à jour et considérablement élargi. La conséquence immédiate, c'est que l'œuvre devient, par définition, essentiellement inachevée.

a) Primat du sujet

Il n'est évidemment pas question ici de revenir sur l'histoire complète du *Frühromantik* ; nous nous contenterons d'essayer de cerner quelques-uns des principes qui régissent, au sein de l'esthétique généralisée qui fut la sienne, l'articulation du

rapport entre l'œuvre et son prolongement théorique qu'il nommèrent critique, de les comparer à ceux qui fondaient les discours *de* l'art précédemment évoqués, et de dégager, si possible, les modèles de l'artiste ou de l'auteur qu'ils supposent. Rappelons néanmoins rapidement que, pendant les toutes dernières années du XVIII^e siècle et les toutes premières du XIX^e, le premier romantisme allemand du Cercle d'Iéna rassemble, autour notamment de Friedrich et August Wilhelm Schlegel et d'une revue, l'*Athenaeum*, un aréopage de poètes, d'écrivains et de philosophes liés à la fois par l'amitié et le projet commun d'une « esthétique de la totalité », où poésie, art, littérature, science, philosophie, théorie et critique veulent être pensés ensemble comme les formes multiples et corrélées d'un pouvoir créateur, d'une « force créatrice universelle [qui] ne peut se consumer en aucun produit particulier »¹, comme l'explique A. W. Schlegel dans ses *Leçons sur l'art et la littérature*. Réciproquement et logiquement, pour un tel projet, « tout art doit devenir science, et toute science doit devenir art ; poésie et philosophie doivent être réunies »².

On peut considérer que le cadre conceptuel à partir duquel ce projet s'élabore, au-delà ou plutôt en deçà d'une théorie du goût ou d'une psychologie du génie auxquelles l'esthétique du XVIII^e siècle avait pu reconduire la théorie de l'œuvre, est celui de la subjectivité et du sujet. En ce sens au moins, le premier romantisme confirme, consolide et entérine l'inversion hiérarchique que les prémices de la Renaissance avaient engagée, bref accomplit le processus qui allait substituer, à la logique du commentaire ou de la reprise propres à l'acteur d'une tradition intériorisée, celle de l'œuvre prioritairement imputable à un auteur redéfini comme sujet agissant et autonome³. En ce sens également le premier romantisme s'émancipe de toute tutelle

1. A. W. SCHLEGEL, « Leçons sur l'art et la littérature », in Philippe LACOUE-LABARTHE, Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1978, p. 346.

2. F. SCHLEGEL, « Fragments critiques », in *L'Absolu littéraire, op. cit.*, p. 95 (les auteurs soulignent).

3. « Les premiers romantiques allemands, la chose est notable, se pensèrent et se nommèrent eux-mêmes » rappelle Olivier Schefer (Olivier SCHEFER, « L'Esthétique de la totalité », in Charles LE BLANC, Laurent MARGANTIN, Olivier SCHEFER, *La Forme poétique du monde. Anthologie du*

académique et pose les fondements théoriques d'une modernité artistique dont l'héritage, qu'on le revendique ou qu'on y renonce, est une succession sur laquelle on doit se prononcer. Pour comprendre l'enjeu auquel le projet romantique se noue il faut, comme l'écrivent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy,

« restituer au Sujet de la subjectivité, par-delà la subjectivité, le pouvoir créateur et critique de l'œuvre d'art — de l'art comme œuvre. Et il faut du même coup arracher cette œuvre à une quelconque finalité extérieure [...] pour la restituer, précisément, à l'opération d'un tel sujet. Il s'agit donc [...] de ressaisir pour lui-même ce que l'on pourrait appeler le pouvoir auto-opérateur [...] du Sujet — d'un Sujet désormais qualifié de sujet-de-l'art. »¹

Leur ouvrage s'ouvre, d'ailleurs, sur un chapitre intitulé « le système-sujet ». Olivier Schefer, quant à lui, parle d'une « poétique du sujet créateur » et précise que, même si elle se déploie dans un « grand désordre théorique, et en l'absence d'un corps de doctrine clairement défini »² (ce qui est, probablement, un indice de sa vitalité), elle est néanmoins articulée philosophiquement et historiquement à la postérité de la subjectivité kantienne : « Tout dans l'esthétique romantique de cette période paraît confirmer et conforter le primat idéaliste du sujet »³. Mais, au lieu que cette subjectivité soit requise comme thème directeur de l'élucidation du seul jugement de goût, elle va devenir aussi le critère fondamental de la compréhension de toute œuvre comme production d'un sujet créateur⁴. C'est la raison pour laquelle le maître mot du

romantisme allemand, José Corti, coll. Domaine romantique, Paris, 2003, p. 68.). Cette particularité avait déjà été soulignée par Panofsky pour la Renaissance (*cf. supra*).

1. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, Jean-Luc NANCY, *op. cit.*, pp. 374-375. *Cf.* également : « La Révolution critique est donc au premier chef l'instauration d'une certaine pensée de l'œuvre comme médium de l'infinité du sujet », Antoine BERMAN, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1984, p. 116.
2. Olivier SCHEFER, *op. cit.*, p. 76.
3. *Ibid.*, p. 85.
4. Ainsi, le principe d'imitation de la nature est reformulé à partir d'une « génialité créatrice produisant par elle-même ses propres modèles » (Olivier SCHEFER, *op. cit.*, p. 85) où « la peinture [...] apparaît comme l'œuvre d'un esprit poétique qui n'imité pas la nature mais l'élabore subjectivement », (*ibid.* p. 86). Schlegel écrit : « l'art doit créer comme la nature de manière autonome, étant organisé et

romantisme, *poésie*, ne désigne pas un genre littéraire spécifique, ni *poétique* l'ensemble des règles qui le régiraient, mais l'acte créateur lui-même et sa théorie¹. La première des *Leçons* sur l'art et la littérature de Schlegel, par exemple, rassemble sous ces vocables l'activité créatrice commune à tous les arts et à la théorie esthétique dans son ensemble².

Cette poésie généralisée est l'affaire du poète, qui se décline lui aussi en plusieurs synonymes (créateur, artiste, sujet, auteur) quasiment interchangeables dans le lexique romantique, où « Auteur signifie créateur »³, et où « Est artiste qui a son centre en soi-même »⁴.

b) *Œuvre contingente et limitation*

Caractériser la poésie, c'est-à-dire la création au sens générique, dans sa forme la plus absolue, telle qu'elle est au principe de toutes les œuvres particulières auxquelles elle donne indifféremment naissance, pose évidemment la question du rapport de la création, de la « poésie transcendante » comme la nommera Friedrich Schlegel, à chacune de ses œuvres dans leur forme propre. Leur forme propre et non leur genre (poésie, roman, essai, peinture, sculpture, etc.), qui n'est qu'une classification intermédiaire et accessoire. Le concept de poésie propre aux romantiques qui, comme

organisant, pour former des œuvres vivantes qui ne soient pas mues par un mécanisme étranger, un peu comme un pendule, mais par une force résidant en elles, comme le système solaire, et qui retournent en elles-mêmes de façon achevée » (*L'Absolu littéraire*, p. 346).

1. « La "poésie" (âme des arts de l'esprit) ne désignait pas seulement une forme subjective, ou un genre parmi d'autres, mais de manière plus large et plus profonde, l'acte créateur en lui-même, consistant à tirer l'être du néant, à donner corps à des idées et des sentiments », Olivier SCHEFER, *op. cit.*, p. 86.
2. « La théorie philosophique des beaux-arts devrait être appelée [...] poétique, à partir du moment où l'on convient qu'il y a dans tous les beaux-arts, en dehors de la partie mécanique (technique) et au-dessus d'elle, une partie poétique ; c'est-à-dire que l'on reconnaît en eux une activité créatrice libre de la fantaisie (*poiésis*). », A. W. SCHLEGEL, *La Doctrine de l'art. Conférences sur les belles lettres et l'art*, trad. fr. M. Géraud et M. Jiménez, Klincksieck, coll. d'esthétique, Paris, 2009, p. 8.
3. Fragment 68 de l'*Athenaeum*, in *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 89.
4. Friedrich SCHLEGEL, Fragment 45 des *Idées*, in *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 210.

on l'a vu, a vocation à « réunir tous les genres séparés de la poésie »¹, ne délaisse pas de la question de la forme, bien au contraire, il la pose autrement. Ou plutôt ailleurs : en amont d'une catégorisation et d'un classement qui partageraient entre eux les différents arts (comme l'étaient les arts libéraux et les arts mécaniques) ou, de l'intérieur, les arts eux-mêmes (comme l'était encore, à l'âge classique, la peinture avec la hiérarchie des genres), sur la base de paramètres formels et idéaux, mais finalement indépendants du créateur (du poète, de l'artiste, de l'auteur) qui les met en œuvre, donc indépendants de l'œuvre à laquelle ils donnent lieu. À l'inverse, la poésie romantique, « libre » et « infinie », « reconnaît pour première loi que l'arbitraire du poète ne souffre aucune loi qui le domine »². Mais, bien qu'elle soit de la sorte exonérée d'avoir à répondre à d'autres critères, la définition de la forme comme forme poétique, comme forme issue de l'art, comme création, se trouve dès lors au centre d'une inéluctable dissension. Elle doit répondre à la fois à la question de la forme créée, unique, particulière et achevée de chaque œuvre, et à celle du processus de création lui-même, de la création comme telle, incarnée exemplairement par « l'arbitraire du poète », libre de toute prescription formelle. Ces difficultés ont été parfaitement décrites par Walter Benjamin, qui commente cette formule :

« ou bien il faut comprendre, écrit Benjamin, que « le poète est la poésie en personne, [et] il va de soi que son arbitraire ne saurait se soumettre à aucune loi », mais il s'agit alors d'une « métaphore indigente pour l'autonomie de l'art. La proposition reste vide ». Ou bien « on comprendra la proposition comme un jugement sur le pouvoir de l'artiste », mais alors « c'est le poète véritable, le poète archétypique qu'il faut entendre, et du coup, immédiatement, l'arbitraire est celui du poète

1. C'est-à-dire « à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. [La poésie romantique] veut et doit aussi tantôt mêmer et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser le *Witz*, remplir et saturer les formes de l'art de toute espèce de substances natives de culture, et les animer des pulsations de l'humour », Fragment 116 de l'*Athenaeum*, *op. cit.*, p. 112. Cette tendance à l'interdisciplinarité, au décloisonnement des pratiques et des savoirs, déjà soulignée par Panofsky comme l'une des caractéristiques de la Renaissance, rappelle aussi, à bien des égards, la situation contemporaine de l'art et, de ce point de vue, donne un minimum de légitimité à l'hypothèse qu'un rapprochement de ces périodes peut éclairer l'histoire de la modernité.

2. Fragment 116 de l'*Athenaeum*, *ibid.*

véritable, un arbitraire *limité*. L'auteur d'œuvres d'art authentiques est *limité* sous le rapport précis où l'œuvre d'art est elle-même soumise à une législation de l'art [...]. La législation objective à laquelle l'art soumet l'œuvre, nous l'avons montré, consiste dans sa forme. L'arbitraire du poète véritable n'a donc son espace de jeu que dans la seule matière. »¹

Tel tableau de Friedrich, tel poème de Novalis, tel conte de Tieck, tel essai de Schelling ont chacun leur forme propre, qui est inhérente à ce qu'ils sont en tant qu'œuvre particulière, qui détermine leur identité d'œuvre et la distingue de toute autre mais, en même temps, chacun d'entre eux n'est qu'une manifestation singulière, objectivée et contingente de l'acte de création qui les motive. Par rapport à la création elle-même, chaque œuvre n'est donc qu'une limitation formelle. Comment dépasser ce paradoxe ? Comment, sans la discréditer, penser l'œuvre malgré la limite de cette facticité ? On trouve une réponse à cette question dans l'un des fragments célèbres de l'*Athenaeum* :

« Il y a une poésie tout entière occupée du rapport de l'idéal et du réel, et qui [...] devrait être nommée poésie transcendante. [...] Mais de même qu'on n'accorderait guère de valeur à une philosophie transcendante qui ne serait pas critique, qui ne présenterait pas, avec le produit, l'élément producteur, et ne contiendrait pas, dans le système des pensées transcendantes, une caractéristique de la pensée transcendante, [de même cette poésie] devrait dans chacune de ses présentations se présenter elle-même, et être partout à la fois poésie et poésie de la poésie. »²

À partir du moment où l'on considère en effet que « la poésie romantique [...] se "présente elle-même" dans chacune de ses présentations, elle est "toujours *en même*

1. Walter BENJAMIN, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, op. cit., pp. 128-129 (nous soulignons). L'ironie, poursuit Benjamin, est la forme que prend la conscience de cet arbitraire et de sa limite.

2. Fragment 238 de l'*Athenaeum*, in *L'Absolu littéraire*, p. 132.

temps poésie de la poésie” »¹. L’hypothèse que formule ce fragment, indispensable à l’intelligibilité de la logique romantique, permet peut-être aussi d’apprécier certains leitmotifs de la création contemporaine et de ses discours, comme l’importance notamment du « processus créatif », sur lequel nous reviendrons dans la partie suivante. Tâchons pour l’instant de proposer une lecture aussi explicite que possible de ce fragment. Il repose sur l’équivocité du mot « poésie » lui-même. Ici *poésie* est entendu presque indifféremment au sens d’une poésie (d’une manifestation poétique particulière, d’une œuvre de poésie, bref d’un poème), ce que l’auteur du fragment nomme « produit » ou « présentation », qui ne serait pourtant pas ce qu’elle est si elle n’exemplifiait, n’actualisait *la* poésie en général, ce qui fait qu’une poésie est poésie, le principe poétique (« transcendantal ») comme tel : la poésie de la poésie. L’un ne peut se comprendre sans l’autre. Le poème (l’œuvre) est une manifestation (une « présentation », un « produit ») singulière de l’activité créatrice, c’est-à-dire de la création en elle-même et en acte (l’« élément producteur »). Réciproquement, la création seule, pure et simple (« l’idéal »), n’a aucune visibilité, aucune existence, aucun sens si elle n’est pas rapportée à *une* création, un créé nécessairement singulier, une œuvre (le « réel »). Une œuvre (poésie) renvoie donc toujours à sa création (poésie de la poésie), puisqu’elle la présuppose comme sa condition, et que la création s’incarne toujours dans une œuvre. C’est en ce sens que la création (poésie) se « présente » dans chacune de ses « présentations » (occurrences), que chaque œuvre (re)présente, à sa manière propre et unique, la création. Le problème, bien entendu, est de parcourir le chemin dans l’autre sens : l’œuvre réelle, dans sa forme arbitraire, unique et achevée, peut-elle rendre compte de la création et du créateur qui constituent son origine ? Comment faire cohabiter une forme particulière, nécessairement finie, avec l’idée d’une création absolue et potentiellement infinie ? La première phrase du 116^e fragment de l’*Athenaeum* donne la réponse : « La poésie romantique est une poésie universelle progressive »².

1. Olivier SCHEFER, « L’Esthétique romantique », in *La Forme poétique du monde*, op. cit., pp. 516-517 (nous soulignons).

2. in *L’Absolu littéraire*, op. cit., p. 112.

c) *Critique immanente à l'œuvre et réflexivité*

Les dernières lignes du même fragment ajoutent : « le genre poétique romantique est encore en devenir ; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir »¹. La solution que propose la théorie esthétique du romantisme consiste à élargir considérablement le concept d'œuvre en considérant qu'elle contient, en puissance, l'ensemble de ses développements futurs. Le mouvement réflexif et critique qu'elle est naturellement susceptible d'engendrer et qui, en retour, va permettre d'en révéler les enjeux et de contribuer à son interprétation, lui est, en quelque sorte, attribuée par anticipation. La fonction critique, en suspens, se trouve pour ainsi dire préalablement intégrée dans la pensée de l'œuvre comme une réflexivité encore non déployée dont elle a besoin pour apparaître et s'accomplir, d'où sa nature essentiellement « progressive » :

« la critique ne juge pas ou n'évalue pas l'œuvre, elle la *réfléchit*, au double sens spéculatif et spéculaire du terme. Elle lui permet de se découvrir et de se connaître par l'entremise du critique d'art. L'œuvre prend conscience de ce qu'elle est (de sa structure et des rapports entre son contenu et sa forme) à travers la conscience du critique et par ce qu'il en dit. Le critique n'est qu'un outil, qu'un médium, un instrument au service de l'œuvre. Sa conscience est vraiment un miroir critique dans lequel l'œuvre s'auto réfléchit et se reconnaît. »²

1. C'est ce genre de proclamation qui fait dire à Carl Schmitt que « les romantiques se sauvèrent en plaçant les "possibilités" dans une catégorie supérieure à celle de la réalité. [...] Aussi préféraient-ils l'état du perpétuel devenir et des possibilités illimitées à l'étroitesse de la réalité concrète. Car l'action sacrifie l'infini des possibles pour n'en réaliser qu'un seul » (Carl SCHMITT, *Romantisme politique* [1919], trad. fr P. Linn, Paris, Librairie Valois, 1928, pp. 74-75) et à Olivier Schefer, qui le cite dans sa préface à NOVALIS, *Art et Utopie. Les derniers fragments (1799-1800)*, Éditions Rue d'Ulm, coll. *Æsthetica*, Paris, 2005, p. 8, que « cette condamnation de l'idéalisme romantique dévoile justement, en négatif, la structure fondamentalement utopique de cette pensée, pour laquelle le réel n'épuise pas le possible et ne doit pas l'épuiser ».
2. Olivier SCHEFER, « Critique romantique, réflexivité et poésie », in Laurence CORBEL et Agnès LONTRADE (dir.), *La critique : art et pratique*, Presses Universitaires du Midi, coll. L'art en œuvre, Toulouse, 2015, p. 100 (Schefer souligne). De même p. 104 : « La critique poétique romantique produit le *concept d'œuvre unitaire* et de *totalité* artistique. Cette critique réalise donc une complète intelligibilité de l'œuvre et en cela elle est bien indissociablement philosophie et poésie » (Schefer souligne).

Elle est par ailleurs qualifiée d'« universelle » dans la mesure où cette fonction critique n'est pas le propre d'un individu, ni de la position qu'il occupe, qu'il soit artiste ou critique, puisque l'un et l'autre sont, dans ces conditions et en quelque manière, indifférenciés. Autrement dit, « s'il n'y a pas d'art sans critique et pas de critique sans art, la source commune à cette double association réside véritablement dans la *conception romantique de l'œuvre* et pas seulement dans la capacité de l'artiste à théoriser son travail »¹. Cette « conception romantique de l'œuvre », Walter Benjamin la résume ainsi :

« C'est par la réflexion dans l'œuvre d'art elle-même [...] que sa rigoureuse clôture formelle (type grec, qui reste relatif), si elle est bien d'une part constituée, est cependant d'autre part dissoute par sa relativité et élevée dans l'absolu de l'art par le truchement de la critique et de l'ironie (type moderne). La "poésie de la poésie" est une expression condensée pour dire la nature réflexive de l'absolu. Elle est la poésie consciente d'elle-même ; et comme, selon la théorie romantique, la conscience n'est qu'une forme spirituelle intensifiée de ce dont elle a conscience, la conscience de la poésie est elle-même poésie. »²

À ce projet de réconciliation entre œuvre et critique s'éclairant et se justifiant l'une l'autre, on peut néanmoins adresser quelques questions. On peut se demander, par exemple, si la mise au jour du statut de l'auteur et de la nature de son auctorité, en particulier dans sa différence avec tout autrui — donc avec le critique — dont nous pensons avoir relevé le caractère fondamental, ne se trouve pas escamotée par le projet globalisant, universel et progressif, de l'art. La question, du reste, paraît ne plus se poser dès que l'on considère, avec Schlegel, que « le vrai critique est auteur à la seconde

1. *Ibid.*, p. 101 (nous soulignons).

2. Walter BENJAMIN, *Le Concept de critique...*, *op. cit.*, p. 145. Cf. également p. 117 : « la théorie romantique de l'œuvre d'art est la théorie de sa forme. Les premiers romantiques ont identifié la nature limitative de la forme à la limitation de toute réflexion, et c'est par cette seule considération qu'ils ont déterminé, au sein de leur conception d'ensemble, le concept d'œuvre d'art ».

puissance »¹. Mais en fait elle s'impose, dès que l'on retourne la formule : le véritable auteur serait-il un critique à la « première puissance » ? L'élargissement du concept d'œuvre entraîne-t-il celui du concept d'auteur qui deviendrait, lui aussi, universel et progressif ? Si l'on applique à la personne de l'auteur les thèses que le romantisme assigne à l'œuvre, on pourrait imaginer qu'il suit la même trajectoire : du sujet empirique et foncièrement inachevé qu'il est avant — voire pendant — toute activité artistique ou toute production d'une forme, il devient sujet transcendantal, conscient de lui-même comme auteur, seule figure accomplie car manifeste, réellement présente car présentée à elle-même par une « conscience intensifiée » de son état. Mais il faut bien admettre que cette figure est celle que seule pense et peut penser la/le critique. Qu'en est-il du point de vue de l'auteur sur lui-même, en ce lieu ou ce moment où la reconnaissance de cette auctorité ne s'est pas encore ainsi déployée ? Il n'est pourtant pas possible d'affirmer qu'il n'existe pas, sans quoi aucune œuvre ne pourrait jamais voir le jour : toute œuvre est au moins le fruit d'une initiative. Il reste donc à supposer que, en toute logique, il n'existe pas pour lui-même, du moins pas sous cette forme, consciente et accomplie, qui ne se manifeste qu'après coup. Ce paradoxe d'une auctorité foncièrement dédoublée, qui en quelque sorte définit l'auteur par celui qu'il n'est pas encore, trouve en fait quelques illustrations chez les romantiques eux-mêmes, et l'une de ses formulations à la fois la plus nette et la plus étrange sous la plume de Novalis. Dans ses cahiers de notes, ce dernier écrit :

« Qu'est-ce qu'un *auteur* ? L'auteur doit avoir pour *but* d'être un auteur. La nature, au sens ordinaire du terme, ne peut être décrite comme auteur ou comme artiste – ou du moins seulement comme son propre artiste. L'auteur ou l'artiste

1. « Die wahre Kritik [ist] ein Autor in der 2t Potenz. », Friedrich SCHLEGEL, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 18, F. Schöningh, Munich, 1963, p. 106 (nous traduisons, et remercions Olivier Schefer pour la référence bibliographique). Notons ici la réponse que donne Jean Starobinski lorsqu'il est interrogé par Jacques Bonnet au sujet de cet aphorisme : « J. B. — N'accepteriez-vous pas que, comme l'affirme Friedrich Schlegel, le vrai critique soit "un auteur à la seconde puissance" ? J. S. — Oui, mais au moment où il dépose la plume. Tandis que le poète est un auteur dès l'instant où il écrit le premier mot », *Jean Starobinski*, coll. Cahiers pour un temps, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, p. 17.

possède un but *étranger*. C'est en se conformant à ce but que se forme la nature d'un auteur (d'un artiste). »¹

Ce passage est tout à fait extraordinaire. Précisons d'abord que la référence à la nature, qui reste encore à cette époque un passage obligé de toute théorie artistique, doit d'autant moins nous égarer que les romantiques l'ont toujours comprise selon le paradigme de la production et non de l'imitation ou, plus précisément, d'un modèle dont il s'agirait de reproduire la force productrice et non de copier les effets qu'il produit². La problématique de l'auteur soulevée par Novalis, à ce titre, n'y est donc pas déplacée. Notons également que l'équivalence, ou en tout cas la correspondance directe entre l'auteur et l'artiste y est rappelée à trois reprises, ce qui laisse supposer que notre hypothèse initiale, qui faisait du second une occurrence du premier, n'était pas totalement hors de propos, surtout si l'on considère que le romantisme est l'une des expressions les plus accomplies de la modernité. Notons enfin que le paradoxe que nous évoquions à l'instant est ici parfaitement exposé : si l'on cherche à comprendre comment, pour Novalis, « l'auteur doit avoir pour but d'être un auteur » et que « c'est en se conformant à ce but » qu'il le devient, il faut d'abord admettre qu'il ne s'agit pas ici de deux individus, au sens de deux auteurs distincts, mais de deux états distincts d'un même auteur ou individu. La difficulté que soulève cette surprenante affirmation du poète est bien entendu celle de leur liaison logique. Car il ne peut s'agir de comprendre ici que, d'un état à l'autre, se joue une simple majoration, une confirmation de l'auctorité de l'auteur, qui ne l'était qu'insuffisamment en premier lieu, pour le devenir plus assurément ensuite. Il s'agit, à la lettre, d'un « but » [*Zweck*] d'une fin, d'un objectif, c'est-à-dire pour l'auteur *de devenir ce qu'il est pourtant déjà*. Comment un tel projet est-il pensable, sans pour autant être absurde ? Nous risquerons la réponse

1. NOVALIS, *Le Brouillon général*, trad. fr. O. Schefer, Allia, Paris, 2000, § 571, p. 148 (Novalis souligne).

2. A. W. Schlegel explique par exemple dans ses *Leçons* : « Si donc on prend la Nature en ce sens vénérable entre tous – non pas comme une masse de produits, mais comme cela même qui produit –, et si l'on prend de même l'expression d'imitation au sens noble où elle ne signifie pas la singerie des manières extérieures d'un homme, mais l'appropriation des maximes de son action, il n'y a plus rien à opposer ni à ajouter au principe : l'art doit imiter la nature. » (*L'Absolu littéraire, op. cit.*, p. 346).

suivante : l'absurdité d'une telle situation n'est avérée qu'à partir de la position du critique, « auteur à la seconde puissance », conscient de son parachèvement comme tel, position qui n'est pas celle, nous semble-t-il, à partir de laquelle la sentence de Novalis est proférée. Si l'auteur accompli, éclairé par la critique, intègre comme un souvenir l'auteur d'origine qu'il fut avant elle, l'auteur originaire, auquel Novalis fait référence, anticipe l'auteur qu'il deviendra comme un double qui lui est essentiellement *étranger*. Si l'on fait de cette situation paradoxale une caractéristique typique de l'auctorité rapportée à elle-même, il faudra en conclure qu'un individu ne déploie son auctorité que dans la mesure où, en tant qu'auteur, il reste pour une large part étranger à lui-même¹.

En vérité, ce raisonnement s'applique aussi, et tout autant, à l'« auteur à la seconde puissance » qu'est le critique. Car, malgré la conscience accrue de son état, il est par définition lui-même soumis, au nom de la « progressivité universelle », à une conscience toujours potentiellement plus aiguë ou plus large (et notamment la sienne, aiguë ou élargie par une autre ou par quelque nouvelle disposition) qui l'exhausserait encore davantage. Dans ces conditions on peut se demander si, pour décrire le phénomène artistique ou poétique dans toute son étendue, le point de vue rétrospectif de la « conscience intensifiée » du (ou de la) critique n'est pas finalement trop restrictif, et s'il ne néglige ou n'oublie tout simplement pas de revenir sur le sens du contrat initial qui lie l'auteur et l'œuvre, en prétendant le développer.. Plusieurs commentateurs ont d'ailleurs pointé les limites que soulève l'unilatéralité du modèle critique dans la détermination de la pensée de l'œuvre. Pour Olivier Schefer, en « définissant la “poésie romantique” de progressive et dynamique, Schlegel en vient à poser une définition autocontradictoire du romantisme, consistant à dire que sa nature est de se dépasser lui-

1. Citons, au titre de l'anecdote — mais d'une anecdote qui n'est peut-être pas anecdotique — le cas de Caspar David Friedrich, dont un retable peint vers 1807 avait fait l'objet de remarques désobligeantes de la part d'un critique. Le peintre entreprend alors de « réveiller [ses] pensées sur le retable » et rédige une réponse argumentée où il se présente lui-même à la troisième personne : « un bref écrit polémique que j'ai écrit moi-même contre l'essai de Ramdohr, et si j'y apparais comme un autre, je ne sais vraiment pas pourquoi j'ai fait cela », in *La Forme poétique du monde...*, *op. cit.*, p. 597.

même, de se surmonter, voire de s'annuler »¹. Après avoir fait remarquer, de leur côté, qu'« à quelques rares et minces exceptions près, [les Romantiques d'Iéna] n'ont produit que des œuvres critiques », Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy écrivent :

« Promesse ou mise en œuvre d'une *vue* de l'œuvre, la critique romantique occupe ainsi le lieu, ou le temps, de l'attente d'œuvre — et puisque le romantisme [...] consiste en somme dans l'infinisisation de cette attente, la critique occupe le lieu de l'absence d'œuvre [...]. Qu'en est-il donc de ce tenant-lieu de l'œuvre, [...] qu'en est-il du *genre littéraire* absolu en tant que la place de son inévitable absence est occupée par la "critique" ? »²

Walter Benjamin enfin, dans l'appendice conclusif de sa dissertation, livre un diagnostic similaire :

« Les romantiques voulaient faire en sorte que la légitimité de l'œuvre fût absolue. Mais ce n'est qu'avec la dissolution de l'œuvre que le moment du contingent peut lui-même se dissoudre, ou plutôt se convertir en légitimité. »³ C'est pourquoi « dans l'art romantique la critique n'est pas seulement possible et nécessaire ; elle contient dans sa théorie ce paradoxe de valoir plus que l'œuvre. [...] C'est dans le travail sur la critique et les formes [...] que s'investissent [pour les romantiques] les tendances les plus profondes de leur théorie. [...] Le manque de productivité poétique dont on fait parfois grief en particulier à Friedrich Schlegel ne cadre pas strictement avec son image. Car son intention n'était pas d'être avant tout poète, au sens de producteur d'œuvres. L'absolutisation de l'œuvre déjà créée, la démarche critique, c'était là pour lui l'activité suprême. »⁴

1. Olivier SCHEFER, in *La Forme poétique du monde...*, *op. cit.*, p. 524. Ce constat n'est toutefois pas strictement négatif. Pour Schefer, le §116 de l'*Athenaeum* est aussi un "antimanifeste" par lequel « son auteur refuse de s'ancrer dans le présent et de s'accommoder de quelque forme que ce soit, pour inscrire sa réflexion dans l'espace *utopique* d'un lieu de réalisation toujours à venir. » (*ibid.*, p. 525, Schefer souligne).

2. *L'Absolu littéraire...*, *op. cit.*, pp. 371-372 (les auteurs soulignent).

3. Walter BENJAMIN, *Le Concept de critique...*, *op. cit.*, p. 172.

4. *Ibid.*, p. 177.

Que chez les romantiques, qui en ont élaboré le projet et la théorie la plus avancée et, pour une large part, chez leurs successeurs qui en ont hérité¹, le point de vue critique et la perspective qu'il ouvre tournent le dos, dans leur essence même, à la possibilité d'investigation d'une initiative pré-critique propre à ce premier auteur dont parle Novalis, un dernier mot du fondateur de l'*Athenaeum* peut permettre de s'en rendre compte. À la fin de l'*Essence de la critique*, courte introduction aux pensées et opinions de Lessing qu'il entreprend d'expliquer, Friedrich Schlegel définit ainsi le rôle de la critique :

« On ne peut pourtant dire que l'on comprend une œuvre, un esprit, qu'à partir du moment où on peut en reconstruire la démarche et la structure. Et cette compréhension fondamentale, qui se nomme, si on l'exprime en termes précis, caractériser, constitue la tâche propre de la critique. »²

Cette définition concise de toute attitude théorique efficace et utile, qui ne se contenterait pas d'établir ou d'appliquer les règles d'une critériologie esthétique extérieure à l'œuvre totalement indépendante des conditions de sa genèse et de sa formation, mais qui vise, comme l'indique Schlegel, une « compréhension [plus] fondamentale » de son existence, laisse pourtant dans l'ombre un problème de taille. Si comprendre ou caractériser une œuvre c'est reconstituer et « reconstruire [sa] démarche et [sa] structure », cette compréhension est accessible à quiconque saura assumer correctement la « tâche de la critique », à l'exception d'un seul : l'auteur lui-même. Comment pourrait-il, en effet, *reconstruire* sa démarche ou la structure de l'œuvre avant même d'avoir mis en route la première et bâti la seconde, ou même pendant qu'il les met en œuvre ? Le paradoxe de la position critique, comme la remarque de Novalis l'avait mis en lumière, est qu'elle pas *originellement* accessible à l'auteur. Et si l'on

1. Pour autant qu'aujourd'hui, dans ce domaine, le travail théorique « ne fait jamais sans doute [...] que reprendre et élaborer dans le contexte contemporain tout ce que l'idée romantique de la *critique* avait investi et mis en jeu », *L'Absolu littéraire...*, *op. cit.*, pp. 371-372 (les auteurs soulignent).

2. Friedrich SCHLEGEL, « L'essence de la critique », in *L'Absolu littéraire...*, *op. cit.*, p. 416.

s'accorde avec Schlegel sur le fait qu'elle constitue la « compréhension fondamentale » de l'œuvre, alors il faut en conclure que cette compréhension, initialement en tout cas, échappe à l'auteur.

Ce qu'à présent nous pouvons remarquer, après ce tour d'horizon sans doute trop sommaire du concept de critique esthétique issu du premier romantisme, c'est que la fusion romantique de la critique dans l'œuvre, pas davantage que le renouvellement supposé de la légitimité critique, par l'importation d'un discours *de l'art* — en fait le discours des artistes — qui traduirait le discours que les œuvres ne tiennent pas elles-mêmes, n'annulent ni ne réduisent le schisme auquel le « sujet » semble devoir être soumis dès qu'il est compris comme auteur. Au contraire, ils auraient plutôt tendance à en accroître la prégnance.

Comment se débarrasser de ce motif récurrent ? Comment penser, pour l'artiste, l'auteur, le sujet à l'origine d'une œuvre, sa relation à celle-ci sans la reconduire définitivement aux exigences d'un discours critique ni à « l'absolutisation de l'œuvre déjà créée » ? L'esthétique ou la philosophie de la création, à laquelle nous avons fait allusion au tout début dans le sillage de Fiedler, propose justement de s'affranchir de l'œuvre créée, pour ne s'intéresser qu'à la création, à la production de l'œuvre *stricto sensu*. Le champ d'étude délimité par ce qu'il est convenu d'appeler, à la suite de Valéry, la poïétique, « ce n'est pas l'ensemble des effets de l'œuvre perçue, ce n'est pas non plus l'œuvre faite, ni l'œuvre à faire, c'est l'œuvre en train de se faire »¹. Quel est le nouveau modèle théorique que cette doctrine ou que cette pensée propose, et quels renseignements nouveaux peut-elle donner au sujet de l'auctorité ?

1. René PASSERON, *Pour une philosophie de la création*, Klincksieck, Paris, 1989, pp. 14-15.

V. DE L'ARTISTE À L'ŒUVRE

29. POÏÉTIQUE, ACTION TRANSITIVE ET CAUSE EFFICIENTE

L'adjectif *poïétique* semble aujourd'hui faire partie d'un langage relativement commun où son usage diffus et général désigne, très approximativement, la part créatrice de l'activité humaine¹. Le substantif, quant à lui, fait référence à la discipline qui prend spécifiquement pour objet cette activité, et que René Passeron présente ainsi :

« Élargissant un concept que Valéry limitait aux arts littéraires, [les recherches en poïétique] se proposent d'analyser les démarches qui président à l'instauration de l'œuvre d'art — le rapport dynamique qui unit l'artiste à son œuvre tandis qu'il est aux prises avec elle. »²

La poïétique tient un discours qui n'est pas nécessairement celui des artistes, mais qui revendique la primauté des pratiques artistiques, des processus de création, habituellement laissées pour compte par l'esthétique, comme objet d'étude et d'attention. De ce point de vue, elle échappe au danger de « l'absolutisation de l'œuvre déjà créée » puisqu'elle exclut tout simplement cette dernière de son champ d'investigation. On peut supposer, en outre, qu'elle satisfait à l'exigence de traiter (de) l'œuvre en tant que telle, puisqu'elle évite pour cette même raison de la disséminer dans l'horizon plus large mais trop générique d'une esthétique entendue comme « science normative des critères du beau » :

1. Nous l'avons par exemple trouvé par hasard dans un article traitant du potentiel négligé des « nouvelles machines » informatiques dans l'économie du travail : « Elles offrent un chance de permettre aux hommes de se concentrer sur la part "poïétique" du travail, c'est-à-dire celle qui exige imagination, sensibilité ou créativité », Alain SUPLOT, « Et si l'on refondait le droit du travail... », *Le Monde diplomatique* n°763, octobre 2017, p. 22.

2. René PASSERON, « La Poïétique », in *Recherches poïétiques*, t. 1, coll. d'esthétique, Klincksieck, Paris, 1975, p. 9.

« une intrusion subreptice de la poïétique dans la réflexion sur la perception émotionnelle dite esthétique peut seule expliquer, sinon justifier, une telle exclusive : comment le domaine de l'art serait-il délimité sans référence aux conduites qui instaurent les œuvres ? »¹

Quels sont les mots d'ordre qui inspirent la poïétique et son entreprise ? Quel est ce « concept que Valéry limitait aux arts littéraires » ? De fait, il s'agit moins, en tout cas chez Valéry, d'un concept clairement défini au sein d'une théorie ou d'un système formalisé, que du nom donné (et de la préférence accordée) par lui à l'étude de « tout ce qui concerne la production des œuvres », et dont il s'est efforcé, à plusieurs reprises, de définir les caractéristiques. Étude dont il était naturellement lui-même le premier sujet d'expérience, mais qui se limitait moins, dans son projet, aux arts littéraires, qu'elle n'avait vocation à concerner, de son propre aveu, toutes les « œuvres de l'esprit ». Pour Valéry, expliquer son inclination pour ce qu'il appellera plus tard la poïétique, « c'est dire que les résultats en général, — et par conséquence, les œuvres, — [lui] importaient beaucoup moins que l'énergie de l'ouvrier, — substance des choses qu'il espère »² : c'est en ces termes que, dans la courte préface qu'il écrit pour *Monsieur Teste*, trente ans après la première publication de son essai³, il fait la part des choses. Cette profession de foi dit assez bien ce que d'autres propos plus argumentés, en particulier ceux des cours de poétique qu'il dispensera au Collège de France à partir de 1937, pourront plus tard développer. C'est lors de la conférence qui ouvre ces leçons qu'il déclare que « tout ce [qu'il a] dit jusqu'ici se resserre en ces quelques mots : *l'œuvre de*

1. *Ibid.*, p. 13. La poïétique, en ce sens, reprend et radicalise une « doctrine de l'art ou poésie [...] [qui] devrait poser comme principe ceci : il faut qu'il y ait de l'art, autrement dit il faut que le beau, si nous voulons ainsi nommer son objet, puisse être *produit*. », A. W. SCHLEGEL, *La Doctrine de l'art*, *op. cit.*, p. 8 (nous soulignons).

2. Paul VALÉRY, Préface à *Monsieur Teste*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1969, p. 8

3. La première publication de *Teste*, dans le n° 2 de la revue *Centaure*, date de 1896. La préface lui fut ajoutée en 1925, à l'occasion de sa traduction en anglais, et reprise la même année dans le n°4 de la revue *Commerce*.

l'esprit n'existe qu'en acte »¹, ce qui le conduit à préférer, « à considérer avec plus de complaisance, et même avec plus de passion, *l'action qui fait, que la chose faite* »². Préoccupation déjà ancienne puisqu'il écrivait dans ses *Cahiers*, quinze ans plus tôt : « Reporter l'art que l'on met dans l'œuvre, à la fabrication de l'œuvre. Considérer la composition même comme le principal [...]. *Le faire* comme principal, et telle chose faite comme *accessoire*, voilà mon idée »³. Mais c'est en 1937 que le néologisme « poïétique » fait son apparition. Une première fois à l'occasion du discours d'ouverture du congrès international d'esthétique organisé cette même année, dans un contexte et en réponse à une sollicitation qui ne sont donc pas strictement littéraires. Il évoque « l'amas de livres » regroupant l'ensemble des discours et des analyses qui peuvent être produits sur l'art et les œuvres et propose de classer de la manière suivante :

« Je constituerais un premier groupe, que je baptiserais : *Esthétique*, et j'y mettrais tout ce qui se rapporte à l'étude des sensations ; mais plus particulièrement s'y placeraient les travaux qui ont pour objet les excitations et les réactions sensibles *qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini*. » Ce sont, dit Valéry, « les modifications sensorielles dont l'être vivant peut se passer », c'est-à-dire celles qui ressortissent non aux stimuli biologiques mais à la vie culturelle.

« Un autre tas assemblerait, poursuit-il, tout ce qui concerne la production des œuvres ; et une idée générale de *l'action humaine complète*, depuis ses racines psychiques et physiologiques, jusqu'à ses entreprises sur la matière ou sur les individus, permettrait de subdiviser ce second groupe, que je nommerais *Poétique*, ou plutôt *Poïétique*. D'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation ; celui de la culture et du milieu ;

1. Paul VALÉRY, *Leçon inaugurale... op. cit.*, p. 837 (Valéry souligne).

2 *Ibid.*, p. 829 (Valéry souligne).

3. Paul VALÉRY, *Cahiers*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973, p. 253 (Valéry souligne). On pourrait se demander si le point d'achoppement que représente l'œuvre achevée pour la poïétique et la critique romantique n'est pas un symptôme commun face auquel l'une et l'autre choisissent des stratégies opposées (son retrait pour la première, son dépassement pour la seconde).

d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action. »¹

Le passage de l'*esthétique* à l'*esthésique* n'est sans doute pas sans raison ni conséquence. Il semble que cette requalification réduise la première à un empirisme de laboratoire, en transférant au poïétique une complexité problématique qui la concernait pourtant aussi (des « racines psychiques et physiologiques » au rôle « de la réflexion, de l'imitation, ou de la culture »). Quoiqu'il en soit, quelques mois plus tard, au Collège de France, Valéry donne de la poïétique une définition légèrement modifiée, à la fois plus succincte, plus précise et plus descriptive :

« J'ai donc cru pouvoir le [*sc.* le mot Poétique] reprendre dans un sens qui regarde à l'étymologie, sans oser cependant le prononcer Poïétique [...]. Le faire, le *poiein*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler *œuvres de l'esprit*. Ce sont celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage, en employant à cette fin tous les moyens physiques qui lui peuvent servir. »²

De cette deuxième version du « concept » valéryen on retiendra quelques traits significatifs. Les œuvres auxquelles il s'applique ne sont pas exclusivement littéraires, mais sont restreintes aux « œuvres de l'esprit » (et non plus à celles de l'« action humaine complète »). Elles sont caractérisées par un « faire » dont elles accomplissent l'achèvement. Enfin, le sens de cette détermination est à comprendre par l'intermédiaire d'un recours explicite à l'étymologie grecque, c'est-à-dire, implicitement, à Aristote. Les successeurs de Valéry et promoteurs de la poïétique revendiqueront également cet héritage sémantique. Étienne Souriau, qui est avec Valéry l'une des figures tutélaires de la discipline, écrira deux ans plus tard :

1. Paul VALÉRY, « Discours prononcé au deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art », in *Variété IV*, pp. 532-533 (Valéry souligne).

2. Paul VALÉRY, « Leçon inaugurale... », op. cit., p. 828 (Valéry souligne).

« L'idée d'activité artistique [...] ne doit pas être contaminée par les idées de contemplation esthétique, d'extase spectaculaire, de jugements subjectifs de goût, de priorité donnée au sentiment du beau sur celui du vrai, et ainsi de suite. L'art sera mis en cause en tant qu'activité créatrice et constructive — "poétique" au sens hellénique de ce mot. »¹

L'opposition à l'esthétique, que Souriau érige ici en contre-argument et qui deviendra un leitmotiv chez Passeron, est toutefois absente de la seconde proposition de Valéry. On peut même se demander si cette dernière ne s'y insinue pas tacitement sous la forme de la réflexivité, qui constitue pour les œuvres « que l'esprit veut se faire pour son propre usage » un critère nécessaire supplémentaire.

Nonobstant cette nuance², l'appel à l'autorité lexicale et sémantique du *poiein* nous intéresse ici dans la mesure où, fort de cette référence à la pensée grecque, il mobilise en conséquence le schéma conceptuel qui lui correspond, et en particulier les concepts d'action (transitive) et de cause (efficiente), qui deviennent les outils d'interprétation fondamentaux du discours poétique.

1. Étienne SOURIAU, *L'Instauration philosophique*, Alcan, coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1939, p. 67.

2. Nuance importante car elle maintient, irrésolue, la relation entre esthétique (entendue comme question sur la réception des œuvres) et poétique, voire fait de cette irrésolution le principal enjeu des « œuvres de l'esprit », et préserve, au bout du compte et à notre avis, Valéry de tout dogmatisme excessif en la matière.

30. L'AUTEUR COMME CAUSE EFFICIENTE

Parmi les thuriféraires contemporains de la poïétique, Richard Conte est un artiste qui confirme l'héritage de Valéry tel que nous venons de brièvement l'exposer. Au-delà du champ littéraire, il redit l'élargissement et la validité de son projet qui justifie « une posture poïétique dans tous les domaines où il s'agit de construire une œuvre »¹. Il prend soin de rappeler la différence entre la poïétique « comme philosophie de l'acte créateur »² et la poétique entendue comme un ensemble de règles formelles régissant la production artistique, au sens prescriptif des différents « arts poétiques » historiques, de l'antiquité grecque et latine (la *Poétique* d'Aristote, l'*Art poétique* d'Horace) jusqu'à l'âge classique (l'*Art poétique* de Boileau). Il milite pour la nécessité de ne pas aliéner l'étude des œuvres à « l'esthétique philosophique », par opposition à laquelle la « voie poïétique » s'impose, raison pour laquelle « il [lui semble urgent d'outiller [ses] recherches de termes topiques, situés dans un même registre : celui du faire »³. À cette fin il considère, à la suite de Valéry et de Souriau, que la première exigence est celle d'un retour étymologique et théorique au *poiein* grec, c'est-à-dire à la pensée d'Aristote :

« Pour approfondir la distinction entre la poétique comme ensemble de règles et la poïétique comme étude des conduites créatrices, il nous faut [...] nous replonger un instant dans Aristote. Non pas Aristote auteur de la *Poétique* mais plutôt celui de la *Métaphysique* et de l'*Éthique à Nicomaque*. [...] Aristote considère un domaine, la *poïesis*, domaine de l'art qui se distingue par sa fin : la production. Dans ce dernier cas, l'homme produit un objet dont il est lui-même le principe essentiel constituant comme l'objectivation de l'homme dans la réalité »⁴. Conte cite ici un passage de

1. Richard CONTE, « La poïétique de Paul Valéry », *Recherches poïétiques* n°5, ae2cg éditions, Presses Universitaires de Valenciennes, Hiver 1996-1997, p. 35.

2. *Ibid.*, p. 43.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 37.

l'Éthique à Nicomaque où il est question des œuvres produites par l'art, ces choses « dont le principe d'existence réside dans l'artiste et non dans la chose produite »¹. « Pour reprendre les distinctions d'Aristote, conclut-il, on pourrait dire que Valéry s'intéresse plus à la cause efficiente, l'antécédent immédiat qui provoque le changement (coups de ciseau du sculpteur) qu'à la cause finale qui est le but visé. »²

Si nous avons précédemment insisté sur le fait que la reconnaissance de l'œuvre en tant qu'œuvre permettait la reconnaissance de l'auteur dont elle procédait, la nature de cette procession n'a jusqu'ici été décrite que comme cause première. Cette causalité, qualifiée d'efficiente, trouve désormais son socle théorique. La conception de la création selon la logique causale fait du créateur, de l'auteur, de l'artiste, la cause efficiente de l'œuvre. Cette hypothèse est d'ailleurs fondée historiquement, si l'on se réfère à la synthèse diachronique que propose Antoine Compagnon dans la cinquième leçon, intitulée « l'*auctor* médiéval », d'un cours consacré à la figure de l'auteur³. Compagnon revient sur l'évolution du statut de l'écrivain à l'époque de l'herméneutique scolastique par l'intermédiaire des *prologues*, qu'on trouvait invariablement, en guise d'introduction didactique, au début des grands textes profanes ou sacrés de la tradition. Il constate qu'au XIII^e siècle, « un nouveau modèle de prologue apparut, de type aristotélicien, au sens où il se divise en quatre rubriques correspondant aux quatre causes principales de toute activité et de tout changement, suivant la *Physique* d'Aristote »⁴, et confirme le panorama historique et conceptuel que nous avons décrit dans les chapitres précédents.

1. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, VI, 4, 1140a, trad. fr. J. Tricot, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 2012, p. 304 (dans son article, Conte renvoie par erreur au livre IV).

2. Richard CONTE, « La poïétique de Paul Valéry », *op. cit.*, p. 38.

3. Antoine COMPAGNON, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, (Cours de licence LLM 316 F2, Université de Paris IV-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée) disponible sur <http://aphelis.net/wp-content/uploads/2012/03/Compagnon-Auteur.pdf>.

4. *Ibid.*, p. 18. « Suivant l'exemple traditionnel de la statue, emprunté à saint Thomas d'Aquin (1225-1274), les quatre causes seront les proportions et la disposition de la statue pour la cause formelle ; le bronze dont la statue est faite pour la cause matérielle ; l'artiste ou l'artisan qui l'a produite pour la cause efficiente ; enfin la raison qu'il a eue de la produire pour la cause finale » (*ibid.*).

« Dans ce nouveau paradigme de prologue, écrit Compagnon, l'*auctor* est défini comme cause efficiente, qui fait être le texte, et cela permet de poser autrement le rapport de l'auteur humain et de l'auteur divin dans l'inspiration des textes sacrés. La théorie des quatre causes rapproche l'auteur humain de l'auteur divin, ou même les commentateurs des auteurs. [...] L'influence d'Aristote, et non de la *Poétique* mais de la *Physique*, fut donc cruciale dans l'émergence de l'auteur au XIII^e siècle. La théorie aristotélicienne de la causalité induit à la fois un nouveau type de prologue et de nouvelles attitudes envers l'auteur et l'autorité, le style et la structure, elle donne une nouvelle dignité aux facultés humaines, au "corps" de l'écriture, à son sens littéral. [...] C'est donc autour de la *causa efficiens* que se noue la question de l'auteur dans la scolastique, suivant la doctrine classique exprimée par Albert le Grand [1200-1280] dans le prologue de Jean : "La cause efficiente première est la sagesse divine qui se manifeste à Jean dans le Verbe incréé et qui, dans les Verbe incarné, l'instruit et l'incite à écrire [...]. L'esprit est celui de la sagesse qui parle, ce qui fait que l'autorité de cette Écriture ne laisse aucun doute [...]. Mais la cause efficiente la plus proche, à l'extérieur, est Jean, qui a bu les secrets du Verbe à même la source sacrée du cœur du Seigneur." »¹

On retrouve ici l'ensemble des conditions du glissement progressif qui fait émerger l'auteur (moderne) par l'appropriation et l'inversion déjà décrites (§ 14) d'une structure hiérarchique articulant le rapport de la créature au Créateur, d'une part, à l'image de l'artiste, de l'autre. Car si pour Albert le Grand la cause efficiente est l'apôtre, si le théologien, en tant qu'auteur d'un travail herméneutique, le devient à son tour, Dieu reste bien entendu la cause efficiente principale, au regard de laquelle l'un et l'autre ne sont que des causes efficientes secondes, en ce sens plus efficientes que causales. Mais la caractérisation équivalente de l'auteur comme cause efficiente *et* principale, donc comme origine absolue de *ses* œuvres, va peu à peu s'imposer, comme

1. *Ibid.*, p. 19. Compagnon cite Albert le Grand (cheville ouvrière de la diffusion d'Aristote dans le monde latin, dont Alain de Libera dira qu'il est le « prototype de l'intellectuel médiéval », cf. *Penser au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 140), et ses *Opera Omnia*, éd. A. et E. Borgnet, t. XXIV, Paris, 1899, pp. 7-8, à partir de Gilbert DAHAN, « L'Exégèse chrétienne de la Bible », in Michel ZIMMERMANN (dir), *Auctor & auctoritas*, École nationale des chartes, 2001, pp. 257-258.

peut en témoigner la décantation des définitions et des emplois archivés par les dictionnaires. Le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, par exemple, donne du terme auteur, en 1690, la définition suivante : « L'auteur est celui qui n'a pas pris son ouvrage d'un autre ; c'est lui qui l'a produit [...]. Auteur se dit aussi de ceux qui sont cause de quelque chose ». Mais ces acceptions font suite à la première, qui est celle-ci : « Qui a créé ou produit quelque chose. On le dit par excellence de la première cause qui est Dieu »¹. Littré tend vers l'équilibre en proposant « Cause première d'une chose. L'auteur de toutes choses, Dieu », suivi de « Celui, celle qui a fait un ouvrage de littérature, de science ou d'art »². Le *Trésor de la langue Française*, enfin, distingue deux grandes catégories : « I.– Celui ou celle qui est la cause première ou principale d'une chose. Synon. *créateur, instigateur, inventeur, responsable*. [...] II.– Domaine des arts, des sc. et des lettres. Celui ou celle qui, par occasion ou par profession, écrit un ouvrage ou produit une œuvre de caractère artistique », avec, en alinéa de la première : « Dieu, principe de toute chose »³. En bref l'artiste, l'auteur, la C/création et Dieu sont indifféremment subsumés sous le concept (méta)physique commun de cause efficiente, dont la *Physique* et la *Métaphysique* aristotélicienne donnent une définition similaire :

« en général, l'agent est cause de ce qui est fait, et ce qui fait changer est cause de ce qui subit le changement »⁴

« est cause [...] d'une manière générale ce qui produit de ce qui est produit et ce qui fait changer de ce qui change »⁵

Cette décision n'est évidemment pas neutre quant à la compréhension du phénomène. Notamment, à la question de savoir si la *production* est un sous-ensemble de la *création* et doit être pensée à partir d'elle (logique théologique médiévale) ou si, à

1. Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire Universel*, Arnout et Reinier Leers, t. 1, La Haye et Rotterdam, 1690, non paginé.

2. Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, t. 1, Hachette, Paris, 1873-1874, p. 249.

3. Paul IMBS (dir.), *Trésor de la langue française*, t. 3, *op. cit.*, pp. 965-966.

4. ARISTOTE, *Métaphysique*, Δ, 2, 1013a, trad. fr. J. Tricot, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 1981, p. 248.

5. ARISTOTE, *Physique*, II, 194b, *op. cit.*, p. 108.

l'inverse, la *création* est sous-ensemble de la *production* (logique moderne d'inspiration aristotélicienne¹), la poïétique a choisi la seconde option. Les propos de Passeron à cet égard ne laissent subsister aucun doute :

« Le concept de création n'exclut pas celui de production. Il s'y intègre comme une espèce dans un genre. Et nous devons, dès lors, pointer quelles sont les différences spécifiques de la création comme telle. »²

On peut donc considérer que, de ce point de vue, la poïétique se distingue par sa rigueur généalogique de ses choix théoriques et de son champ d'étude, puisque les conditions sur lesquelles elle fonde la logique de son entreprise, de ses objectifs et de ses moyens sont les mêmes que celles qui ont historiquement et conceptuellement présidé à l'émergence de l'auteur, de l'artiste et des œuvres, et à l'établissement de leurs statuts respectifs. Pourtant, comme on va le voir, la reconfiguration du phénomène artistique à partir de cette logique pose de nouveaux problèmes.

1. Cette annexion ne va pourtant pas, c'est le moins qu'on puisse dire, sans soulever quelques difficultés, que nous laisserons des spécialistes résumer : « Cause première de tout ce qui est, "Premier Agent de tout l'être" : deux thèmes qui n'existent pas à l'état plein chez Aristote et même qui contredisent une partie de son inspiration — on sait que le "Dieu" d'Aristote, Premier Moteur immobile de l'univers, n'est aucunement un "créateur" », Alain de LIBERA, *Penser au Moyen Âge*, op. cit., p. 112 ; « On prête au stagirite ce qui lui fait défaut, à savoir une conception de la causalité efficiente susceptible de rendre raison de l'origine de l'univers. Rappelons en effet que le premier moteur, au livre Λ de la *Métaphysique*, ne meut qu'à la façon d'un objet de désir, attirant tout à lui, selon la cause finale », Pierre MAGNARD, introduction à *La Demeure de l'être. Autour d'un anonyme : étude et traduction du Liber de causis*, Vrin, coll. Philologie et Mercure, Paris, 1990, p. 13. Nous ferons à notre tour remarquer que le premier verset de la Genèse en latin (*Vulgate*, IV^e siècle) use de « *creavit* » (parfait de *crescere*, créer) tandis que le grec (*Septante*, III^e siècle av. J.-C.) utilise « ἐποίησεν » (aoriste de ποιεῖν, faire, que la *Vetus Latina* – II^e siècle – traduit par *fecit*) ; est-ce le signe que créer veut dire faire et/ou produire, ou que les Grecs n'avaient pas de mot pour la création dont le concept leur était étranger ?
2. René PASSERON, *La Naissance d'Icare, Éléments de poïétique générale*, a2c2g éditions & Presses Universitaires de Valenciennes, Marly-le Roi, 1996, p. 28.

31. AUTONOMIE DU FAIRE ?

a) *Poiétique et poïein grec*

L'intérêt porté à la production des œuvres et la restauration de la cause efficiente en tant qu'origines du phénomène artistique, donc en tant que premiers objets d'étude légitimes, ne concernent pas seulement les artistes mais demandent de réviser ce à partir de quoi et comment ce phénomène doit être pensé, en postulant que l'idée de production, dans sa compréhension grecque ou inspirée par elle, est un concept adéquat à cette fin. Un tel projet, cependant, ne va pas de soi, surtout s'il conduit à évincer l'œuvre achevée¹, ou pour le moins à minorer son importance, en considérant que, pour cette raison, elle relève de l'esthétique. Cette éviction (ou cette minoration) ne soulève pas, pour la poiétique, qu'une problématique secondaire et facultative, mais appartient aux conditions de possibilité mêmes de son discours, comme l'envers dont elle est indissociable, dans la mesure où la sphère conceptuelle de la production — à commencer par celle des Grecs — implique intrinsèquement cet achèvement. Lorsque Richard Conte cite Aristote pour rappeler que le principe d'existence des objets propres au domaine de la *poièsis* « réside dans l'artiste et non dans la chose produite », non seulement il confirme que la *poièsis* ne peut s'entendre sans une œuvre achevée, mais il oublie opportunément cette autre remarque du premier livre de l'*Éthique* :

« On observe, en fait, une certaine différence entre les fins : les unes consistent dans des activités, et les autres dans certaines œuvres, distinctes des activités elles-mêmes. Et là où existent certaines fins distinctes des actions, dans ces cas-là les œuvres sont par nature supérieures aux activités qui les produisent. »²

1. « Cette nouvelle science, elle est là, au moins pour ce qui concerne la création comme conduite signifiante indépendamment de l'œuvre achevée : c'est la poiétique » René PASSERON, *Pour une philosophie de la création*, *op. cit.*, p. 131.

2. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, I, 1, 1094a, *op. cit.*, p. 35.

Présenter ensuite la *poiësis* comme « un domaine de l'art qui se distingue par sa fin : la production » (Conte) est au mieux approximatif, au pire inexact. Approximatif, car en français le mot *production*, à l'instar des mots *travail* ou *réalisation*, sont employés indifféremment — entre autres par les artistes — pour désigner tout aussi bien le processus qui mène à un résultat que ce résultat lui-même. Cet usage métonymique renseigne, d'ailleurs, sur la difficulté à rompre le lien réciproque entre les deux acceptions. Inexact, car si l'on suppose que l'usage qu'en fait Conte vise la première acception — le processus de production — alors ce dernier ne peut être considéré comme une fin, qui est la spécificité de l'action entendue comme *praxis*. Revenir au texte qui précède et qui suit le passage cité par Richard Conte suffit à préciser cette division :

« Les choses qui peuvent être autres qu'elles ne sont [*i.e.* les choses non naturelles] comprennent à la fois les choses qu'on fabrique [*ποιητόν*] et les actions qu'on accomplit [*πρακτόν*]. Production [*ποίησις*] et action [*πράξις*] sont distinctes [...]. De là vient encore qu'elles ne sont pas une partie l'une de l'autre, car ni l'action n'est une production, ni la production une action. [...] L'art concerne toujours un devenir, et s'appliquer à un art, c'est considérer la façon d'amener à l'existence une de ces choses qui sont susceptibles d'être ou de n'être pas, mais dont le principe d'existence réside dans l'artiste et non dans la chose produite : l'art, en effet, ne concerne ni les choses qui existent ou deviennent nécessairement, ni non plus les êtres naturels, qui ont en eux-mêmes leur principe. Mais puisque production et action sont quelque chose de différent, il faut nécessairement que l'art relève de la production et non de l'action. »¹

Deux chapitres plus tôt, Aristote avait précisé que la pensée propre à la science poïétique était une « pensée dirigée vers une fin et d'ordre pratique », puisque

1. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, *op. cit.*, pp. 303-304. Voir aussi *Métaphysique*, 982b 10, *op. cit.*, p. 16, et la note de J. Tricot : « La *πράξις* s'oppose à la *ποίησις*, comme la science pratique (*ἐπ. πρακτική*) à la science poétique (*ἐπ. ποιητική*). La science *poétique* est la science de la production ; elle se propose la *réalisation* d'une *ποίησις*, œuvre *extérieure* à l'artiste. Elle se distingue de la science pratique, qui considère les *actions* de l'homme (*πράξεις*) [...] : la *πράξις* est une activité qui ne produit aucune œuvre distincte de l'*agent* et qui n'a d'autre fin que l'action intérieure, *immanente*, l'*eupraxie* ».

« dans la production l'artiste [ὁ ποιῶν] agit toujours en vue d'une fin ; la production [τὸ ποιητόν] n'est pas une fin au sens absolu, mais est quelque chose de relatif et production d'une chose déterminée. »¹

La *poiein*, au sens grec, est donc caractérisé par la production en tant qu'elle donne lieu à une œuvre extérieure à l'artiste ou l'agent, par opposition à une action qui n'aurait d'autre fin qu'elle-même et d'autre objet que l'agent qui l'accomplit. C'est uniquement dans ces conditions que le principe, autrement dit la cause efficiente, peut être dite résider dans l'artiste. Notons en outre que la correspondance que Valéry établit entre *ποιεῖν* et « faire » est, sinon fautive, pour le moins ambiguë : *πράττειν*² se traduit aussi par *faire*³, et dans ce cas désigne précisément ce qui, pour Aristote, dans le domaine de l'activité, s'oppose au *ποιεῖν* fabricant. Mais plutôt que d'être levée, cette ambiguïté, qui illustre lexicalement la problématique qui traverse le phénomène artistique, nous paraît mériter d'être maintenue. Si l'on se souvient que Valéry distinguait les œuvres d'art (ou de l'esprit) de toutes les autres par le fait qu'elles étaient « celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage », on peut estimer qu'elles rejoignent, d'une certaine manière, l'activité à laquelle Aristote réservait une finalité non extérieure. En d'autres termes, le *ποιεῖν* dont Valéry dit vouloir s'occuper est un *ποιεῖν* particulier, qui ne correspond ni à l'action transitive du *ποιεῖν*, ni à l'action immanente du *πράττειν*, mais aux deux ; ou plutôt, pour ainsi dire, aux vertus immanentes de l'action transitive. Mais cela permet-il de méconnaître, purement et simplement, « la chose faite » au profit de l'« action qui fait » ? Car cette action-là, précisément, est celle d'un *ποιεῖν* qui « s'achève en quelque œuvre ». Comment peut-on

1. *Ibid.*, 1139a35, pp. 298-299. En note, J. Tricot redit la distinction entre production poétique (d'une œuvre extérieure à l'artiste) et action (intérieure à l'agent) et ajoute : « nous croyons, avec Burnet, que τὸ ποιητόν signifie non pas le résultat de la production, le *produit*, mais le *processus* même de la production, lequel, dans la *ποίησις*, n'est pas une fin en lui-même, à la différence de ce qui a lieu dans la *πῶξις* » (Tricot souligne).

2. Chantraine note que « dans tous les cas le verbe implique l'effort vers un achèvement et présente une orientation subjective à la différence de *ποιεῖν* » (Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, t. III, Klincksieck, coll. Série linguistique, 1974, p. 934).

3. Dans « Épistémè et *tekhnè* : un difficile partage » (in Jean-Yves Chateau (dir.) *La Vérité pratique. Aristote. Éthique à Nicomaque, Livre VI*, Vrin, coll. Tradition de la pensée classique, Paris, 1997, p. 67) Alain Petit traduit par exemple *ποιητόν* par « productible » et *πρακτόν* par « faisable ».

dès lors envisager le ποιεῖν seul, s'il se définit essentiellement comme « transitif », c'est-à-dire relativement à l'objet ou l'œuvre qu'il réalise, et que cette relation fait partie de sa définition ?

Se pose alors et en définitive la question du sens, indéfini et lui aussi équivoque, de l'achèvement — mise à mort ou accomplissement — qui devient la véritable ligne de partage, non seulement entre la ποιητική et l'esthétique, mais entre la ποιητική moderne et son origine grecque. Sachant que, pour les Grecs, la forme est comprise comme matière en acte, l'œuvre est par conséquent le plus haut degré de l'acte (ποιητική), par opposition à la puissance, qu'elle réalise lorsqu'en elle sa forme et sa fin coïncident en une complétude parfaite, qu'Aristote nomme entéléchie :

« La matière n'est en puissance que parce qu'elle peut aller vers sa forme : et lorsqu'elle est en acte, alors elle est dans sa forme. [...] L'œuvre [ἔργον] est, en effet, ici la fin, et l'acte de l'œuvre ; de ce fait aussi, le mot acte [ἐνέργεια], qui est dérivé d'œuvre, tend vers le sens d'entéléchie. »¹

On mesure ici la distance qui sépare le *poiein* de la ποιητική et celui d'Aristote, duquel il était pourtant censé provenir. Et cet écart ne se révèle pas mieux que dans la considération dont va jouir, précisément, l'œuvre achevée. C'est pourquoi il n'est pas sérieux, ni surtout suffisant, au prétexte que la ποιητική s'élabore en opposition à l'esthétique, et parce que « l'opposition entre la perception et l'action doit être maintenue »², d'affirmer, comme le fait René Passeron, que si « le *distinguo* [qu'il a développé] entre le ποιεῖν et l'αἴσθησις ne supprime en rien les relations, ni même les glissements, d'un secteur à l'autre », cela revient à considérer que « par exemple,

1. Aristote, *Métaphysique*, Θ, 8, 1050a20, *op. cit.*, pp. 511-512. La première traduction française de la *Métaphysique* donne : « De même aussi la matière proprement dite est une puissance, parce qu'elle est susceptible de recevoir une forme ; lorsqu'elle est en acte, alors elle possède la forme. [...] L'œuvre, c'est le but, et l'action, c'est l'œuvre. Voilà pourquoi le mot action s'applique à l'œuvre, et pourquoi l'action est un acheminement à l'acte. », A. Pierron et C. Zevort, *La Métaphysique d'Aristote*, t. II, Ébrard-Joubert, Paris, 1840, p. 107. À comparer avec la notion d'« œuvre en acte » de Valéry et de ses successeurs, qui dit exactement l'inverse.

2. René PASSERON, *Pour une philosophie de la création*, *op. cit.*, p. 15.

l'artiste fait partie du public, il est consommateur d'œuvres, il a lui-même un goût »¹. Le « goût des artistes » est tout au plus celui d'une catégorie sociologique donnée, et n'a guère plus d'intérêt que celui des coiffeurs ou des patrons du CAC 40 dans le cadre d'une réflexion qui cherche à faire correspondre, ou au moins à faire se répondre, entre poïétique et esthétique, l'œuvre comme *faire* et l'œuvre comme *fait*. Il n'est sans doute pas anodin, d'ailleurs, que la référence au *Discours sur l'esthétique*, passage inaugural obligé des sectateurs de la poïétique, oublie souvent, sinon systématiquement, qu'à la suite de ses deux thématiques classificatoires Valéry en propose une troisième :

« Cette classification est assez grossière. Elle est aussi insuffisante. Il faut au moins un troisième tas où s'accumuleraient les ouvrages qui traitent des problèmes dans lesquels mon *Esthétique* et ma *Poïétique* s'enchevêtrent. »²

b) Retour à l'esthétique

Sur le parti qu'il a choisi de soutenir, entre *Esthétique* et *Poïétique*, les formules les plus péremptoires de Valéry ne laissent, il est vrai, que peu de place au doute. À celles que nous avons déjà citées pourraient s'en ajouter bien d'autres³. Mais il s'en trouve aussi, nombreuses, qui « traitent des problèmes dans lesquels esthétique et poïétique s'enchevêtrent ». Parmi elles, une remarque de la leçon inaugurale de 1937 :

1. *Ibid.*, p. 17.

2. Paul VALÉRY, « Discours prononcé au deuxième congrès international d'esthétique... », *op. cit.*, p. 533.

3. « Il faut introduire la notion d'activité ou agissement ou production – et l'égaliser à l'ancienne connaissance – laquelle se trouve dépréciée – Le faire. [...] Tout subordonné au faire », *Cahiers*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1974, pp. 1026-1027 ; « une œuvre d'art digne de l'artiste serait celle dont l'exécution serait aussi une œuvre d'art », *ibid.*, p. 987 ; « *Et pourquoi ne pas concevoir comme une œuvre d'art l'exécution d'une œuvre d'art ?* », (*Pièces sur l'art*, Gallimard, Paris, 1948, p. 238. Valéry souligne) ; etc.

« Si l'on porte le regard sur les effets des œuvres faites, on découvre chez certaines une particularité qui les groupe et les oppose à toutes les autres. [...] L'œuvre nous offre dans chacune de ses parties à la fois *l'aliment* et *l'excitant*. Elle éveille continuellement en nous une soif et une source. [...] Elle nous donne [...] le sentiment d'une sorte délicieuse de connaissance immédiate [...] en dépensant [...] notre propre énergie. »¹

Il est significatif que le parcours poïétique de Valéry, qui s'ouvre sur la perspective de l'« action humaine complète », soit restreint ensuite à celle qui est à l'origine des « œuvres de l'esprit », et que ces œuvres doivent enfin être singularisées sur la base de leurs « effets ». Le raisonnement que suit Passeron est rigoureusement inverse : étendre à toute activité humaine, ou presque, les vertus d'une instauration créatrice. Pour lui, « la poïétique [...] élargit sa perspective à toutes les activités instauratrices quelles qu'elles soient : la notion d'œuvre (comme fin) et d'art (comme moyen) deviennent des notions générales de l'anthropologie »². Elle « ne saurait se limiter au domaine de l'art »³, mais doit devenir une « poïétique des religions, des langues, des mythes, des philosophies, des techniques et des sciences, des mœurs et du droit, comme une poïétique politique »⁴ qui « adopte les méthodes de toutes les sciences humaines, appliquées concurremment dans une sorte de pluralisme »⁵ ; « la mise en système linguistique, le diagnostic psychanalytique ou la réinsertion matérialiste du cheminement de l'art dans son contexte ne sauraient être refusés »⁶ ; « la poïétique ne

1. Paul VALÉRY, « Leçon inaugurale... », *op. cit.*, p. 845 (Valéry souligne). Ou encore : « Tandis que dans l'ordre que j'ai appelé *pratique*, le but atteint fait évanouir toutes les conditions sensibles de l'acte, [...] il en est tout autrement dans l'*ordre esthétique*. Dans cet "univers de sensibilité", la sensation et son attente sont en quelque manière réciproques, et se recherchent, l'une l'autre indéfiniment » (« L'Infini esthétique », in *Œuvres*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957, p. 1343. Valéry souligne).

2. René PASSERON, *Pour une philosophie de la création*, *op. cit.*, p. 26.

3. *Ibid.*, p. 23.

4. *Ibid.*, p. 24.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 21.

va pas sans traiter des données qui relèvent de la morale »¹ ; « si une sémiotique des conduites instauratrices doit se fonder, sa place est marquée parmi les méthodes de la poïétique »² ; « les valeurs que la poïétique repère dans le travail instaurateur de l'artiste paraissent s'imposer aussi dans l'invention technologique, médicale, juridique, politique... »³ ; bref, « la création, objet de la poïétique, [...] est l'a priori des a priori »⁴ ; « on peut la présenter [*sc.* la poïétique] comme doctrine des conditions éthiques de toute élaboration doctrinale, [...] comme une doctrines des doctrines »⁵ ; etc.

Ainsi généralisée à toute production, la poïétique se contente de décalquer le schéma conceptuel grec, en remplaçant l'action transitive par l'instauration et la production par la création, mais en se dispensant de penser la spécificité de l'activité artistique. L'épilogue, au bout du compte, est le même que celui d'une esthétique générale, qui laisse échapper l'œuvre (d'art) en tant que telle⁶. « Si [la poïétique], à l'évidence, ne peut atteindre à l'œuvre, et si nul aujourd'hui ne semble encore se souvenir que l'être œuvre de l'art est la seule question propre à justifier quelque chose

1. *Ibid.*, p. 19.

2. *Ibid.*, p. 26.

3. *Ibid.*, pp. 29-30.

4. *Ibid.*, p. 26.

5. *Ibid.*, p. 27. Cette inflation inextinguible et totalisante s'observe également, sous la même forme énumérative, au chapitre des « concepts fondamentaux de la poïétique » de *La Naissance d'Icare* (*op. cit.*, pp. 129-132) où, en guise de concepts, Passeron nous livre, séparés par des virgules, une liste de synonymes relatifs, « sans, dit-il, [s']attarder à les définir, puisqu'il se sont déjà définis en cours de route » ! À quand un concept doté du pilotage automatique ?

6. Voir à ce sujet Dominique CHATEAU, « Poïétique et esthétique : Paul Valéry », *Recherches poïétiques*, n°5, *op. cit.*, pp. 44-53, et notamment la conclusion, dont nous partageons l'essentiel. À la question de savoir si « le point de vue poïétique est susceptible d'être intégré dans l'épistémè qui fonde l'esthétique ou bien s'il exige un champ disciplinaire autonome » (p. 44), il faut répondre que si la poïétique est « revendiquée comme autonome, [et qu'elle] entend s'émanciper de la tutelle de l'esthétique, son discours apparaît alors généraliste, plutôt métaphorique, et faiblement instrumenté » (p. 51). Il faut ajouter que si « tout ce qui ressortit pratiquement à la production humaine, tout ce qui, produisant un résultat artefactuel ou factuel, sollicite une activité humaine, pourrait ressortir à la poïétique, [...] [si] la poïétique, comme théorie du faire, du *poiëin*, comme "métaphysique en acte" où tout est subordonné au faire, [...] peut déborder le cadre des beaux-arts pour caractériser tout art au sens de la manière de faire, paradoxalement, *ce qui pourrait restreindre en retour la poïétique aux beaux-arts, c'est l'esthésique*, c'est-à-dire la spécification du sensible arbitrairement nécessaire qui forme sa base. » (p. 49, Chateau souligne).

comme une philosophie *de* celui-ci, c'est pour la raison simple qu'on ne sait qu'éclairer le faire par le faire, autrement dit piétiner dans la tautologie d'un "*poïein* n'ayant d'autre objet que lui-même". »¹

L'œuvre n'est pas concevable comme le seul faire-valoir d'une activité artistique préoccupée d'elle-même, de l'effectivité de son existence ou de l'efficiencia de son pouvoir, elle est à la fois, pour reprendre les mots de Valéry, « une soif et une source », redevable d'une origine et d'un terme, elle est ce dont il faut tenir compte *aussi* comme un achèvement, comme l'objet possible et légitime de l'esthétique, au risque, si on applique cette exigence à l'artiste, de retrouver la bipolarité paradoxale dont nous avons parlé, et que Valéry, en tant qu'auteur, n'a d'ailleurs jamais cessé de souligner. En d'autres termes, si la poïétique est une théorie générale du faire, et si l'esthés/tique est une théorie générale du sensible ou plus largement de la réception, ni l'une ni l'autre ne peuvent briguer une légitimité *spécifique* à traiter des œuvres d'art *en tant que telles*, puisqu'il leur manque à chacune la spécificité dont l'autre dispose. S'impose alors l'esthétique comme philosophie de l'art, non plus comme théorie de la réception au sens général précédent, mais au sens d'une théorie de (ou d'une réflexion sur) la réception des *œuvres*, c'est-à-dire des objets spécifiques qui ressortissent à la poïétique comme théorie de (ou d'une réflexion sur) la production *de tels objets*, et non de la production en général. Si, pour tenir un discours qui vise spécifiquement œuvres en tant qu'œuvres, et non en tant que cas particuliers de la production ou de la réception, « le point de vue poïétique [se doit] d'être intégré dans l'*épistémè* qui fonde l'esthétique » (Chateau, *cf. supra*) en même temps que le point de vue esthétique doit intégrer l'*épistémè* de la poïétique, on voit bien que se met en place une logique circulaire, sous la forme d'une double condition réciproque (qui rappelle le « dispositif croisé » qui fondait, d'après Alain de Libera, le concept de sujet, et donc d'auteur ; *cf. supra*, § 12). Avant de suggérer, pour l'œuvre et l'auctorité, des modèles alternatifs qui pourraient répondre à

1. Emmanuel MARTINEAU, « Worringer ou Fiedler ?... », *op. cit.*, p. 190 (Martineau souligne. Nous avons bien entendu substitué ici le mot *poïétique* au nom de Fiedler).

cette circularité, nous donnerons deux exemples qui illustrent parfaitement, selon nous, les insuffisances d'une approche qui ne mobilise pas simultanément ces deux horizons.

32. PENONE : ÊTRE (ET NE PAS ÊTRE) FLEUVE

Il n'est sans doute pas nécessaire de présenter Giuseppe Penone, sculpteur historiquement associé à l'*Arte Povera*, auteur d'œuvres elles aussi réputées, comme les nombreux *Alberi, arbres* dont le tronc est retrouvé par l'ablation lente et méthodique, à partir d'une poutre équarrie, de la matière ligneuse du bois à l'exception des nœuds, qui font apparaître les départs de branche que la croissance du végétal avait progressivement noyés dans la masse. On fait souvent référence, à juste titre, au travail de Penone comme à une production d'œuvres au sein desquelles le processus de réalisation, de génération des formes, est essentiel, et directement lié aux formes elles-mêmes, de sorte que les œuvres présentent ou représentent ce processus. Il est en effet impossible, ou pour le moins difficile, de saisir la singularité de ces œuvres sans connaître ou reconnaître en même temps leur mode de production, sans avoir compris la manière dont elles ont été réalisées. Elles relèvent, dans ces conditions, de la nécessité d'un point de vue poïétique apte à les éclairer. L'exigence poïétique, ici, impose de ne pas s'arrêter à l'œuvre exposée, disponible, mais de comprendre le processus de création, donc de « décrire les processus qui se déroulent lors de la confection de produits artistiques » (Heidegger). Mais les œuvres se retrouvent-elles tout entières dans cette description, autrement demandé : est-il possible de les y réduire ?

Pour répondre à cette question, nous ferons appel à une œuvre dont nous avons fait la rencontre réelle pour la première fois à l'occasion de l'exposition que le Centre Pompidou consacrait à l'artiste, d'avril à août 2004. Pour en faire une description succincte, disons qu'elle est constituée de deux pierres aux dimensions égales (une cinquantaine de centimètres en hauteur, en longueur et en largeur), aux formes et volumes identiques (le même profil, les mêmes protubérances et cavités, aux mêmes endroits, pour chacune), pierres qui sont posées, à même le sol, à côté l'une de l'autre. Hormis leur place, seul le matériau dont elles sont faites permet, à la rigueur, de les distinguer (nuances dans la couleur de la roche, circonvolutions des veines qui la

parcourent). Il s'agit de la première des versions de *Essere Fiume* [*Être fleuve*, 1981]. L'œuvre se compose de ces deux blocs de pierre, dont l'un, taillé par l'artiste, est l'exacte réplique de l'autre, extrait d'un cours d'eau.

Qui voudrait y voir la prouesse du sculpteur et la saisissante précision d'une copie parfaite manquerait cependant l'essentiel car, ici, ce qui importe est la manière dont le processus de création se rapporte à la forme qu'il génère : « ce processus n'est pas une *mimèsis*, mais bien une ontogenèse matérielle de la forme, une *dynamis* du fleuve lui-même »¹. La grande majorité des commentateurs et des commentaires insiste en effet sur une duplication qui est moins celle d'une forme que celle du processus de formation lui-même, lequel s'efforce de reproduire, avec les moyens du sculpteur, le lent travail géologique de la nature. Ainsi, ce qu'il faut percevoir « c'est encore le temps qui fuit, mais dont la nature conserve le passage, dans la croissance des végétaux, les sédiments ou l'érosion des pierres dans le lit des rivières, et dont Penone réinvente la trace dans un mimétisme époustouflant »². Pour Pierre Baumann, « Penone remonte à la source du geste sculptural : en 1981, il réalise *Être fleuve*, une œuvre qui se voulait la réplique de la nature afin de rentrer dans le geste sculptural de l'eau. Reproduire le long et lent travail d'érosion de l'eau sur la roche en remontant le fleuve, y prélever une roche brute de même source pour tenter ensuite d'en restituer l'exacte apparence érodée »³. Rien d'étonnant à la convergence de ces descriptions, puisqu'elles reprennent quasiment à la lettre celle de Penone lui-même :

1. Georges DIDI-HUBERMAN, *Etre crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Minuit, Paris, 2000. p. 42 (Didi-Huberman souligne).
2. Muriel DENET, Paris-art [<http://www.paris-art.com/retrospective-19>].
3. Pierre BAUMANN, « Giuseppe Penone, le temps d'être fleuve, le temps d'être arbre, le temps d'être paysage », in *La pensée de midi* n° 31, Actes Sud, 2010, p. 170. Ou encore : « dans *Être fleuve*, Penone [...] identifie le geste du sculpteur à celui du fleuve qui, avec le temps, transforme la pierre originale en galet travaillé par les mouvements et les chocs qu'il lui fait subir. Ainsi, un bloc de pierre est taillé selon le modèle d'un grand galet transporté par un torrent, jusqu'au moment où l'original et la copie ne font qu'un. Ce qui compte ici n'est pas l'objet, mais le processus mis en jeu. Le sculpteur devient fleuve pour en habiter de l'intérieur l'acte d'érosion », Margherita LEONI-FIGINI, dossier pédagogique issu de l'exposition rétrospective au Centre George Pompidou en 2004 [<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-penone/penone.html#03>].

« il n'est pas possible de penser ou de travailler la pierre autrement que ne le fait le fleuve. Le poinçon, la broche, la gradine, le ciseau, les abrasifs, le papier de verre, sont les outils mêmes du fleuve. Extraire une pierre sculptée par le fleuve, remonter le cours du fleuve, découvrir l'emplacement d'où provient la pierre, extraire un nouveau bloc de pierre, c'est être fleuve. Produire une pierre de pierre, c'est la sculpture parfaite, qui retourne à la nature, patrimoine cosmique, création pure ; la naturalité de la bonne sculpture lui accorde une valeur cosmique. C'est être fleuve qui est la véritable sculpture de pierre. »¹

Une telle unanimité laisse peu de place à la controverse et invite à conclure à une parfaite cohérence du projet de l'artiste, de son mode opératoire, des informations qui l'accompagnent, de l'œuvre qui leur correspond et y renvoie : Penone sait ce qu'il fait, pourquoi et comment ; ce qui motive et oriente sa pratique est simple, clair et explicite ; par suite, tout autre que lui, c'est-à-dire tout spectateur, est en mesure de saisir, dans l'œuvre, les modalités de communion avec la nature auxquelles a répondu sa réalisation, excédant les limites de simples considérations formelles ; les explications du sculpteur, complémentaires à l'œuvre, en éclairent le sens et la forme.

Pourtant, s'il est possible pour tout spectateur de faire symboliquement correspondre le travail du fleuve et celui de l'artiste, et d'imaginer, conformément à ses propres mots, que l'élaboration de l'œuvre ait été vécue comme telle par ce dernier, leur unisson s'arrête là. Ce processus, qui correspond au labeur nécessaire à la taille et au polissage de la pierre, seul Penone l'a véritablement expérimenté. Pour celui qui n'est pas l'artiste, la rencontre avec *Essere Fiume* non seulement se passe de ce processus, mais se marque surtout par son absence, qu'une mise en présence directe avec l'œuvre ne comble pas et que le commentaire officiel, justement, supplée. Autrement dit, ce qui caractérise le « mimétisme époustouflant » d'*Essere Fiume* pour le spectateur, c'est qu'il est immédiatement donné, et c'est à partir de cette évidence que tout le reste,

1. La traduction française de ce texte par Anne Machet se trouve dans Germano CELANT, *Giuseppe Penone*, Electa-L. & M. Durand-Dessert, Milan-Paris, 1989, p.110. Nous utilisons ici la traduction plus littérale d'Annick Bouleau [<http://www.ouvrirlecinema.org/pages/reperes/alire/aliremem0406.html>].

notamment l'analogie avec le long travail de l'eau, peut se déployer. La situation est rigoureusement la même pour les *Alberi*, dont la confrontation immédiate et complète révèle, rétrospectivement, la génération. Ce qui s'impose, alors, est donc rigoureusement l'inverse d'un processus, à tout le moins de celui revendiqué par l'artiste. Ce à quoi l'on assiste n'est pas la genèse d'une forme, mais la reconstitution d'une histoire.

Que cette histoire soit indispensable à une interprétation non arbitraire ni hasardeuse de l'œuvre, utile à une appréhension plus large que celle d'un simple contact visuel, qu'elle informe sur ce qui s'est joué entre elle et son auteur avant de devenir ce qu'elle est devenue, cela ne fait aucun doute. Mais cette plus grande intelligibilité d'*Essere Fiume* fait, si l'on en reste là, une victime collatérale : l'œuvre elle-même. Car il est tout à fait significatif que l'accent qu'on fait porter, au bénéfice attendu d'une meilleure compréhension de l'œuvre et sous la garantie écrite de l'auteur, sur la naturalité mimétique de l'activité artistique ne concerne, finalement, que l'une des deux pierres : celle que Penone a façonnée. Est ainsi oublié, volontairement ou involontairement, mais systématiquement, le fait que toutes les versions d'*Essere Fiume* sont invariablement constituées de *deux* éléments, présentés côte à côte. Le commentarisme officiel gagne en intelligence ce qu'il perd en attention, en négligeant la première des évidences qui, pour le spectateur qui croise les deux rochers dans une exposition, saute aux yeux : leur gémellité. Oubli d'un caractère pourtant fondamental, puisque c'est à partir de lui que toute la démonstration de l'importance du processus s'enclenche. Pour quelle raison cet initial constat est-il automatiquement passé sous silence dès lors que les considérations poétiques s'en mêlent ? Le problème ici n'est pas tant celui de la validité de la thèse naturaliste (travail de l'artiste = travail du fleuve) que des conditions dans lesquelles elle s'applique. Car, comme on l'a dit, l'être-fleuve de Penone lui est exclusif, et n'est compréhensible par autrui que par défaut, sur la foi du témoignage d'une situation dont il n'a pu faire l'expérience. Dès lors il est surprenant que cette procuration devienne, pour tout un chacun et sans réserve, le motif systématiquement et explicitement central de sa propre relation à l'œuvre.

Et cela d'autant plus que l'artiste, pour sa part, ne clôt pas la sienne sur cette déclaration maintes fois reprise, mais livre sur *Essere Fiume*, à l'occasion d'un entretien plus récent, d'autres informations tout aussi décisives :

« mon travail porte souvent sur cette limite très ténue qui fait que l'image acquiert ou non un statut culturel. C'est tout l'objet d'*Être fleuve*, travail dans lequel j'ai mis côte à côte deux pierres, l'une prise dans le fleuve, l'autre refaite à l'identique. Tant que la pierre sculptée est seule, ce n'est qu'une pierre, pas une œuvre. Pour qu'elle devienne œuvre il faut qu'il y ait à côté la deuxième pierre, celle du fleuve. Le geste est infime, il s'agit simplement de rapprocher deux choses »¹.

À la lecture de tels propos, la thèse de la prérogative herméneutique du processus devient difficile à soutenir. On constatera, d'une part, que plus aucune référence n'est faite au processus séminal de production (ni donc à l'exclusivité de son expérimentation par l'artiste) mais qu'en revanche la nature gémellaire de l'œuvre est mise au premier plan (et que cette évidence est, quant à elle, immédiatement partagée par tous). Que ce « geste infime » révèle d'autre part l'importance du phénomène perceptif ou réceptif au sens large (c'est-à-dire non réduit à une simple sensation optique, mais intégrant en quelque sorte sa propre intelligibilité, son contexte et ses conditions, et qu'il faut bien qualifier d'esthétique), phénomène dont l'artiste non seulement ne s'excepte pas mais qui constitue, selon lui, l'un des objets principaux de son travail, et celui d'*Être fleuve* en particulier. On notera enfin, et surtout, que le thème du mimétisme de la nature et de ses opérations n'est compréhensible qu'à l'aune de l'œuvre, de l'« objet culturel » au travers duquel il est envisagé, et non l'inverse : c'est ici de l'identité de l'œuvre qu'il s'agit, et non de la pierre sculptée seule, qui n'est « qu'une pierre »².

1. « Adhérer à la surface des choses. Rencontre avec Giuseppe Penone » (propos recueillis par Sylvain Prudhomme), *Geste* n°1, Association Gestuelles 2004, Paris, 2005, p. 4.

2. Une autre remarque de Penone, issue du même entretien, insiste sur cette hiérarchie. Elle concerne le *Cèdre de Versailles* (2000-2003), énorme tronc évidé à la manière des autres *Alberi*, et à propos duquel l'artiste indique qu'il « devient le fluide par rapport à la matière. [SP :] Avec sans doute un plaisir à devenir ce fluide et à vous couler dans le tronc d'arbre. [GP :...] cela fait partie du plaisir, du jeu de la

À cet égard, les propos de l'artiste font directement écho à ceux de Gadamer, lorsque celui-ci s'interroge sur les statuts respectifs de l'image et de son modèle : « si on se met à comparer la copie avec le modèle, à juger de sa ressemblance et si on la distingue par là même de l'original, c'est son aspect propre qu'elle fait ressortir, comme tout autre moyen ou instrument qui est non pas utilisé mais soumis à examen »¹. C'est la raison pour laquelle l'image, qui doit acquérir un « statut culturel » pour Penone, se distingue d'une simple copie, car « la copie se supprime elle-même en ce sens qu'elle remplit la fonction de moyen et que, comme tous les moyens, elle perd sa fonction quand son but est atteint »². Inversement, si la copie perdure, elle devient image : elle perd donc non seulement son statut de copie, à la logique de laquelle elle ne peut plus être reconduite, mais gagne en échange la possibilité de faire paraître un original qui, en toute rigueur, n'existait pas avant elle : « cet être [de l'image] qui est proprement le sien en tant que représentation, c'est-à-dire précisément ce qui fait qu'elle n'est pas identique au représenté, lui confère positivement, face à la simple copie, le rang d'image. [...] Une telle image n'est pas une copie, car elle représente quelque chose qui, sans elle, ne se présenterait pas ainsi »³, voire ne se présenterait pas du tout (pour *Essere Fiume*, le travail du fleuve). Le modèle ne devient modèle que représenté. De sorte que la représentation précède le modèle dont elle est pourtant issue : « ainsi la relation entre image et modèle se présente d'une façon fondamentalement différente de celle qui se vérifie dans le cas de la copie. *Ce n'est plus une relation unilatérale*. [...] Aussi paradoxal que cela puisse sembler, ce n'est qu'à l'image que le modèle doit de devenir image... et pourtant l'image n'est rien d'autre que la manifestation du modèle »⁴.

C'est pourquoi l'erreur consiste, nous semble-t-il, à favoriser, vis-à-vis d'*Essere Fiume* (comme vis-à-vis de l'ensemble des œuvres de Penone et, au fond, vis-à-vis de

sculpture. *Mais c'est avant tout une condition, une nécessité imposée par l'œuvre* : je n'ai pas fait ce travail pour me couler dans le bois. », *ibid.*, p. 10 (nous soulignons).

1. Hans-Georg GADAMER, *Vérité et Méthode*, *op. cit.*, p. 156.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, pp. 157-158.

4. *Ibid.*, resp. pp. 158 (Gadamer souligne) et 160.

toute production artistique) un discours d'obédience poétique qui ne se substitue aux exigences d'un discours esthétique qu'en apparence. Il n'est pas possible de dire qu'*Être fleuve* se comprend tel un projet d'« imitation de la nature conçue [...] comme une duplication du processus naturel » sans rappeler que « l'œuvre est à appréhender non pas en soi, mais dans le contexte de la galerie ou du musée »¹.

La pierre sculptée par l'artiste n'apparaît comme œuvre, et donc ne révèle l'analogie de sa forme et de sa genèse avec la pierre sculptée par le fleuve, qu'à partir du moment où, l'une et l'autre rapprochées, elle s'en distingue. Et cette différence, en retour, fait apparaître le travail du fleuve, comme modèle, sur la pierre naturelle. Du point de vue de la logique opératoire de l'efficacité de la cause, le processus précède l'œuvre, puisque la seconde est issue du premier. Mais ce point de vue n'est accessible qu'à partir de l'œuvre, complète et achevée, exposée comme telle². Penone et Gadamer, ici, ne font pas valoir un seul régime de causalité ou de temporalité mais deux, complémentaires et interdépendants, réciproques autant qu'insuperposables. Il faut, pour prendre toute la mesure d'une œuvre comme celle-ci, s'aviser qu'entre l'œuvre et l'artiste la relation, n'est pas plus unilatérale qu'entre un modèle et sa copie : *le processus créatif n'explique ou n'éclaire l'œuvre qu'à partir du moment où l'œuvre explique ou éclaire le processus créatif.*

Au lieu de dissoudre le paradoxe en supprimant l'un de ses termes, nous préférons le maintenir et faire remarquer que le moment à partir duquel l'autorité de Penone peut s'établir, c'est-à-dire, tout simplement, le moment où l'artiste est en mesure d'assumer l'œuvre qu'il a produite, n'est pensable qu'à partir de celui où l'œuvre lui apparaît comme telle, et qui paradoxalement lui succède. Nous retrouvons la

1. Catherine GRENIER, *Giuseppe Penone* (cat. d'exposition), Centre Georges Pompidou, Paris, 2004, p. 110.

2. C'est d'ailleurs bien ce qui a lieu, de fait, à la rencontre de l'œuvre : la gemellité des deux pierres apparaît en premier, immédiatement suivie par la conscience de son caractère inattendu et improbable naturellement (deux pierres rigoureusement identiques ne peuvent exister à l'état naturel, leur proximité fortuite moins encore), puis de l'hypothèse que l'une des pierres est artificielle, ce que confirme et explique la description, par Penone, du mode opératoire qu'il a suivi.

bipolarité propre à l'artiste sur laquelle nous avons déjà attiré l'attention. Entre *faire l'œuvre* et *faire œuvre*, « le geste est infime » mais suffisant pour supposer que l'autorité de l'œuvre — le fait qu'elle s'impose comme telle — n'est pas seulement ni « unilatéralement » déductible de l'auctorité de l'artiste, puisque cette dernière, tout aussi bien, en provient¹.

1. Il faut rendre justice à Georges Didi-Huberman qui, dans le cours du texte déjà cité, décrit « une sculpture qui transforme les objets en *avoir-lieux* (*Être crâne*, *op. cit.*, pp. 41-42, Didi-Huberman souligne) [...] et affirme l'inséparation où elle veut se tenir entre agent, action et résultat », puis rappelle que « faire une sculpture [...] c'est surtout, aux yeux de Penone, *se faire* à la dynamique intrinsèque des processus de formation » (*ibid.*, p. 43, Didi-Huberman souligne), par où est explicitement souligné — et grammaticalement marqué — l'état de passivité (de réceptivité) comme dimension essentielle de l'agent qui accomplit ce processus.

33. CE QUE FAIRE VEUT DIRE

Lors d'une conférence donnée en 1956 à la Société française de philosophie, où il s'emploie à définir le « mode d'existence de l'œuvre à faire », Étienne Souriau déclare :

« Il paraît absolument certain que c'est dans l'exercice du faire, tel que l'agent instaurateur le pratique et le ressent, que réside la seule expérience intime, immédiate et directe dont nous disposons dans le problème que j'envisage. »¹

Toute la question est de savoir ce qu'ici *disposer* signifie. Car d'une expérience « intime, immédiate et directe », précisément, personne ne dispose, hormis celui qui y est engagé. Et encore : s'il *fait* cette expérience, il n'en *dispose* justement pas, comme d'un objet disponible, à sa disposition, extérieur à lui-même. La question qui occupe Souriau est plutôt, semble-t-il, celle d'une caractérisation des vertus intrinsèques de l'expérience, à l'opposé du rôle assigné à l'expérimentation, réduite à la ratification d'un donné préalable. Cette expérience du *faire* et la démonstration de son importance paraissent immédiatement compréhensibles dans le cas d'une œuvre dont la réalisation laisse par nature une large place à la manipulation et au hasard. Dans son déroulement, ses détours, ses problèmes, ses accidents, ses découvertes, dans les choix qu'elle implique en cours de route, dans la manière dont elle met en forme tel ou tel matériau, dans la liberté expérimentale qui l'anime, etc., c'est souvent la réalisation elle-même qui oriente et réoriente sa propre évolution, tout en étant conduite par l'artiste, auquel on suppose un état d'esprit propre à cette activité et une réceptivité particulière².

1. « Du mode d'existence de l'œuvre à faire », in Étienne SOURIAU, *Les Différents Modes d'existence*, Puf, coll. Métaphysiques, Paris, 2009, p. 202.

2. Voir par exemple à ce sujet Luigi Pareyson et sa *Théorie de la formativité*, en particulier la deuxième partie, « Formation de l'œuvre d'art » : « Il est inutile d'insister sur l'évident aspect réalisateur, exécutif et poétique de la formativité : former signifie, tout d'abord, "faire", *poieîn*. Il faut plutôt rappeler que le "faire" n'est véritablement un "former" [...] que lorsque, au cours même de l'opération, il invente le *modus operandi* et définit la règle de l'œuvre qu'il est en train de faire. [...] Former, donc, signifie

Un tel horizon, d'apparence ouvert et dégagé, laisse cependant de côté le cas des œuvres volontairement programmées, ou à fort coefficient de planification, auxquelles il s'applique peu ou pas du tout¹. Or c'est dans le cas d'une œuvre programmée, tributaire d'une méthode et d'une discipline parfaitement explicites, que l'évidence de la spécificité du faire, sa différence absolue avec ce qui n'est pas lui, se dégage le plus nettement.

Nous pensons ici à la célèbre série de tableaux, dont chacun est intitulé *Détail*, de Roman Opalka, entamée en 1965, intitulée *OPALKA 1965 / 1 - ∞*. La renommée de cette série ne nous interdit pas d'en rappeler la méthode, en reprenant la définition qu'en donne Opalka lui-même :

« Ma proposition fondamentale, programme de toute ma vie, se traduit dans un processus de travail enregistrant une progression qui est à la fois un document sur le temps et sa définition. Une seule date, 1965, celle à laquelle j'ai entrepris mon premier *Détail*.

Chaque *Détail* appartient à une totalité désignée par cette date, qui ouvre le signe de l'infini, et par le premier et le dernier nombre portés sur la toile. J'inscris la progression numérique élémentaire de 1 à l'infini sur des toiles de mêmes dimensions, 196 sur 135 centimètres (hormis les « cartes de voyage »), à la main, au pinceau, en

“faire”, mais un faire tel que pendant qu'il fait, il *invente la manière de faire* », Luigi PAREYSON, *Théorie de la formativité*, *op. cit.*, p. 73 (Pareyson souligne). Donc un faire tel qu'il n'est justement pas un *poiein* au sens strict, que caractérise sa conformité à une « règle exacte » ; lorsqu'il avait distingué *poiesis* et *praxis*, Aristote avait précisé, pour la première : « Et puisque l'architecture est un art, et est essentiellement une certaine disposition à produire accompagnée de règle, et qu'il n'existe aucun art qui ne soit une disposition à produire accompagnée de règle, ni aucune disposition de ce genre qui ne soit un art, il y aura identité entre art et disposition à produire accompagnée de règle exacte », ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, 1140 a, *op. cit.*, pp. 303-304.

1. C'est pourquoi les remarques d'Alain, quand bien même il distingue art et artisanat ou industrie et affirme que « le propre de l'artiste » est que « l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; [qu']il serait même rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. » (ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1999, p. 38) sont insuffisantes ; elles excluent par avance des œuvres de ce type, donc la nécessité de les interroger aussi de cette manière, et laissent indéterminé le statut ubiquitaire de l'auctorité.

blanc, sur un fond recevant depuis 1972 chaque fois environ 1 % de blanc supplémentaire. Arrivera donc le moment où je peindrai en blanc sur blanc.

Depuis 2008, je peins en blanc sur fond blanc, c'est ce que j'appelle le "blanc mérité".

Après chaque séance de travail dans mon atelier, je prends la photographie de mon visage devant le Détail en cours.

Chaque Détail s'accompagne d'un enregistrement sur bande magnétique de ma voix prononçant les nombres pendant que je les inscris. »¹

« L'idée, écrit Denys Riout, est extraordinairement simple : il s'agit de peindre la suite de nombre, en partant de *Un*. Sur la première toile, tout en haut et bien à gauche, peindre 1, puis 2, puis 3, etc... jusqu'au bout de la ligne, et de ligne en ligne jusqu'au bas et bien à droite de la toile. *Ce détail de l'infini* une fois réalisé, prendre une autre toile, et commencer par peindre le nombre suivant le dernier, qui était inscrit sur la dernière ligne de la toile précédente, tout en bas et bien à droite. Le peindre donc, ce nouveau nombre, tout en haut, en commençant bien à gauche, sur la nouvelle toile, et poursuivre avec le nombre suivant, toujours le suivant. Et ainsi de suite, de toile en toile. »²

Parmi les différentes façons d'aborder, dans cette œuvre radicale, la spécificité du faire, nous en détaillerons successivement trois. La première consiste à récuser l'omnipotence de la règle et de souligner la valeur en quelque sorte créatrice de l'exécution : bifurcations, nouveautés, développements et recadrages inattendus que la mise en œuvre suggère, impose, révèle, etc. Opalka, par exemple, a procédé à plusieurs « essais » entre 1965 et 1972, passant d'une graphie rouge sur fond rouge, puis sur fond noir, optant définitivement pour une écriture en blanc, adaptant progressivement la taille des nombres à une échelle jugée par lui satisfaisante, choisissant d'utiliser un pinceau n°0, décidant ensuite d'éclaircir d'un pour cent de blanc le noir du fond à chaque

1. <http://www.opalka1965.com/fr/statement.php?lang=fr>

2. Denys RIOUT, in *Opalka 1965/1 – ∞*, (catalogue d'exposition), Galerie Isy Brachot, 1982, p. 5 (Riout souligne).

nouveau *Détail*, d'enregistrer sa voix épelant chacun des nombres peints au fur et à mesure de leur saisie manuscrite, de prendre un cliché de son visage, de face, à chaque tableau achevé. On peut ainsi relativiser la programmaticité absolue du programme, dont sa mise en application n'est pas respectée absolument, puisque naissent progressivement d'autres rites imprévus qui la débordent et la reconfigurent. Pour autant, même si c'est ici le processus de réalisation qui fait surgir de nouvelles pistes de travail, la spécificité du faire artistique ne s'y révèle pas davantage qu'ailleurs. En outre, ces dérogations sont temporaires puisqu'elles vont finalement aboutir à une nouvelle discipline, plus détaillée, qui sera entérinée en 1972 et respectée scrupuleusement par la suite (la configuration spatiale du dispositif de l'atelier de Varsovie, à cette date, servira de référence aux déménagements futurs, de New York à Thézac). Le faire créateur n'y trouve donc pas vraiment de quoi s'illustrer exemplairement.

La seconde façon de mettre en lumière la singularité du faire grâce au travail de l'artiste polonais consisterait à faire remarquer que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, et comme toujours avec les œuvres programmatiques, la description de la méthode qui les commande est toujours insuffisante, et qu'elle est toujours susceptible d'être précisée davantage (comme l'illustre déjà la redescription de Riout ci-dessus, inutile sinon). En bref, elle n'épuise jamais ni ne remplace l'œuvre *effectivement* réalisée, dont on peut toujours mettre en valeur, par exemple, certaines données matérielles (taille de la toile, forme et graphie des chiffres, couleurs, etc., pour la série d'Opalka) comme des éléments qui appartiennent résolument aux œuvres mais sont absentes du *Statement* énoncé par l'artiste. Cette observation suffirait d'ailleurs à se demander pourquoi ces œuvres sont souvent exclusivement envisagées à la lumière de l'énoncé de leur programme plutôt qu'à partir des réalisations qui l'incarnent. Certes, ces dernières s'y réfèrent comme à leur centre, mais il s'agit d'un centre vide, qui ne se révèle que par sa périphérie (les œuvres qui en déclinent la règle), qui *de facto* devient le vrai centre, ou pour le moins le centre effectif, réel, à partir duquel tout advient, et en particulier le programme, qui devient « visible ». On pourrait reprendre ici, *mutatis mutandis*, le même raisonnement que pour Penone, qui rend solidaires le processus et

l'œuvre achevée en proposant de ne pas déduire leur ordre logique de leur ordre chronologique. Mais il ne montre pas encore en quoi le faire opalkien peut servir de paradigme à la spécificité d'un faire artistique plus large que celui d'une logique de production.

On pourrait même considérer, au contraire, qu'il lui correspond parfaitement. Le sens du projet d'Opalka, son fonctionnement, l'ensemble des tableaux déjà réalisés et même ceux qui, au nombre indéterminé, vont s'ensuivre, tout cela est objectivement commun à l'artiste et à son public. Tant que la définition du projet, telle qu'elle a été décrite et fixée en 1972, est respectée, elle donne une idée claire et complète de l'œuvre, décrit parfaitement ce qui peut indéfiniment avoir lieu, et chaque *Détail*, même non réalisé, est pourtant déjà connu, puisqu'il suit le précédent d'une façon stricte et prévisible. Entre sa définition et sa mise en œuvre, il n'y a plus aucune place, ou presque, pour un faire créateur au sens valéryen du terme, dont Souriau avait précisément opposé la nature à celui qui n'est tributaire que d'un projet :

« De même que j'ai écarté d'un côté l'idée de finalité, [...] de même j'écarte de l'autre côté le projet, c'est-à-dire ce qui, en nous-même ébauche l'œuvre dans une sorte d'élan et pour ainsi dire la jette au devant de nous pour la retrouver au moment de l'accomplissement. Car à parler ainsi, on supprime d'une autre manière parmi les données toute expérience ressentie au cours du faire. On méconnaît notamment l'expérience, si importante, de l'avancement progressif de l'œuvre vers son existence concrète au cours du trajet qui y conduit. [...] À ne considérer ici que le projet, on supprime la découverte, l'exploration, et tout l'apport expérientiel qui survient le long du décours historique de l'avancement de l'œuvre. »¹

Or le travail de l'artiste polonais qui est, par excellence, l'exécution d'un projet, devrait, à l'aune du parcours décrit par Souriau, au pire être exclu du champ artistique, au mieux être tenu pour une proposition artistique sans intérêt, et dans les deux cas considéré comme un parfait contre-exemple de l'expérience du faire. Comment pouvons

1. Étienne SOURIAU, « Du mode d'existence... », *op. cit.*, p. 207.

nous soutenir, dans ces conditions, qu'au contraire le faire s'y déploie paroxystiquement ? Qu'il outre passe la logique d'une production réduite au principe d'une action transitive (produire un *Détail*) conduite par une « règle exacte » (le programme et sa définition), alors qu'il semble au contraire l'illustrer parfaitement ?

La dernière façon d'aborder la spécificité du faire artistique qu'Opalka met en œuvre est de s'aviser que ce faire ne « s'achève pas en quelque œuvre »¹, bien qu'il s'y réalise à chaque fois, et qu'un tel faire relève autant de l'action transitive que de l'action immanente. Dans un texte aussi loquace que son programme est concis, l'artiste écrit que

« Chaque œuvre peut être considérée comme achevée, même si elle n'est que pensée et non pas réalisée *de facto*, si on accepte un jeu, un compromis dialectique, mais il est difficile — psychologiquement — de prendre la décision fondée sur la bonne foi, et jugée à partir de son principe formel, qu'une œuvre d'art est réellement achevée dans sa raison d'être. »²

1. L'artiste polonais inscrit même, à partir de 1987, cet inachèvement dans son programme, en décidant de toujours laisser inachevé le dernier tableau qu'il a réalisé : « Après avoir terminé une toile, il commence aussitôt la suivante », Denys RIOUT, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, Nîmes, 1996, p. 138. On pourrait relire nombre de remarques de Valéry à la lumière du travail d'Opalka, en considérant que « l'œuvre [lui] offre dans chacune de ses parties à la fois *l'aliment* et *l'excitant*, [qu']elle éveille continuellement en [lui] une soif et une source. [...] Elle [lui] donne [...] le sentiment d'une sorte délicate de connaissance immédiate [...] en dépensant [...] [sa] propre énergie » (« Leçon inaugurale... », *op. cit.*, p. 845) ou « qu'aucune "idée" qu'elle puisse éveiller en [lui], aucun acte qu'elle [lui] suggère, ne la termine ni ne l'épuise [...] ; et [qu']il n'est de souvenir, ni de pensée, ni d'action, qui annule son effet et [le] libère *exactement* de son pouvoir » (« Notion générale de l'art », in *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 1409. Valéry souligne).
2. Roman OPALKA, « Rencontre par la séparation », *Le travail de l'art*, n°1, Association des arts en Europe, Paris, 1997, p. 103. Cf. également : « Un dernier point reste à évoquer qui accompagne toute la réalisation du programme : la satisfaction d'un créateur qui s'approche peu à peu de l'achèvement de sa démarche et de l'angoisse de sa propre fin matérialisée dans un tableau non terminé, donnant pour la première fois le sens fini au non fini, par une preuve logique, morale d'une œuvre définie par le non-fini. », *ibid.*, p. 108, et cette conclusion : « Roman Opalka lui-même, tout identifié au concept qui représente le cours de sa vie, a d'abord, lui aussi renoncé à envisager une œuvre qui serait *son* œuvre. Son œuvre [le] sera le lendemain de sa mort. », Bernard LAMARCHE-VADEL, « Roman Opalka - Le temps retrouvé », in *Opalka 1965/1-∞*, La Différence/Centre de Création Contemporaine, Paris/Tours, 1986, p. 10 (nous soulignons).

Le faire que les *Détails* d'Opalka mettent en lumière est celui dont la caractéristique essentielle est d'être indissolublement conjugué à une personne, au sens de l'imputation dont Libera nous a appris (§ 12) qu'elle fondait la reconnaissance du sujet moderne. *Faire*, dans le cas de cette série, décrit bien entendu l'ensemble des opérations nécessaires à la réalisation de chacun des tableaux. Mais il signifie aussi que ces opérations relèvent de la responsabilité de l'artiste et de lui seul, responsabilité dont il est le seul à pouvoir *disposer*. Qu'est-ce qui identifie Opalka dans ce travail, quel est ce qui lui appartient en propre ? Si l'on ne craignait pas la tautologie, il faudrait dire : de faire ce qu'il fait. Pas d'abord en raison de ce que ce faire produit, même si ce faire produit, extérieurement, des choses qui lui sont propres (on peut penser, par exemple, à la forme typique, graphologique, de son écriture), mais parce qu'il lui est propre de les produire. Faire veut dire ici s'engager, s'y mettre, s'y remettre, s'en remettre au projet, bref l'assumer en personne. Que chacun des *Détails* soit virtuellement déjà connu n'y change rien, et indique au passage que ce savoir importe peu, au regard des « données » valorisées par Souriau, dont le travail d'Opalka donne maintenant un exemple insigne, de « l'expérience, si importante, de l'avancement progressif de l'œuvre » à « l'apport expérientiel qui survient le long du décours historique de [cet] avancement ».

Le projet de l'artiste ne tient que s'il *s'y tient*, qu'il est effectif *pour lui*, et s'il choisissait d'y mettre un terme, cela n'engagerait encore que sa responsabilité. Si faire veut dire ici réaliser, au sens commun d'amener quelque chose à l'existence, ce faire n'est pourtant pas synonyme de fabriquer ou de construire au sens du *poïein*¹, mais de *se décider pour* ce qu'il y a à faire, se comprend d'abord par opposition à ne pas (le) faire, et concerne, au premier et au seul chef, le sujet qu'est l'artiste lui-même².

1. Sens qu'il peut néanmoins impliquer, comme dans la plupart des cas et dans celui du travail d'Opalka, mais dont il peut aussi se dispenser, comme dans ceux, évoqués au début, qui mobilisent l'activité du spectateur, ou d'autres, qui délèguent l'ensemble de la production des œuvres. Pour ces derniers, on dira spontanément que les artistes *font* fabriquer ou *font* produire leurs œuvres, ce qui dégage le verbe *faire*, dans ces périphrases factitives, de toute limitation poïétique, mais l'associe néanmoins à leur responsabilité.

2. Dans le contexte plus large d'une phénoménologie du sujet, Jan Patočka caractérise l'*ego* comme « réalisateur » : « Cet *ego* est ce à quoi l'apparaissant apparaît ; l'apparaître, le champ phénoménal est *son* apparaître. Il n'y a rien là qui soit à saisir "objectivement", mais simplement une *réalisabilité* des caractères d'exigence qui, dans le champ phénoménal, s'adressent à l'*ego*, le réclament et font

Nous nous retrouvons donc, avec cette série, dans un cas de figure constitué, au regard de la grille de lecture que suggère la logique poïétique, d'un ensemble de paradoxes et de déterminations plus ou moins contradictoires. Le faire que le travail d'Opalka incarne a) peut être parfaitement expliqué par la définition d'un programme, et pourtant ne peut s'y réduire, b) il vaut et n'a de sens que si l'on prend la mesure de sa nature fondamentalement processuelle (c'est une « œuvre à faire » par excellence, un « monstre à nourrir », pour reprendre les termes de Souriau), de la primauté de sa réalisation, laquelle n'est pourtant rien d'autre qu'une exécution aux résultats tous prévisibles, à l'opposé d'un « faire qui invente et s'invente en s'accomplissant »¹ (Pareyson), c) il produit des œuvres achevées, assumées comme telles, qui ne l'achèvent pourtant pas, mais le confirment à chaque fois davantage.

Comme on l'a déjà noté à partir de l'exemple d'*Essere Fiume*, faire une œuvre ne suffit pas à faire œuvre, même si le second sens du faire n'annule pas le premier, et bien souvent le requiert. Mais il semble désormais que le premier doive être pensé à partir du second, et non l'inverse. Entre *produire* et *se produire*, pour l'œuvre, et pour l'artiste, c'est le second qui prévaut, qui commande et oriente le premier. Tant qu'elle n'intègre pas cette perspective la logique poïétique, même rehaussée de vertus créatrices supposées, ne suffit pas à rendre compte correctement du phénomène artistique ni à le décrire complètement. Car au bout du compte, au-delà d'un savoir-faire (modèle grec) ou d'un pouvoir-faire (modèle poïétique moderne), encore faut-il avoir quelque chose à faire, et que cet impératif s'impose comme une condition première. Et il se trouve que la responsabilité de cet impératif — qui n'est avéré que si, précisément, on y répond — incombe à l'artiste (à l'auteur) depuis qu'il est moderne, c'est-à-dire depuis qu'il existe,

apparaître l'égologique comme *réalisateur* », Jan PATOČKA, « Le Subjectivisme de la phénoménologie husserlienne et la possibilité d'une phénoménologie "a-subjective" », in *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, trad. fr. E. Abrams, Jérôme Millon, Grenoble, 2002, p. 208, cité par Jean-Luc MARION, *Reprise du donné*, Puf, coll. Épiméthée, Paris, 2016, p. 141 (Marion souligne).

1. À moins de s'en tenir au sens latin du mot *inventio*, qui ne met en avant aucune activité productrice mais, au contraire, souligne sa réceptivité : « action de trouver, de découvrir, découverte » (GAFFIOT, p. 852).

c'est-à-dire encore depuis que le commanditaire ou le client n'assument plus cette charge.

Nous n'avons cessé d'insister sur la simultanéité de l'apparition, déroulée sur un temps de fixation long et progressif, de l'auteur et de l'œuvre, et de la transformation historique et conceptuelle de leur compréhension respective. Mais il faut bien reconnaître qu'entre les deux et jusqu'ici, le schéma d'analyse a toujours été majoritairement et orienté du premier vers la seconde, la logique (de l'œuvre) suivant en quelque sorte la chronologie (de sa production). Il est temps de prendre en compte cette simultanéité et de s'interroger sur le bien-fondé de la détermination de l'auteur comme cause efficiente, et sur ce que sous-tend l'apparente préséance de cette cause.

34. CAUSE EFFICIENTE : PROBLÈMES ET OBJECTIONS

La caractérisation de l'artiste (de l'auteur) comme cause efficiente est discutable pour au moins trois raisons. Aux deux premières dont nous avons déjà fait état, à savoir celle d'un contresens étymologique (un *poïein* sans œuvre), et celle du problème de l'indétermination de son champ épistémologique (théorie du faire généralisée), s'ajoute une contradiction anthropologique et historique majeure. Si la logique du *poïein* peut s'appliquer à l'art et à l'artiste, elle ne peut les désigner qu'au sens de l'artisanat pour le premier et de l'artisan pour le second. Lorsque Richard Conte fait référence à l'*Éthique à Nicomaque* pour justifier d'avoir à prendre les choses par leur commencement c'est-à-dire, pour l'art, par l'artiste qui en est la cause efficiente, il n'y fait pas référence conformément au sens qu'ont l'art et l'artiste pour les Grecs, et dans le vocabulaire d'Aristote. Car les mots *art* et *artiste* traduisent respectivement τέχνη [technè] et τέχνιτης [technitès] au sujet desquels, dès le début du premier livre de l'*Éthique*, Jules Tricot ajoute en note :

« la τέχνη, *art* en général (« ensemble de procédés servant à produire un certain résultat », *Voc. de Philos., V^e Art.*, p. 65), *industrie, technique, métier*, est la vertu de l'intelligence *poétique*, et se distingue de l'ἐπιστήμη, *science* de l'intelligence *théorique*. L'*Eth. Nicom.* VI, 4, 1140 a, 7, définit la τέχνη [comme] une faculté de production secondée par la raison [...]. L'art adapte aux cas particuliers les données générales de l'intelligence théorique ; il tend à la réalisation d'une ποίησις, *œuvre extérieure à l'artiste* (τέχνιτης) »¹.

1. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, *op. cit.*, p. 33, n. 1 (Tricot souligne). Le Bailly donne pour τέχνη : « 1. Art manuel, industrie, 2, art, habileté à faire quelque chose ; particulièrement habileté manuelle ; habileté dans les ouvrages de l'esprit, 3. en général moyen, expédient, 4. produit d'un art, œuvre d'art, œuvre. », BAILLY, p. 866.

La suite du texte d'Aristote développe et permet de préciser ce que Tricot traduit par *art* :

« Or, comme il y a une multiplicité d'actions, d'arts et de sciences, leurs fins aussi sont multiples : ainsi l'art médical a pour fin la santé, l'art de construire des vaisseaux le navire, l'art stratégique la victoire, et l'art économique la richesse. »¹

L'art et l'artiste grecs, ceux auxquels s'applique le schéma conceptuel originel du *poiein*, schéma sur lequel s'appuient à leur tour les revendications de la poïétique, définissent donc de manière générale la maîtrise technique et ceux qui la mettent en œuvre, autrement dit cela même qui caractérisait les arts mécaniques et ses spécialistes, c'est-à-dire précisément ce par opposition à quoi l'art et l'artiste modernes ont édifié leur identité. De ce point de vue, et sur la foi d'une certification étymologique trop approximative, on peut dire que la poïétique s'intéresse au faire artistique contemporain à l'aide d'outils conceptuels (ceux qui régissent la causalité de production) vraisemblablement inadéquats² et foncièrement anachroniques. Si le *faire* artistique ne destitue pas le concept de production ou d'activité productrice caractéristique du *poiein*, qu'il peut inclure, il n'en dépend pas et n'est pas intelligible à partir de lui³ (pas plus que le *do* anglais ne décline un *make* ni le *tun* allemand n'est comptable d'un *machen*).

1. *Op. cit.*, p. 35.

2. À l'occasion, et en particulier lorsqu'il s'agit de choisir la terminologie appropriée à la tragédie (donc à ce qui, aujourd'hui, intégrerait le champ proprement « artistique ») Aristote se fait lui-même étymologue et les choses se compliquent : « C'est ce qui, au dire de certains, a fait appeler leurs œuvres des drames (δράματα), parce qu'ils imitent des personnages agissant (δρῶντες) » ; plus loin : « Ils allèguent que pour dire "faire" [ποιεῖν] ils [*sc.* les Doriens] emploient le mot δρῶν, tandis que les Athéniens disent πράττειν » ARISTOTE, *Poétique*, 1448b, trad. fr. J. Hardy, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1996, p. 81 (*cf.* BAILLY, p. 228 : « δρῶν : 1. agir, par opposition à être inactif [...] 2. agir, faire, par opposition à πάσχω [être affecté] [...] 3. faire, exécuter, accomplir, [...] par opposition à οὐδὲν ποιεῖν, ne venir à bout de rien, ne pas réussir »).

3 Marcel Duchamp avait lui aussi rapporté le mot *art* à son origine lexicale. Mais à Charbonnier, qui lui pose la question : « la définition de l'art que vous venez de donner ne cantonne-t-elle pas l'art dans un domaine purement artisanal ? », Duchamp répond : « Ah ! pas du tout, pas du tout [...] c'est simplement que, étymologiquement, le mot *art* si je me rappelle bien, veut dire "faire", mais "faire" ne veut pas dire que ce soit *forcément* un *faire* artisanal. [...] Tout cela entre dans la même chose, parce que faire, c'est faire. » Georges CHARBONNIER, *Entretiens avec Marcel Duchamp, op. cit.*, pp. 12-13 (nous soulignons *forcément*).

Autrement dit si, « dans le mot œuvre, nous entendons ouvrage » (Heidegger), l'inverse n'est pas vrai. Il n'est pas nécessaire à la production artisanale, pour être reconnue comme telle, qu'elle soit, pour l'artisan, reconnue comme sienne, autrement dit que l'artisan en soit l'auteur. Au contraire, c'est en s'effaçant au profit de sa compétence, donc de l'excellence de son art dont il devient ainsi le dépositaire et le représentant, qu'il l'accomplit et en affirme l'existence. La maxime selon laquelle *fabricando fit faber*, où la pratique forme l'artisan, puisque « c'est en forgeant qu'on devient forgeron », pourrait *a priori* résumer la cause¹ qu'a choisi de défendre la poétique : les vertus du faire y sont mises à l'honneur, qui suggèrent que rien n'en remplace l'expérience. Aristote lui-même y recourt d'ailleurs, en suggérant qu'« il est impossible, semble-t-il, d'être architecte sans avoir rien construit, ou joueur de cithare, sans avoir joué de la cithare, car celui qui apprend à jouer de la cithare apprend à jouer de la cithare en jouant de la cithare », pour établir que « selon la génération et le temps, l'acte est antérieur à la puissance »². Pour autant, il n'est pas question ici d'un « faire qui invente et s'invente en s'accomplissant » (Pareyson), mais du faire de la production « accompagnée de règle », comme « il en est ainsi dans tous les autres cas où l'on apprend »³. La conception grecque du faire artistique est celle de la *téchnè*, c'est-à-dire celle d'un savoir-faire, qui est avant tout un savoir, une faculté de produire pouvant être apprise, acquise et transmise. Savoir-faire signifie en l'occurrence essentiellement savoir-*refaire*, en se rapprochant toujours plus d'un faire idéal, déterminé par le modèle d'un métier, qui précède et guide celui qui l'exerce. Forger est effectivement recommandable pour celui qui veut devenir forgeron, peindre est indispensable pour celui qui veut devenir peintre. Mais le statut d'auteur (ou d'artiste au sens moderne) n'est pas une conséquence immédiate de cette activité et ne peut donc pas plus immédiatement être reconduit à sa cause efficiente. D'ailleurs, pour illustrer son énumération des quatre causes, Aristote prend l'exemple de la statue : si l'airain en est

1. Le jeu de mots était inévitable.

2. ARISTOTE, *Métaphysique*, Θ, 8, 1049b 25, *op. cit.*, resp. pp. 509 et 510.

3. *Ibid.*

la cause matérielle, sa cause efficiente n'est pas le sculpteur mais, plus précisément, son art :

« Par exemple, la statue a pour cause [efficiente] l'art du statuaire et [pour cause matérielle] l'airain, [...] en tant qu'elle est statue. »¹

Pour pouvoir passer du statuaire à l'artiste comme auteur, il manque au premier ce que, par rapport à la statue, la seule causalité efficiente ne peut lui donner : c'est ce qu'Alain de Libera a appelé l'imputation, c'est-à-dire la considération d'une corrélation directe du sujet relativement à *son* action et à *son* résultat, et non d'un concours de circonstances fortuit, qu'Aristote nomme une « cause par accident » :

« par exemple, Polyclète est, d'une façon, la cause de la statue, et, d'une autre façon, c'est le statuaire, car ce n'est que par accident que le statuaire est Polyclète »²

Le recours à la causalité efficiente est donc insuffisant, sans l'imputation, pour caractériser l'auctorité. Mais le recours à la seule imputation l'est également. Pour s'en rendre compte, revenons à Michel Foucault qui, au cours de sa conférence, aborde la notion d'œuvre et propose une série de questions qui font saillir la « couture énigmatique de l'œuvre et de l'auteur ». Avant même que la critique s'en empare, dit-il,

« il faut aussitôt poser un problème : “Qu'est-ce qu'une œuvre ? qu'est-ce donc que cette curieuse unité qu'on désigne du nom d'œuvre ? de quels éléments est-elle composée ? Une œuvre, n'est-ce pas ce qu'a écrit celui qui est un auteur ?” On voit les difficultés surgir. » Quelques lignes plus loin, Foucault poursuit :

« Mais supposons qu'on ait affaire à un auteur : est-ce que tout ce qu'il a écrit ou dit, tout ce qu'il a laissé derrière lui fait partie de son œuvre ? Problème à la fois théorique et technique. Quand on entreprend de publier, par exemple, les œuvres de Nietzsche, où faut-il s'arrêter ? Il faut tout publier, bien sûr, mais que veut dire ce

1. *Ibid*, Δ, 2, 1013b5, p. 249.

2. *Ibid*, Δ, 2, 1013b35, p. 250.

“tout” ? Tout ce que Nietzsche a publié lui-même, c’est entendu. Les brouillons de ses œuvres ? Évidemment. Les projets d’aphorismes ? Oui. Les ratures également, les notes au bas des carnets ? Oui. Mais quand, à l’intérieur d’un carnet rempli d’aphorismes, on trouve une référence, l’indication d’un rendez-vous ou d’une adresse, une note de blanchisserie : œuvre, ou pas œuvre ? Mais pourquoi pas ? Et cela indéfiniment. »¹

Se fait jour implicitement — car Foucault ne s’y arrête pas formellement — une nouvelle dissymétrie, radicale et véritablement discriminante, entre l’auteur et celui, autre que lui, qui s’interrogerait sur son statut (le lecteur, le spectateur, l’observateur, le théoricien, le philosophe, celui qui n’est pas l’auteur mis en question : ici Foucault lui-même). À savoir qu’il ne peut revenir qu’à l’auteur et à lui seul d’assumer l’œuvre, de la désigner comme telle, car les relations causales de production ou celles, nominales, d’imputation ou de propriété (dont Foucault fait la liste) ne sont pas des conditions suffisantes pour l’assurer. C’est d’ailleurs la raison pour laquelle ces questions (ne) peuvent être posées (que par lui) mais qui disent aussi, par contrepoint, qu’il n’est pas dans le pouvoir de Foucault, ou de quelqu’un d’autre, de décider pour Nietzsche, et moins encore en son nom. Cette décision ne peut être que celle de l’auteur lui-même, et rend systématiquement suspecte l’œuvre produite par un autre moyen (en témoigne notamment, pour Nietzsche, la publication de *La Volonté de puissance* par sa sœur). Faire acte d’auctorité consiste à prendre la décision de l’œuvre. À l’imputation, praticable par quiconque veut ou doit attribuer quelque chose à quelqu’un, se substitue dans le cas de l’auteur l’*assomption* d’une œuvre. Ce faisant, que s’attribue-t-il ? En l’occurrence, cette décision même. Prendre la décision de faire œuvre suppose que l’œuvre n’en soit pas une avant cette décision (même si un l’objet éventuel auquel elle va correspondre existe déjà — on pense évidemment immédiatement à *Fountain*) sans quoi il ne s’agirait que d’un artifice rhétorique masquant un non-sens logique : l’œuvre serait déjà déterminée, et par d’autres instances que l’auteur et sa décision ; par suite la

1. Michel FOUCAULT, « Qu’est-ce qu’un auteur ? », *op. cit.*, p. 794.

décision de l'auteur ne serait que la ratification d'une autre autorité décisionnaire que la sienne¹.

En outre, dans le questionnaire de Foucault, s'agissant de Nietzsche, la « couture énigmatique de l'œuvre et de l'auteur » est inévitablement posée et examinée de manière rétrospective. L'imputation (par Foucault) est, en quelque sorte, une restitution (à Nietzsche), voire une reconstitution². Est-ce ainsi que les choses seraient susceptibles de se présenter pour Nietzsche lui-même, et plus généralement pour tout auteur ? Assurément, non. Concomitantes à la décision de l'œuvre, son assomption ou son auto-imputation *par l'auteur* ne peut évidemment pas être rétrospective, comme si cela ne le concernait qu'au dernier moment. C'est pourquoi, lorsque René Passeron explique que l'objet de la poïétique « n'est pas l'œuvre à proprement parler, ni l'homme, ou le groupe producteur, mais les linéaments opératoires par lesquels l'œuvre vient à l'existence »³, se pose immédiatement une question et s'impose aussitôt une évidence : comment les « linéaments opératoires par lesquels l'œuvre vient à l'existence » peuvent-ils être identifiés si l'œuvre n'est pas déjà donnée ? Si l'avènement de l'œuvre n'était dépendant que des seuls critères opératoires qui la mettent au monde, c'est-à-dire si la reconnaissance, l'identification de l'œuvre en tant que telle était directement et seulement tributaire des opérations qui l'accompagnent, comment anticiper son apparition ? Quel lien spécifique de cause à effet pourrait-on invoquer, pour passer

1. On pourrait objecter à cette thèse celle de George Dickie et de sa « théorie institutionnelle ». Comme on le sait, les analyses de Dickie ont fait porter l'attention sur l'importance du champ artistique extérieur à l'œuvre (acteurs, structures, réseaux), comme facteur essentiel d'identification : « par approche institutionnelle de l'art, écrit-il, j'entends l'idée que les œuvres d'art sont de l'art en conséquence de la position qu'elles occupent au sein d'un cadre ou d'un contexte institutionnels » (George DICKIE, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », trad. fr. B. Turquier et P. Saint-Germier, *Tracés* n° 17, ENS éditions, 2009, p. 214). Mais la « candidature à l'appréciation » qui fonde cette théorie ne rend pas l'acte de candidature second, bien au contraire : que le « monde de l'art » soit nécessaire à cette candidature ne signifie pas qu'il lui soit essentiel, ni qu'elle ne le précède pas.

2. C'est d'ailleurs l'opération que Schleiermacher assignait, dans le cas de la lecture d'un texte, à l'interprétation : « Chaque acte de compréhension se veut une inversion de l'acte de discours en vertu de laquelle doit être amené à la conscience quelle pensée se trouve à la base du discours », Friedrich D. E. SCHLEIERMACHER, *Herméneutique*, trad. fr. Christian Berner, Cerf/PUL, Paris, 1987, p. 101 (cité par Claude ROMANO, « Compréhension d'un texte et intention d'auteur », in Mélika OUELBANI (éd.), *L'Intention*, Université de Tunis, Faculté des Sciences Humaines et Sociales, 2010, p. 59).

3. René PASSERON, *La Naissance d'Icare...*, *op. cit.*, p. 23.

d'une opération quelconque à une œuvre d'art, qu'on ne puisse pas également retrouver ailleurs, hors de toute considération artistique ? Il n'y en a probablement pas, et c'est la raison pour laquelle la poïétique passeronnienne n'a pas d'autre choix que de s'étendre à une théorie du faire créateur généralisé et de s'y égarer¹.

L'œuvre doit être déjà donnée, comme finalité, à l'artiste et à ses opérations, pour que celles-ci soient étudiées comme les moyens « par lesquels l'œuvre vient à l'existence ». L'incontestable mérite des investigations de la poïétique est d'avoir dégagé cette notion, étrange, d'« œuvre à faire ». Mais, ce faisant, elle a moins imposé la primauté de l'activité artistique et de ses « linéaments » qu'elle n'a posé celle de l'œuvre. Pour le dire autrement, dans l'« œuvre à faire », c'est l'œuvre (absente) qui précède le faire, et non l'inverse :

« L'œuvre ne se réalise que par la création et dans la création. Mais parce qu'il en est ainsi, l'essence de la création, en revanche, demeure dépendante de l'essence de l'œuvre et ne saurait se comprendre qu'à partir de l'être de l'œuvre. La création crée l'œuvre. L'essence de l'œuvre cependant est à l'origine de l'essence de la création. »²

1. Au point de s'égarer aussi dans les contradictions : comme « le nombre des activités subsumées par la notion d'œuvre est considérable », Passeron considère que « la poïétique générale devra déterminer en quoi ces activités sont créatrices ou non. Elle devra aussi établir la spécificité de l'art parmi les activités créatrices de l'homme », mais, en même temps, « la poïétique tient le travail de création artistique pour exemplaire. Par suite, elle élargit sa perspective à toutes les activités instauratrices quelles qu'elles soient : la notion d'œuvre (comme fin) et d'art (comme moyen) deviennent des notions générales de l'anthropologie », René PASSERON, *Pour une philosophie de la création, op. cit.*, resp. pp. 24 et 29. Valéry, il est vrai, avait lui aussi commencé par considérer « l'action humaine complète », mais en avait rapidement restreint le domaine d'application « à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler œuvres de l'esprit ».
2. Martin HEIDEGGER, *Nietzsche I, op. cit.*, p. 108. Cf également : « Les œuvres d'art ne sont pas parce que des artistes en ont produites, mais des artistes ne peuvent être en tant que créateur que parce qu'est possible et nécessaire quelque chose comme des œuvres d'art. Ce fondement qui rend possible et nécessaire l'essence de l'œuvre et, d'emblée et du même coup, l'essence de l'artiste, c'est cela l'origine de l'œuvre d'art. », Martin HEIDEGGER, *De l'origine de l'œuvre d'art, op. cit.*, p. 29 (Heidegger souligne).

VI. DE L'ŒUVRE À L'ARTISTE

35. L'ŒUVRE ET SON USAGE

Quelle est cette essence de l'œuvre, telle qu'elle éclaire paradoxalement, car en quelque sorte par avance, les opérations qui y conduisent ? Nous essaierons de répondre à cette question en nous appuyant sur un exemple qui fait aussi écho aux considérations qui précèdent, et notamment celles qui concernent la distinction possible d'une logique artisanale et d'une logique artistique. Il s'agit de *V12 Laraki*, une œuvre récente d'Éric Van Hove, artiste belge d'origine algérienne.

V12 Laraki est le titre d'une reconstitution, à l'échelle, d'un moteur 12 cylindres dont l'histoire est un peu particulière. Abdeslam Laraki, constructeur automobile casablancais, conçoit il y a une dizaine d'années une voiture de sport, la Fulgura, entièrement produite au Maroc, à l'exception du moteur, qui provient des usines Mercedes. C'est à partir de ce constat d'incomplétude qu'Éric Van Hove décide d'achever, à sa manière, le projet Fulgura. Pendant à peu près un an, l'artiste va faire réaliser par une quarantaine d'artisans marocains l'ensemble des 465 pièces du moteur d'origine, mais chaque réplique sera confectionnée à la main, à partir de matériaux et de techniques propres au métier de chacun d'entre eux. Ainsi trouve-t-on dans cette nouvelle version des bielles en bois, des engrenages taillés dans la corne ou dans l'os, des durites en cuir tressé, des carters en céramique émaillée, des éléments en acier martelé, en cuivre jaune ou rouge finement ciselés et ornés, etc... à l'image de ces objets, bijoux ou mobiliers dont la facture typique du Maghreb fait la joie des touristes. L'objet est massif et compact, posé sur son caisson de transport, lui aussi ouvragé, comme sur un socle qui lui serait solidaire. Une liste exhaustive des techniques et matériaux utilisés, ainsi qu'une série de patrons de confection, sont présentés à proximité du moteur qui est, selon les cas, exposé entièrement monté ou en pièces détachées.

On pourrait, dans un premier temps, tenir ce travail pour un contre-exemple flagrant de ce que nous avons affirmé plus haut. *V12 Laraki* démontre non seulement que l'artisanat et l'art ne sont pas nécessairement distincts, mais qu'en outre et dans ce cas le second peut devenir synonyme du premier. La spécificité de l'œuvre est en effet caractérisée par celle des objets artisanaux dont elle est composée, immédiatement identifiables en tant que tels. L'artiste parle pourtant, à son sujet, d'« un objet postfordiste et sacré qui dépasse la somme de ses parties »¹. En quel sens n'est-il pas strictement égal aux éléments qui le composent ? Pour Éric Van Hove, ce sens tient à la rencontre inattendue des techniques de métiers ancestraux avec un projet industriel avorté, mais ressuscité par « le sacré qui provient de l'aspect ritualisé de sa confection, faite de voyages et de combinaisons de savoir-faire d'origines différentes »² :

« Dans le projet que je propose, il ne s'agit pas de mécaniser ce qui était jusqu'alors du domaine des artisans, mais bien d'opérer une sorte de retour, en usant de techniques artisanales afin d'humaniser métaphoriquement certaines prouesses industrielles témoins d'un monde révolu, de les remettre au jour d'un "sacré" populaire souvent victime d'une "trop grande foi" en le Système Capitaliste du libre-échange. »³

Nous ne nous prononcerons pas sur la « sacralisation populaire » ni sur « l'humanisation métaphorique » auxquelles est censé répondre ce projet. Nous nous contenterons d'une part de remarquer que, si la nature artisanale des matériaux et les procédures de fabrication transfigurent l'objet industriel qu'elles investissent, leur utilisation appliquée à la réalisation d'un tel objet les transfigure en retour au point, sans doute, qu'elle apparaissent davantage pour elles-mêmes, comme finalement détachées des objets auxquels elles donnent habituellement lieu, car mises en condition d'être

1. L'ensemble des propos rapportés ici provient du dossier documentaire diffusé par le CCCOD (Tours) qui a présenté l'œuvre pendant l'été 2013 [http://www.cccod.fr/wp-content/uploads/2016/08/Dossier_Documentaire_Eric_van_Hove.pdf]. *Ibid.*, p. 3.

2. *Ibid.*, p. 2.

3. *Ibid.*, p. 4.

déployées ailleurs et autrement. D'autre part, si la logique d'un processus industriel, mécanisé et optimisé pour une production de masse, s'oppose à celle, artisanale, d'un produit manufacturé et d'un exemplaire à chaque fois unique, elles se rejoignent en revanche en ce que l'une et l'autre ont pour cause finale la production d'un objet d'usage, et qu'à cette aune l'industrie n'est qu'une forme productiviste améliorée de l'artisanat. Or il est probable que l'œuvre, au sens moderne de l'art, n'est jamais fondamentalement un objet d'usage : la chose est connue, mais sa raison mérite d'être précisée. La différence essentielle entre l'œuvre d'art et l'objet artisanal ou industriel réside moins dans les éventuelles incompatibilités de leurs processus ou de leurs formes que dans le rapport que ceux-ci entretiennent avec leur fin. Certes, comme le rappelle Pierre-Damien Huyghe,

« L'histoire nous apprend que les peintres des temps modernes sont parvenus à faire de leur art, autrefois considéré comme mécanique, un art libéral. Dans cette manière de dire passe l'idée qu'un art — la peinture, procédure majeure de l'image — aurait cessé d'avoir affaire au mécanique après en avoir été partie prenante. C'est même à ce prix qu'elle serait devenue un art éminent. Dans quelle mesure cette affirmation est-elle vraie ? Malgré nombre de déclarations théoriques dispersées au long d'une histoire imposante, la dimension libérale des arts de l'image n'est pas si assurée qu'on a pu le croire. Aujourd'hui, il arrive qu'artistes, techniciens et mécaniciens empruntent les mêmes instruments ou les mêmes matériels de travail. Les rapports de l'ingénieur et de l'artiste à la machine et à la machination ne sont pas constamment différents : entre les problèmes qu'il faut résoudre pour mener à bien telle ou telle installation artistique contemporaine et telle ou telle entreprise technologique, il y a parfois bien de la familiarité. »¹

Familiarité sans aucun doute, et même souvent similitude, lorsqu'artistes empruntent aux artisans ou ingénieurs leur outils, leurs matériaux et leur modes opératoires, voire les inventent pour leur propre besoin, se faisant eux-mêmes artisans

1. Pierre-Damien HUYGHE, « Art et mécanique », *Le Portique*, n° 3, Université de Strasbourg, Strasbourg, 1999, p. 37.

ou ingénieurs à l'occasion, sans parler des cas, nombreux, où les artistes font appel à l'expertise et aux services de ces derniers¹. Mais, en réalité, la libéralisation de l'art n'a pas été acquise par l'abandon de sa mécanicité : la maîtrise technique, qui était le faire-valoir de l'artisanat des arts mécaniques, n'a pas cessé de l'être pour les arts libéraux, aux temps des académies et de leurs prix de Rome. Si les deux ordres ne coïncident pas, c'est que le motif leur hétérogénéité se situe ailleurs : à savoir dans leurs fins. C'était déjà le cas pour les arts mécaniques dont l'exercice, comme on l'a déjà mentionné, était commandé par la nécessité des besoins matériels, dont les arts libéraux étaient censés, précisément, se libérer. La notion d'usage est ce qui correspond, à l'époque moderne, à cette distinction. On relira avec profit les pages de Hannah Arendt qui traitent de l'œuvre pour en comprendre l'articulation :

« Le processus du faire est lui-même entièrement déterminé par les catégories de la fin et des moyens. L'objet fabriqué est une fin en ce double sens que le processus de production s'y achève, et qu'il n'est qu'un moyen pour produire cette fin. » C'est pourquoi, écrit-elle, « la fin justifie les moyens ; mieux encore, elle les organise. [...] Au cours du processus d'œuvre, tout se juge en terme de convenance et d'utilité uniquement par rapport à la fin désirée. »²

Cette rationalité, qui rend compte de l'activité caractéristique de l'*homo faber* et de l'œuvre comme objet fabriqué, est la même que celle qui articule, dans la définition de l'art(isanat) propre au *poiein* grec, la cause efficiente à l'impératif d'une cause finale, selon la « droite règle » d'un processus commandé par un savoir-faire. Mais cette « fin désirée » n'est pas tant l'objet lui-même que l'usage en vue duquel il a été produit, et par rapport auquel il devient à son tour un moyen, un instrument pour une fin, un objet d'usage. Pour pouvoir s'arrêter à l'objet lui-même et envisager sa permanence il faut

1. À titre d'exemple et au hasard, la célèbre et controversée sculpture monumentale *House* (1993) de Rachel Whiteread, obtenue par l'empreinte, en béton, de l'intérieur d'une maison victorienne vouée à la démolition, aura nécessité l'intervention, sur plusieurs jours, d'une équipe de spécialistes de ce matériau.

2. Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., resp. pp. 194 et 206.

donc, comme l'explique Arendt, rompre « chaîne des moyens et des fins » en décrétant que cet objet est une fin en soi et ne dépend d'aucun usage :

« À l'intérieur de la catégorie des fins et des moyens, dans les expériences de l'instrumentalité qui régit tout entier le monde de l'utilité et des objets d'usage, il est impossible de mettre un terme à la chaîne des moyens et des fins et d'empêcher les fins de resservir éventuellement de moyens, sinon en déclarant que telle ou telle chose est une "fin en soi". »¹

« À l'instrumentalité que provoquent le monde de l'artisan et l'expérience de la fabrication » s'opposent, selon la philosophe, certains objets « qui n'ont strictement aucune utilité [...]. Bien plus, les rapports que l'on a avec une œuvre d'art ne consistent certainement pas à "s'en servir" ; au contraire, pour trouver sa place convenable dans le monde, l'œuvre d'art doit être soigneusement écartée du contexte des objets d'usage ordinaires »². Il faut prendre ces déclarations pour ce qu'elles décrivent, en évitant, entre autres, d'y associer un quelconque jugement de valeur : il ne s'agit pas ici d'évaluer les mérites comparés de l'art et de l'artisanat mais de tenter de cerner, entre eux, un critère distinctif fondamental³. Éric Van Hove fait d'ailleurs, lui aussi, cette

1. *Ibid.*, p. 208. Gadamer, développe un argument similaire : « L'idée vague que l'artisan se fait de l'œuvre règle son processus de production. Mais cette idée elle-même se trouve déterminée par l'usage qu'on est censé faire de cet outil. Toute production fabrique en fonction de l'usage. Le type d'utilité qu'on a en vue octroie à la fabrication elle-même une caractéristique essentielle, celle de sa réitérabilité. La pièce isolée est "une pièce" qui remplit l'usage auquel elle est destinée. Elle est achevée dans la mesure où l'on peut s'en servir. La théorie du génie représente par rapport à ce modèle une modification dans la mesure où l'œuvre d'art n'est pas subordonnée à des buts utilitaires et que là où il s'agit d'une œuvre destinée à l'usage, les composantes artistiques de cette œuvre d'art ne sont pas déterminées par cet usage. On ne peut donc pas parler ici d'un achèvement dont on déciderait à partir de cet autre qu'incarne le but. Une œuvre d'art n'est jamais "un tel achèvement". C'est le processus de sa production créatrice qui détermine seul quand elle est achevée et il le détermine dans son être même », Hans-Georg GADAMER, *L'Actualité du beau*, trad. fr. Elfie Poulain, Alinéa, coll. De la pensée, Aix-en-Provence, 1992, pp. 88-89.

2. Hannah ARENDT, *op. cit.*, p. 222.

3. Et qui distingue aussi, par conséquent, l'artiste de l'artisan ou du technicien. À cet égard, toujours au sujet de *House*, Rachel Whiteread raconte, lors d'une conférence donnée le 3 octobre 2007 au Centre Pompidou [cf. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/c7opnp/rqGg6A9>], que les relations entre les artistes (elle-même, accompagnée de quelques étudiants en art) et les « artisans » du bâtiment (ingénieurs, techniciens, ouvriers) pouvaient être « un peu brutales ». Mais elle révèle surtout (23:20

différence, sur fond d'un constat équivalent¹. Pour autant, la conclusion à laquelle conduit l'analyse d'Arendt laisse, pour ainsi dire, l'œuvre en suspens. Dans la « chaîne des moyens et des fins », la suppression du dernier terme, à savoir de l'usage comme cause finale, permet effectivement de s'arrêter à l'objet lui-même après lui avoir conféré le statut d'une « fin en soi ». Mais l'œuvre ainsi désignée devient-elle, au sens kantien du terme, l'analogie d'une chose en soi, inconnaissable, et dont aucune expérience ne peut être faite ? Dans le cas contraire, si l'œuvre est cette fin en soi, quelle est la nature de cette nouvelle finalité, susceptible de coïncider avec l'œuvre et d'en assurer la présence, d'en faire en quelque sorte le moyen d'elle-même ?

environ) que ce travail relevait, pour chaque groupe, de deux enjeux différents, lorsqu'elle évoque le différend auquel elle dut faire face concernant le sort qu'il fallait réserver au dernier mètre carré du moulage de la maison, laissé ouvert pour l'évacuation du matériel et des personnes : les motifs pratiques de l'équipe technique (l'inutilité de le combler) justifiés par l'usage, s'opposant à la nécessité, pour elle, qu'il ne fût pas condamné pour des motifs artistiques.

1. « Quand je parle d'artisan, je ne parle pas du stéréotype ancien que chacun voit quand j'évoque ce nom : un cordonnier, un tailleur de pierre, un verrier... Bien sûr, je parle, de ces artisanats, mais aussi et c'est très important, des techniques artisanales nouvelles ; car, par définition, toute technique est artisanale, quelle qu'elle soit ; aussi doué que soit celui qui la travaille et aussi noble que soient les matériaux qu'elle suscite [...], elles ne deviennent pas de l'Art pour autant. » ; « Seul l'artisan peut avoir un métier car par essence l'Art ne peut en être un ». Sur le sens de l'emploi qu'il fait du mot *métier*, van Hove renvoie à cette définition : « Genre d'occupation manuelle ou mécanique qui trouve son utilité dans la société », Éric VAN HOVE, *Essay on the artist, the craftman and the apatrid*, 1999, cf. dossier documentaire cité, resp. pp. 10 et 11.

36. L'ŒUVRE COMME EXPOSITION

Pour répondre à la question qui vient d'être posée, il faut revenir à l'usage comme finalité, pour y découvrir un trait caractéristique : la disparition de l'objet. Nous avons plus haut fait référence, au sujet de la bipolarité de l'auctorité (§19), à Michel Henry et à sa thèse d'une praxis aveugle à elle-même. Pour rendre compte de « l'hétérogénéité ontologique structurelle de l'intuition [c'est-à-dire, pour Henry, le voir théorique ou sensible] et de l'action », l'auteur y donnait aussi l'exemple suivant :

« Lorsque nous conduisons une voiture par exemple nous ne regardons pas ce que nous faisons et c'est à cette condition-là que nous savons conduire, à la condition qu'il n'y ait de cette conduite aucune représentation sensible ou intellectuelle. Ainsi en est-il de tout ce que nous savons faire, de toutes les pratiques professionnelles ou privées qui jalonnent notre existence quotidienne. »¹

L'expérience montre effectivement que les objets que l'on utilise à une fin particulière (lesquels sont le plus souvent produits pour cela), s'évanouissent, en tant qu'objets, dans et par leur usage². Le marteau, exemple privilégié de ce genre de démonstration, nécessite de disparaître si l'on veut pouvoir s'en servir correctement : si on prête attention à l'objet pour lui-même, comme « fin en soi », c'est son utilité qui est compromise (et l'accident qui est assuré). On aura reconnu ici, bien entendu, la *Zuhandenheit* thématifiée par Heidegger comme mode de « *compréhension d'être* qui

1. Michel HENRY, « Le concept de l'être comme production », *op. cit.*, p. 98. Plus généralement : « Il ne faut pas seulement dire que nous pouvons très bien agir sans avoir l'intuition de notre action, c'est-à-dire sans la regarder, [...] mais que notre action est nécessairement étrangère à toute intuition, *qu'elle n'est possible que pour autant qu'elle n'est pas intuition*, qu'elle n'est ni l'intuition d'elle-même, ni l'intuition d'un objet quelconque [...] : en analysant l'essence de l'intuition, l'apparition de l'objet, on ne peut y trouver l'action, mais seulement son contraire, le voir. », *ibid.* (Henry souligne).

2. En quoi, en toute rigueur étymologique, il ne devraient justement plus être appelés objets ; rappelons qu'en latin *objicio* signifie « 1. Jeter devant [...], 2. Placer devant, opposer [...], 3. Jeter en avant, exposer, etc. » (GAFFIOT, p. 1053).

guide l'usage préoccupé de l'étant »¹. Seulement, ajoute Heidegger dont le propos vise à cet endroit à caractériser l'attitude théorique dans sa différence avec la préoccupation pratique,

« [...] le suspens d'un maniement spécifique dans l'usage préoccupé ne laisse pas simplement derrière lui la circon-spection qui le guidait, à la manière d'un résidu. Bien plutôt la préoccupation se déplace-t-elle proprement en une "pure circon-spection". Cependant, l'attitude "théorique" n'est encore nullement atteinte par là, au contraire : le séjour qui s'interrompt avec le maniement peut revêtir le caractère d'une circon-spection plus aiguë, et c'est la "considération", l'examen du résultat atteint, en tant que coup d'œil d'ensemble sur le "chantier au repos". L'abstention de l'usage de l'outil est si peu déjà "théorie" que la circon-spection séjournante, "considérative", demeure totalement attachée à l'outil offert à la préoccupation [...] »²

Cet ajout nous semble décrire très exactement la situation dans laquelle se trouve l'artiste dans sa relation à l'œuvre : alternativement (pré)occupé par sa réalisation, à la fois entendue comme activité et comme résultat. Aucune différence, de ce point de vue, avec l'artisan dans le cours de son travail. Le marteau (ou quelque autre outil) du second, d'ailleurs, correspond au pinceau (ou quelque autre instrument) du premier, qui s'effacent l'un comme l'autre pendant leur utilisation. Mais c'est là qu'il faut revenir au sens général de l'usage tel que Hannah Arendt l'avait établi relativement à l'objet

1. Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, trad. fr. E. Martineau (hors-commerce), Authentica, 1985, p. 250 (Heidegger souligne). Ce thème est repris et commenté par Jean-Luc Marion de la manière suivante : « [...] quelle différence entendons-nous entre "ce marteau est trop lourd" et "ce marteau est lourd" ? À l'évidence, dans le premier cas, le poids en question définit le marteau au travail, en tant que j'en use dans une intention, bref *comme* un usuel (*das Zuhandene*), qui disparaît dans son usage [nous soulignons] [...]. Dans l'autre cas, le poids du marteau indique tout autre chose : une information sur le marteau pris indépendamment de son usage [...]; ce poids prend seulement place à côté d'autres informations objectives (la taille, le type de bois et d'acier, la forme, la date de fabrication, le prix, etc.) ; bref le poids définit le marteau *comme* un objet qui subsiste même hors de l'usage (*das Vorhandene*). Ainsi le même phénomène (ici le marteau) peut varier du statut d'objet subsistant à celui d'usuel selon la variation de mon regard phénoménologique. Mon regard, selon qu'il prend le point de vue d'un historien des techniques ou d'un artisan à l'œuvre, suffit pour transfigurer l'objet subsistant en usuel et réciproquement. », Jean-Luc MARION, *Certitudes négatives*, Grasset, coll. Figures, Paris, 2010, p. 305 (Marion souligne).

2. Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, *op. cit.*, pp. 248-249.

produit, et dont l'œuvre, désignée comme fin en soi, avait consigné la suppression. Car la logique de l'usage est encore en vigueur dans le travail de l'artisan, aussi bien sous sa forme active (la réalisation, le travail en cours) que sous sa forme passive (le « coup d'œil d'ensemble sur le “chantier au repos” »), dans la mesure où l'un et l'autre restent des moyens orientés par et vers une cause finale et rétroactive *qui leur est extérieure*, et à laquelle ils sont censés se conformer. Pour l'artiste, en revanche, s'il faut admettre que la cause finale de l'œuvre est l'œuvre elle-même (sans quoi elle ne serait plus une fin en soi), étant également son propre moyen, elle devient en quelque sorte son propre modèle, et le « coup d'œil d'ensemble sur le “chantier au repos” », qui ne contrôle que lui-même, devient sa propre norme. Si la praxis artisanale est aveugle aux outils qu'elle manipule, elle garde néanmoins les yeux ouverts sur ce qu'elle vise et c'est cet horizon, préalablement donné comme fin à son entreprise, qui la guide. Tandis que la praxis artistique, elle, est doublement aveugle : à ses outils également, mais aussi à son horizon, qui coïncide avec elle, à partir du moment où la finalité du phénomène artistique est sa propre manifestation.

De fait, et pour revenir à *V12 Laraki*, l'erreur serait de penser que le brassage, le décloisonnement des disciplines, entre art, artisanat et industrie, constitue son origine et son dernier mot ; car s'ils ont lieu, c'est paradoxalement dans la mesure où chaque chose reste à sa place : l'exposition et l'œuvre ont continué leur chemin à la biennale de Marrakech, non dans un souk ni dans un bureau d'études. L'œuvre, en tant que telle, n'a d'autre fin que d'être exposée ou, plutôt, de s'exposer (nous allons revenir tout de suite sur cette nuance), telle est la conséquence inévitable de la doctrine de l'œuvre comme fin en soi, et c'est par l'entremise de cette modalité qu'en elle s'exposent également un ensemble composé « d'héritages, de techniques et de métiers » de maîtres artisans marocains, d'un projet industriel et de leur mariage insolite ; ce ne sont pas ces métiers ni leur production, moyens agissant pour d'autres fins qu'eux-mêmes, qui le permettent d'abord, ni qui conduisent, seuls, à « faire » de l'œuvre ce qu'elle est.

Que l'œuvre soit ce type particulier d'objet que Hannah Arendt considère comme une fin en soi, et dont nous préférons dire, pour notre part, qu'il se caractérise par la nécessité qu'il implique d'en faire l'expérience pour lui-même, nécessité dont la forme est celle de sa propre exposition, cela peut être contesté, notamment par une catégorie de pratiques et d'œuvres, délibérément intégrées au champ de l'art, qui font valoir — ou pour lesquelles on fait valoir — une autre raison d'être, en particulier sociale, critique et politique. Tel est le cas de *Homeless Vehicle*, dont le projet naît en 1988. Il s'agit d'une sorte d'unité d'habitation mobile, que Krzysztof Wodiczko a conçu et réalisé pour pouvoir regrouper, en un minimum d'espace, un maximum de fonctions destinées à subvenir aux besoins élémentaires des sans-abris de New York :

« Le véhicule que nous proposons de mettre au point est destiné à combler partiellement une brèche dangereuse, le besoin urgent qu'ont ces personnes de trouver un abri. Il se voudrait utile au nombre important de gens qui, dans un avenir prévisible, continueront à être obligés de mener une existence nomade dans le milieu urbain. »¹

Cette œuvre n'a de sens qu'en tant qu'elle est vouée à un usage social (venir en aide aux SDF), critique (faire ostensiblement état de leur situation dans l'espace public et urbain) et politique (alerter l'opinion publique ou stigmatiser l'institution municipale défaillante), et son objectif (sa cause finale) dépasse largement sa seule existence ou sa seule présentation. Pour l'artiste polonais et pour son travail en général,

« Il s'agit plutôt d'une stratégie de remise en question des structures urbaines et des moyens qui conditionnent notre perception quotidienne du monde : un engagement qui, par le biais d'interruptions, d'infiltrations et d'appropriations esthético-critiques, remet en question le fonctionnement symbolique, psychopolitique et économique de la ville. »²

1. Krzysztof WODICZKO, *Art public, art critique. Textes, propos et documents*, Ensba, coll. Écrits d'artistes, Paris, 1995, pp. 172-173.

2. *Ibid.*, p. 8.

Pourtant, cet objet s'inscrit bel et bien dans le parcours artistique d'un artiste, c'est au nom et à partir de ces deux évidences qu'il est envisagé, compris et évalué, et c'est, enfin, à l'artiste et à son parcours qu'il est rapporté. Le champ dans lequel le travail de Wodiczko se développe est sans conteste plus large que celui d'une expérience esthétique au sens commun, il n'en reste pas moins qu'il s'inscrit, de bout en bout, dans le contexte d'une problématique artistique. Ses « textes, propos et documents » sont publiés dans la collection « Écrits d'artistes » et non dans la *Revue du MAUSS*. Ses *Homeless Vehicle* intègrent des collections et sont exposés dans les mêmes lieux et conditions que les œuvres dont l'horizon n'est (apparemment) ni social, critique, ou politique. La nécessité d'être montrées les surdétermine indifféremment les unes comme les autres¹.

Pourquoi s'arrêter ici à une telle évidence ? Dire que l'œuvre s'expose, rien n'est plus banal, voire plus inutile : ce qui devrait plutôt retenir ou mériter l'attention, c'est la manière dont chaque exposition influence l'expérience, esthétique ou autre, qui en est faite, c'est la façon dont « la scénographie, l'architecture, les commentaires, les textes de médiation orientent et réorientent [...] le jugement sur les œuvres et notre compréhension de l'art »². À l'évidence il est plus important de comprendre comment toutes les expositions « ne sont jamais que des accrochages subjectifs soumis régulièrement à réévaluations et modifications en tout genre »³. Mais ce qu'un tel point de vue semble supposer, c'est que les œuvres sont toujours déjà des objets neutres et

1. On nous permettra, ici, de faire le récit d'une anecdote personnelle (d'où le basculement grammatical temporaire à la première personne). En 1995 eut lieu à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, à Paris, une exposition à l'entrée de laquelle un *Homeless Vehicle* était présenté (sur un socle). Au même moment et non loin de là, l'association Droit au Logement militait, au pied de l'un d'entre eux, pour la réquisition des immeubles administratifs inoccupés et leur mise à disposition, pour l'hiver, des familles ou des individus sans domicile. Étudiant de l'école et membre de l'équipe technique d'accrochage à cette époque, j'avais jugé bon, en compagnie d'un camarade, d'aller distribuer aux militants de DAL mobilisées plusieurs invitations pour le vernissage de l'exposition. C'était insensé, inutile, et les deux publics ne se sont pas rencontrés ce soir-là : les membres de Droit au Logement avaient d'autres impératifs, et Krzysztof Wodiczko également.

2. Jérôme GLICENSTEIN, *L'Art : une histoire d'expositions*, Puf, coll. Lignes d'art, Paris, 2009, p. 12.

3. *Ibid.*, p. 9.

disponibles, en attente d'être mis en scène d'une façon ou d'une autre, selon tel ou tel parti pris muséographique, inconscient ou revendiqué mais qui, inévitablement, dévoie toujours plus ou moins la nature d'un objet initialement indemne de toute « réévaluation subjective ». Quel est donc cet objet, et comment est-il donné ? Existe-t-il seulement ? S'il n'est pas concevable qu'aucune exposition soit jamais conforme à son objectivité, ne faut-il pas en conclure que celle-ci réside dans la notion d'exposition elle-même ? Il ne s'agit plus, seulement, de prendre seulement acte que l'exposition se décline toujours en *une* exposition particulière, et de ramener ainsi *les* expositions à leur histoire (esthétique, sociologique, etc.), mais de suggérer que l'exposition elle-même, le fait d'être montré, exposé, ou plutôt d'avoir à l'être, détermine d'emblée l'œuvre comme telle, avant toute autre circonstance. Il s'agit, en d'autres termes, d'envisager que « [l'œuvre] n'apparaît pas parce qu'[elle] est, mais parce qu'[elle] s'expose »¹.

Même Nicolas Bourriaud, dont nous contestions au début la thèse de délégation d'auctorité artistique, l'admet d'emblée :

« Le plus commun dénominateur entre tous les artistes est qu'ils *montrent* quelque chose. L'acte de montrer suffit à définir l'artiste, qu'il s'agisse d'une représentation ou d'une désignation. »²

Il faut néanmoins aussitôt préciser que cet acte n'est pas indépendant de *ce qui se montre* ni de *celui qui montre*. Montrer peut se dire en effet d'un commissaire qui choisit, rassemble et présente une série d'œuvres dans une exposition. Dans ce cas, l'opération d'exposition est, en quelque sorte, de seconde main : les œuvres sont exposées parce qu'elles sont exposables. Mais leur exposabilité ne dépend pas directement du commissaire qui les sélectionne, c'est bien plutôt le commissaire et son

1. Jean-Luc MARION, *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, Puf, coll. Épiméthée, 1997, p. 70 (nous avons substitué *œuvre* au mot *tableau* qui figurait dans la phrase originale). La démonstration du caractère déterminant de l'exposition entendue en ce sens est, une fois encore, faite par le ready made, car « si l'objet artistique n'est pas ici le porte-bouteilles, il ne peut être que dans ce que décrit le verbe *exposer* », Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, Seuil, Paris, 2010, p. 217 (Genette souligne).

2. Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 112, à l'entrée « artiste » du glossaire (Bourriaud souligne).

action qui dépendent de l'exposabilité foncière des œuvres. Et il ne s'agit pas, ici, d'un ordre qui ne vaudrait que pour les œuvres déjà vues, ailleurs et par le passé : celles qui n'ont jamais été montrées n'inversent en rien le rapport. Le terme d'exposition, il est vrai, est problématique, parce qu'il est ambigu. Il peut en effet suggérer qu'un objet préexiste à sa mise en scène — à son exposition, au sens conventionnel du mot — sous un autre mode : non exposé donc, non public, comme l'objet de culte amputé de son usage dès qu'il passe, ainsi que l'explique Benjamin, de sa « valeur rituelle » à sa « valeur d'exposition ». Dans ce cas, comme l'écrit Jean-Marc Poinot, le terme d'exposition, est un terme qui « suppose la mise en vue, la mise à disposition d'une chose ou d'une personne concrète jusqu'alors tenue hors d'accès »¹. En parlant d'exposabilité, c'est-à-dire, même si le néologisme est sans doute mal choisi², de la vocation, pour l'œuvre, à être exposée, ou mieux : à *s'exposer*, ce n'est pas à l'exposition ainsi comprise que nous voulons faire référence, mais à sa véritable cause finale, à son mode d'existence propre. L'œuvre est cet objet qui ne peut précisément pas faire l'économie de *sa propre exposition*, quelle que soit la forme que prenne cette mise au jour, puisque cette mise au jour est cette forme elle-même³. En ce sens, l'exposabilité des œuvres est leur condition, avant d'être celle de l'exposition entendue comme dispositif. Poinot préfère substituer au terme conventionnel d'exposition celui de présentation, qui souffre à nos yeux de la même ambiguïté. L'intérêt réside plutôt dans la justification qu'il en donne :

« Ce terme même de présentation implique la *contemporanéité* du regardeur et du regardé, même si celui-ci n'a pas une réalité matérielle pesante et évidente [...]. La

1. Jean-Marc POINOT, *Quand l'œuvre a lieu...*, *op. cit.*, p. 114.

2. Benjamin parle lui aussi du caractère accru de l'*exposabilité* des œuvres d'art, dû au développement des différentes méthodes de reproduction (cf. Walter BENJAMIN, « l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Écrits français*, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, Paris, 1991, p. 147), mais il s'agit, en l'occurrence, du premier sens de la notion d'exposition, celui qui s'applique (ou non) postérieurement à un objet déjà donné, et non du mode par l'intermédiaire duquel il se donne.

3. C'est pourquoi la performance, au sens des pratiques artistiques désignées sous ce terme, est peut-être ce qui dit le mieux cette nécessité, et s'accommode le moins du premier sens du mot exposition, qu'elle ne peut accepter qu'en termes de reproduction ou de documentation, nécessairement insuffisantes et hors de propos. De ce point de vue, il faudrait, nous semble-t-il, pouvoir considérer *toute œuvre d'art* comme une performance.

notion [...] de présentation n'implique que la *concomitance temporelle* de l'objet (même immatérielle) de la présentation et du témoin. »¹

Cet éclaircissement, toutefois, ne rompt pas encore complètement avec le présupposé d'un objet artistique — d'une œuvre — préalable à sa manifestation², dans la mesure où il laisse l'artiste en dehors de son champ (Poinsot n'en fait pas mention). Il vise encore, vraisemblablement, le statut de l'œuvre *dans* une exposition et non *comme* exposition, c'est-à-dire, en somme, l'expérience (et le statut) d'un témoin équivalant au spectateur. Or la question de l'exposition (au sens donc de l'exposabilité, de la mise au jour, de l'avènement) de l'œuvre se pose, au premier chef, à et pour l'artiste³. L'œuvre ne peut être, pour lui, un objet qui précède sa première apparition ou alors, comme on l'a vu, sur le mode d'une absence ou d'une « œuvre à faire », mais en aucun cas sur celui d'un objet déjà donné auquel l'exposabilité adviendrait comme une option, et dont l'absence ne compromettrait pas l'existence. Il ne peut y avoir, pour l'artiste, d'œuvre seulement faite (au sens de l'artisan), ni seulement montrée (au sens du commissaire), mais seulement faite pour se montrer. Ne considérer que l'un des arguments de la question n'est pas la poser à moitié mais plutôt en manquer l'essentiel,

1. *Ibid.* (nous soulignons).

2. Présupposé qui commande, selon nous, l'esthétique analytique américaine, comme par exemple celle de Goodman, qui écrit que « la publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation [...]. La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner », Nelson GOODMAN, *L'art en théorie et en action*, trad. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2009, p. 63, mais qui ajoutera que « pour que l'œuvre fonctionne, il faut que l'attention soit retenue », (*ibid.*, p. 126), ce qui revient à dire que « la publication, l'exposition, la production devant un public », entendus comme dispositifs d'implémentation, n'y suffisent pas par eux-mêmes.

3. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'interdépendance de l'œuvre et de sa publication joue, pour la littérature, un rôle fondamental dans la définition inaugurale de l'auteur, si l'on en croit Roger Chartier, qui écrit : « Les définitions données par les dictionnaires de la langue française de la fin du XVII^e siècle paraissent confirmer l'association nouée entre l'auteur et la publication imprimée », Roger CHARTIER, *Culture écrite et société...*, *op. cit.*, p. 57. Le *Dictionnaire universel* de Furetière, qu'il cite, et qui fait d'ailleurs la différence entre *Auteur* et *Ecrivain*, précise : « L'auteur est celui qui n'a pas pris son ouvrage d'un autre ; c'est lui qui l'a produit, *qui l'a mis au jour* » (passage non repris par Chartier) et « Auteur, en fait de littérature, se dit de tout ceux qui ont mis en lumière quelque livre. Maintenant on ne le dit que de ceux qui en ont fait imprimer ». Chartier conclut que « pour "s'ériger en auteur", écrire ne suffit pas ; il faut, de plus, faire circuler ses œuvres dans le public par le moyen de l'imprimé » *ibid.*, p. 59.

qui réside dans leur dépendance. Qu'en est-il, pour lui et dans ces conditions, de cette « contemporanéité du regardeur et du regardé », de cette « concomitance temporelle » ? En particulier, comment la propre exposition de l'œuvre joue-t-elle avec la décision de son auteur, qui engage son exposabilité sur le mode de l'« œuvre à faire » ?

Les deux artistes que nous avons sollicités donnent à ces questions des réponses surprenantes, qui s'accordent assez mal avec l'idée d'un « foyer de cohérence » ou d'une « unité et d'une origine de significations », principes que Foucault avait recensés au titre de la fonction auteur. Éric Van Hove, pour qui l'artiste conjugue les statuts de l'artisan et de l'apatride, déclare qu'« il est possible que la notion de “regardeur” de Duchamp trouve graduellement son équivalent dans celle d'étranger »¹ : est-il possible de le considérer comme tel vis-à-vis de son propre travail, dès lors que celui-ci vient à s'exposer ? À propos de *House*, au moment où l'œuvre se révèle, le témoignage de Rachel Whiteread est quant à lui parfaitement explicite : « le moulage a commencé à apparaître et moi j'ai commencé à comprendre ce que j'avais fait »².

La primauté absolue de l'exposition (entendue donc comme cause finale de l'œuvre, non comme dispositif annexe qui lui soit postérieur) s'impose aussi bien pour

1. Cf. dossier documentaire cité, p. 9.

2. Cf. conférence citée (25:20). Cette remarque, à condition de la prendre au sérieux, suffirait à menacer le bien-fondé de l'esthétique de la création ou de l'esthétique de la réception *comme doctrines* concurrentes, chargées de réguler par avance le phénomène artistique. Heidegger, dont nous reprenons ci-dessous un passage déjà cité, avait parfaitement vu et signalé la faiblesse et les omissions qu'impose l'unilatéralité de ces schémas conceptuels, au détour d'une analyse des positions respectives de Nietzsche et de Kant en la matière, qui se trouvent alors destinataires des mêmes griefs : « Parce que Nietzsche développe l'essence de la création non point à partir de l'œuvre à créer, mais à partir de l'état du comportement esthétique, non seulement il n'en arrive pas à une interprétation du produire artistique qui le définisse suffisamment par rapport au produire manufacturier de l'ustensile, [de même que Kant, pour les mêmes raisons, n'en arrive pas à une interprétation du beau artistique qui le définisse suffisamment par rapport au beau naturel] mais même *le comportement réceptif dans sa différence d'avec la création demeure indéterminé*. L'opinion selon laquelle la réceptivité des œuvres d'art serait une sorte de reconstitution du créer est d'autant moins vraie, que même *le rapport de l'artiste à son œuvre en tant que déjà exécutée n'est plus celui de l'artiste en train de créer*. » Martin HEIDEGGER, *Nietzsche I, op. cit.*, pp 110-111 (Heidegger souligne). Heidegger n'en dira malheureusement pas plus sur cet antagonisme.

tout spectateur que pour l'artiste, même dans le cas de ceux qui en contestent la nécessité.

Pour Joseph Kosuth, « la “condition artistique” de l'art se situe à un niveau conceptuel »¹, ce qui veut dire, pour lui et par conséquent, que « l'artiste [...] est seulement intéressé par la façon 1°) dont l'art est capable d'un développement conceptuel et 2°) dont ses propositions sont capables de suivre *logiquement* ce développement conceptuel. En d'autres termes, les propositions de l'art ne sont pas d'ordre factuel. »² Nous proposons l'antithèse suivante : l'*Art as Idea as idea*³ n'est possible, c'est-à-dire identifiable et reconnaissable comme tel, autrement dit intelligible, que relativement à une (mise en) œuvre, aussi minime soit-elle, quand bien même celle-ci en serait la paradoxale négation. Depuis *Fountain* (emblème du ready-made et, pour Kosuth, référence historique de l'art conceptuel), l'effectivité (de l'exposition) crée la possibilité (d'une œuvre). C'est pourquoi, paradoxalement, la prétendue primauté du « concept », même (et surtout) pour les œuvres dites conceptuelles, n'est pas atteinte à l'encontre de l'exposition de l'œuvre, mais par elle.

Premier cas, celui du spectateur. Dans l'article qu'elle consacre à l'art conceptuel, Anne Cauquelin emboîte le pas aux thèses de l'artiste américain et rappelle que « l'œuvre, pour l'art conceptuel, s'affirme comme telle en s'affichant opaque, autoréférentielle. [...] Elle dit ce qu'elle dit qu'elle est. Son autonomie est ainsi bouclée sur elle-même »⁴. À propos de l'une des premières œuvres de Kosuth (*Five Words in Orange Neon*, 1965), emblématique de cette axiomatique, elle écrit :

« la pièce de Kosuth, *Five Words in Orange Neon*, se compose de cet énoncé inscrit au néon en lettres oranges. Cet énoncé dit à propos de lui-même qu'il montre

1. Joseph KOSUTH, « L'art après la philosophie », in Christian SCHLATTER, *op. cit.*, p. 458.

2. *Ibid.* (nous soulignons).

3. Tel est le titre générique que Kosuth donne à ses travaux, en particulier aux reproductions photographiques, agrandies et présentées en blanc sur fond noir, du texte de la définition de mots choisis dans le dictionnaire.

4. Anne CAUQUELIN, *L'Art contemporain*, Puf, coll. Que sais-je ?, Paris, 2009, p. 102.

cinq mots au néon orange qui sont ce que l'énoncé dit. Cette œuvre dit à propos d'elle-même qu'elle est un énoncé à propos d'elle-même. »¹

Ce résumé limpide, probablement conforme à l'esprit comme à la lettre de l'artiste, laisse supposer que l'œuvre peut être réduite à la signification de son énoncé autoréflexif, donc au concept qui la sous-tend, et confirme que « les propositions de l'art ne sont pas d'ordre factuel ». Mais il recèle pourtant quelques zones d'ombre. Il est significatif, par exemple, que la philosophe ne puisse se dispenser d'une brève et préalable description de l'œuvre « factuelle ». Cette description, même succincte (« la pièce [...] se compose de *cet énoncé inscrit au néon en lettres oranges* »), ne serait pas nécessaire si l'œuvre tenait tout entière dans ce qu'elle énonce. La description, qui fait état de ce que Anne Cauquelin a vu, et permet au lecteur ignorant de se faire une idée de l'œuvre en question, est ici indispensable. Sans cela, il y aurait lieu d'imaginer de tout autre chose : *Five Words in Orange Neon* pourraient désigner cinq autres mots, n'importe lesquels, ils pourraient même constituer le titre d'un tableau (d'un disciple d'Edward Hopper) ou ces mêmes mots ne figurent pas, et la boucle autoréférentielle entre signifiant et signifié, caractéristique d'une pièce de ce genre, n'apparaîtrait tout simplement pas. Mais si elle évite cet écart, cette description minimale reste tout de même insuffisamment descriptive, et laisse indécidées d'autres propriétés de l'objet : la forme des lettres, leur typographie (police de caractères, capitales ou bas de casse), leurs dimensions, leur disposition (sur une ou plusieurs lignes), etc. De la même manière et pour les mêmes raisons, lorsque Daniel Marzona écrit, dans la double page monographique qu'il consacre à l'artiste, qu'« il travaille sur des pièces au néon dont la forme objectale, comme *A Four Color Sentence*, représente *exactement* le contenu indiqué par l'information linguistique »², on peut mettre au défi quiconque n'a pas déjà vu l'œuvre en question d'être en mesure de la (re)produire « exactement » à partir de cette « information linguistique ».

1. *Ibid.*, pp. 102-103.

2. Daniel MARZONA, *Art conceptuel*, Taschen, Cologne, 2005, p. 72 (nous soulignons).

Autrement dit, les caractéristiques factuelles avec lesquelles les œuvres de Kosuth se présentent ne sont pas indépendantes de l'œuvre, et l'expérience de l'œuvre est nécessairement corrélative à la compréhension de l'énoncé qu'elle propose. Ce que *Five Words in Orange Neon* met paradoxalement en évidence, c'est qu'elle n'est justement pas réductible à un énoncé disjoint de son énonciation, à la pure signification des mots qui la composent, c'est-à-dire à un concept générique, préalable à toute confrontation empirique, concept qui n'est acquis, *a posteriori*, que par abstraction de cette confrontation. Ce n'est pas l'énoncé qui « montre cinq mots au néon orange » en le disant, mais l'œuvre qui, avant lui, en fonde la possibilité même, ainsi que le jeu réflexif infini qui leur succède.

À quoi Kosuth répondrait sans doute que ce raisonnement ne change rien à l'essentiel et que, pour lui, la forme particulière avec laquelle l'œuvre se présente reste toujours secondaire relativement à la nature conceptuelle de sa proposition. « J'ai toujours considéré le photostat, écrit-il d'ailleurs, comme une forme de présentation de mon travail (en tant que media) ; mais je voulais que personne ne puisse penser que je présentais un photostat comme œuvre d'art »¹. Intéressons-nous donc au second cas, celui qui concerne directement l'artiste, et qui rend cette déclaration problématique. Il s'agit d'une anecdote consécutive aux premières présentations de *One and Three Chairs* (1965). La configuration des œuvres de cette série est bien connue : un objet (ici une chaise posée sur le sol) flanqué de sa reproduction photographique à l'échelle et de sa définition (extraite telle quelle du dictionnaire et agrandie), fixées de part et d'autre sur le mur. Mais, en l'absence de l'artiste et d'instructions d'installation complètes, ces dernières ont subi quelques variations d'accrochage qui en ont légèrement modifié l'apparence (selon que la photographie était, par exemple, posée au niveau du sol ou accrochée à la même hauteur que la définition) et ont obligé leur auteur à en définir *après coup* les limites, croquis et certificat à l'appui, sous la forme de recommandations

1. Joseph KOSUTH, « L'Art après la philosophie », *op. cit.*, p. 471.

en dehors desquelles « no other installation [was] permittable »¹. Mais alors, de deux choses l'une : ou bien la forme que prend chaque « proposition analytique » de Kosuth est accessoire, ses éventuelles variations n'en affectent pas l'intégrité et ces détails sont sans importance ; ou bien ils importent et attestent que la factualité de l'œuvre régle finalement ce qui se donne par elle et doit, le cas échéant, être infléchi ou corrigé. Et il faut bien admettre alors que c'est l'œuvre — l'œuvre exposée, et non l'œuvre conçue — qui fait figure de référence et met au jour (ici sur le mode d'un imprévu qui excède et met en défaut la complétude autosuffisante de l'intention conceptuelle) cette absence d'instructions et la nécessité d'y remédier.

Il nous semble donc possible d'entendre, pour l'œuvre, l'exposition comme un événement inaugural et nécessaire, et non pas d'abord comme une opération seconde ou optionnelle, conduite selon tel ou tel dispositif, applicable à un objet préalablement donné. Un tel renversement de priorité ne disqualifie d'ailleurs pas la possibilité d'un tel objet, mais s'y applique rétroactivement de la même manière : un objet préalablement donné ne l'est précisément que parce qu'il s'est d'abord déjà manifesté comme tel, et en premier lieu à l'artiste, auquel il revient alors d'en fixer, ou non, la forme définitive. Repentirs et modifications *post hoc* sont à ce titre des indices qui confirment l'antériorité de l'exposabilité de l'œuvre sur tout autre considération (en particulier celle de sa production²), indices qui rassemblent deux artistes aussi peu comparables que Joseph Kosuth et Pierre Bonnard (lequel retouchait ses tableaux pourtant déjà acquis par les musées et accrochés dans leurs salles). Si cette hypothèse est fondée, il faut aussi envisager la possibilité d'une exposabilité multiple, où chaque occurrence reste partielle, non définitive, susceptible d'être complétée, corrigée voire contredite par une

1. Cité par Jean-Marc POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu...*, *op. cit.*, p. 40, qui ajoute que « ses œuvres comprenant la présentation d'objets à côté de leur photographie impliquaient qu'à chaque exposition une nouvelle prise de vue fût nécessaire pour maintenir l'identité de l'image et par là même préservât l'identité de l'œuvre, de son idée au travers des différences de présentation », *ibid.*, p. 115.

2. « Si produire, c'est faire avancer dans la lumière, porter au jour, dévoiler, manifester, cette "pratique" ne se contente pas de faire ou de produire. Elle ne se laisse pas commander par le motif de la vérité dont elle encadre l'horizon, car elle est aussi rigoureusement comptable de la non-production, des opérations d'annulation », Jacques DERRIDA, *La Dissémination*, Seuil, coll. Tel Quel, Paris, 1972, p. 328.

nouvelle occurrence à venir. On pourrait ici penser à ce que Jauss appelle un horizon d'attente, à condition d'en inverser les termes : il s'agirait moins d'imaginer qu'une œuvre déjà et définitivement disponible forme progressivement son public que de comprendre comment plusieurs publics successifs peuvent être à chaque fois l'occasion de plusieurs expositions complémentaires d'une même œuvre. Le caractère inaugural ou fondateur de l'exposition n'en serait pas pour autant aboli, mais se reproduirait à chaque nouvelle itération, au point d'affecter plusieurs fois le « même » objet¹. On disposerait ainsi d'un paradigme voisin de celui qui, pour les auteurs et les œuvres du domaine littéraire, autorisait Foucault à parler d'« instaurateurs de discursivité ». Dans celui des arts dits visuels, le ready-made et sa fortune critique offrent une illustration directe de ce phénomène ; car, comme le note Hal Foster, le ready-made n'est ni « une immaculée conception », ni « une immaculée réception », et sa compréhension nécessite de prendre en compte « l'effet *rétroactif* d'innombrables réactions artistiques et lectures critiques »².

Si l'on admet, enfin, que l'œuvre s'accomplit par et dans sa propre exposition, il faut également admettre que se marque à nouveau une dissymétrie nette entre artiste et spectateur. Pour ce dernier, l'œuvre s'impose non seulement comme un fait accompli, mais comme un fait accompli par une autre décision que la sienne, et n'entretient donc avec lui aucun rapport avant cet événement (étant entendu que la rencontre indirecte de l'œuvre, par ouï-dire, par reproduction, etc., est encore une forme — certes mineure et dérivée — d'exposition). Pour l'artiste, en revanche, si l'œuvre s'expose aussi comme un fait accompli, elle s'impose d'abord à lui en tant qu'il la précède et la produit, c'est-à-dire en tant qu'elle ne s'expose pas encore complètement : elle est « œuvre à faire » et fait à accomplir. Le paradoxe de cette situation tient évidemment à ce que, à partir du

1. « Les significations des œuvres changent même lorsque leur texte ne change pas », écrit Roger Chartier (*La Main de l'auteur et l'Esprit de l'imprimeur*, Gallimard, coll. Folio histoire, Paris, 2015, p. 210), car « on oublie qu'un livre change par le fait qu'il ne change pas alors que le monde change » (*ibid.*, p. 296. Formule attribuée par Bourdieu à Levinson au cours d'un débat avec Chartier).

2. Hal FOSTER, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, trad. fr. Y. Cantraine, F. Pierobon, D. Vander Gucht, La Lettre volée, Bruxelles, 1996, p. 31 (nous soulignons).

moment où l'on assume que la cause finale de l'œuvre est sa propre manifestation, on doit concéder que l'artiste agit en vue d'une fin qui ne lui est pas préalablement donnée¹ (ou alors sous une forme essentiellement inchoative, provisoire, sans garantie, et sous réserve de sa propre évidence, comme les réactions variables de Penone, de Whiteread ou de Kosuth, évoquées précédemment, ont pu le montrer).

1. On pensera ici, bien sûr, à Kant et à l'hypothèse d'une finalité sans fin déterminée : « La finalité peut donc être sans fin, dans la mesure où nous ne posons pas les causes de cette forme en une volonté, bien que nous ne puissions obtenir une explication compréhensible de sa possibilité, qu'en dérivant celle-ci d'une volonté » (Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 85), à ceci près qu'il faut la convoquer ici non pour exonérer, sans qu'il soit fait de distinction entre objets naturels ou artistiques, le jugement de goût de tout concept déterminant, fût-il celui d'une perfection, mais pour décrire la relation particulière de l'artiste et de l'œuvre.

37. L'EXPOSITION DE L'ARTISTE

Si a) la cause finale de l'œuvre est l'avènement de l'œuvre elle-même, dégagée de toute autre finalité que sa propre manifestation, de tout horizon de vérité (§15) ou d'usage (§35) externes et préalables dont elle ne serait qu'un instrument, si, en outre, b) l'auteur est celui auquel l'œuvre doit être rapportée, non plus par une attribution seulement prédicative faisant de lui la simple cheville ouvrière anonyme et interchangeable, la simple cause efficiente déléguée, par une cause finale extérieure à sa volonté, d'une opération à laquelle il ne fait que prêter son concours (§6, §31a), mais par une imputation *personnelle* qui l'institue comme sujet agissant (§§8 et 9, §12) en vue de cette fin qu'est l'œuvre, et que c'est à cette condition qu'il (lui) est possible de la considérer comme *sienna*, alors c) comment penser l'avènement de l'œuvre (l'œuvre comme manifestation) en faisant droit à l'auctorité de l'auteur, comment penser l'auctorité de l'auteur sans mettre entre parenthèses l'avènement de l'œuvre, bref comment penser le rapport de la manifestation de l'œuvre et de l'auctorité de l'auteur ?

Cette question, Hegel¹ y a déjà répondu dans la cinquième partie de *La Phénoménologie de l'Esprit*, en pensant ce rapport comme opération, « pure forme de la traduction du *non-être-vu* dans *l'être-vu*, [dont] le contenu, qui est ainsi mis en lumière

1. Au terme imminent d'une réflexion intéressée par la question de l'auctorité, telle qu'elle peut être posée en particulier à l'artiste moderne et contemporain, pourquoi revenir à Kant (dernière note du précédent chapitre) puis à Hegel ? Parce que nous souscrivons pour une large part à cette remarque de Jacques Taminiaux : « ce qui se produit et s'exhibe de nos jours dans les arts plastiques est inscrit dans un champ magnétique dont les pôles furent repérés et pris pour thème de réflexion, dès l'aurore de l'âge contemporain, par deux philosophes de premier rang : Kant et Hegel. » (Jacques TAMINIAUX, « Entre l'attitude esthétique et la mort de l'art », in *Recoupements*, Ousia, Bruxelles, 1982, p. 150). Loin de prêter à Kant ou Hegel quelque intention programmatique en la matière, Taminiaux fait l'hypothèse que ce qu'il appelle « l'entreprise artistique contemporaine » est comprise et pensée selon l'un ou l'autre de ces deux pôles théoriques, lesquels font bien sûr écho aux deux pôles pris comme points de départ de ce travail.

et se présente, n'est rien d'autre que ce que cette opération est déjà en soi-même »¹.

Hegel écrit :

« En premier lieu donc, la nature originellement déterminée de l'individualité, son essence immédiate, n'est pas encore posée comme ce qui opère et est dite alors capacité spéciale, talent, caractère, etc. [...] Seulement pour que soit *pour la conscience* ce qu'elle est en soi, elle doit nécessairement agir ; en d'autres termes : l'agir est justement le devenir de l'esprit *comme conscience*. Ce qu'elle est en soi, elle l'apprend donc de sa propre réalité effective. Ainsi l'individu ne peut savoir *ce qu'il est*, avant de s'être porté à travers l'opération à la réalité effective. »²

Jean Hyppolite, qui traduit l'ouvrage, résume en note : « L'en-soi de l'individualité est constitué par les dons et les capacités, qui deviennent seulement un être pour lui dans l'actualisation ; l'individu ne peut donc pas savoir ce qu'il est avant d'avoir agi ». Hegel poursuit :

« Cependant il semble alors ne pouvoir déterminer le but de son opération avant d'avoir opéré ; et toutefois, il doit, étant conscience, avoir auparavant devant soi l'action comme *intégralement sienne*, c'est-à-dire comme but. Ainsi l'individu qui va agir semble se trouver enfermé dans un cercle dans lequel chaque moment présuppose déjà l'autre et semble donc ne pouvoir trouver aucun début ; c'est en effet de l'opération faite qu'il apprend à connaître l'essence originelle qui doit nécessairement être son but ; mais pour opérer, il doit posséder *auparavant le but*. Mais c'est justement pour cela qu'il doit commencer *immédiatement* et passer directement à l'acte, quelles que soient les circonstances et sans penser davantage *au début*, au moyen et à la fin ; car son essence et sa nature étant en soi sont tout en un, début, moyen et fin. Comme *début*, cette nature est présente dans les *circonstances* de

1. G. W. F. HEGEL *La Phénoménologie de l'Esprit*, t.1, tr. fr. J. Hyppolite, Aubier, Paris, 1941, p. 324 (Hegel souligne). La traduction de Jean-Pierre Lefebvre donne : « L'activité [...] est la forme pure de la translation du "n'être pas vu" dans "l'être vu", et le contenu qui est porté et mis au jour, et qui s'expose, n'est rien d'autre que ce que cette activité est déjà en soi » (*Phénoménologie de l'Esprit*, tr. fr. Jean-Pierre Lefebvre, Aubier, coll. Bibliothèque philosophique, Paris, 1991, p. 273).

2. *Ibid.*, pp. 326-327 (Hegel souligne).

l'action, et l'*intérêt* que l'individu trouve à quelque chose est la réponse déjà donnée à la question : s'il faut agir, et ce qu'il y a ici à faire. »¹

Ces passages sont extraits du sous-chapitre intitulé « Le règne animal de l'esprit et la tromperie, ou la Chose [*Sache*] même », « titre un peu déconcertant » selon Jean-François Marquet, qui lui préfère le sens plus explicite d'une « *critique de la raison poïétique* ou de la raison créatrice », et qu'il résume ainsi :

« [...] il va s'agir, dans ce sous-chapitre, de la création intellectuelle en général. [...] Dans la création artistique, nous avons une activité individuelle (c'est moi, l'artiste qui agit, qui produit une œuvre), et dans cette œuvre, je traduis, d'une certaine façon, quelque chose d'également individuel, [...] qui est de l'ordre [...] de l'en-soi, ce que j'ai appelé le talent, le don, l'originalité, la disposition interne, qui attend en quelque sorte que je la traduise ou que je la fasse passer dans l'œuvre. »²

Avant de poursuivre, autorisons-nous à mettre à jour quelques termes qui, dans le domaine de l'art, un siècle après la publication de la *Phénoménologie* (1807), commenceront déjà à ne plus être d'actualité, et feront moins encore l'unanimité deux siècles plus tard. Laissons donc de côté la « capacité spéciale, [le] talent, [le] caractère, etc... » (Hegel), « les dons et les capacités » (Hyppolite), « le talent, le don, l'originalité » (Marquet) dont serait constituée l'essence de l'individualité, pour les remplacer par une idée générale, en l'occurrence la simple *disposition* (à produire une œuvre), qui n'est pas à entendre au sens d'une aptitude ou d'un pouvoir particuliers, mais qui désigne seulement l'orientation résolue vers cette chose qu'est l'œuvre et qui pourrait prendre aujourd'hui différents noms : initiative, volonté, intention, projet, etc., lesquels n'excluent dans leur mise en œuvre et selon les cas ni la programmation ni le hasard, mais sont justifiées, donc, par une disposition qui n'est elle-même ni programmée ni hasardeuse. Si l'on convient que cette modification lexicale ne modifie

1. *Ibid.*, pp. 327-328 (Hegel souligne).

2. Jean-François MARQUET, *Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel*, Ellipses, coll. l'Université philosophique, 2004, p. 222.

pas le fond du raisonnement de Hegel, on conviendra aussi qu'il peut être appliqué à une vision, majoritaire nous semble-t-il, de « l'entreprise artistique contemporaine », pour laquelle l'œuvre est, avant tout, l'expression d'une individualité¹ dans un contexte approprié. On remarque alors que l'analyse faite par Hegel n'écarte pas la contradiction interne de l'activité créatrice (l'œuvre sans autre but que sa propre manifestation implique que « l'individu qui va agir semble se trouver enfermé dans un cercle dans lequel chaque moment présuppose déjà l'autre et semble donc ne pouvoir trouver aucun début »), mais la résout ou la dépasse par un « passage à l'acte » grâce auquel tout se donne et s'articule d'un coup, en une seule fois, ce qui rappelle la simultanéité dont faisait état Heidegger quant au « fondement qui rend possible et nécessaire l'essence de l'œuvre et, *d'emblée et du même coup*, l'essence de l'artiste ». Mais, à la différence de Heidegger, le fondement en question n'est pas, pour Hegel, la nature de l'œuvre mais celle de l'artiste :

« Quelque chose qu'il fasse, quelque chose qu'il puisse rencontrer, c'est l'individu qui l'a fait, et cette chose est lui-même. L'individu peut seulement avoir la conscience de la pure traduction *de lui-même*, de la nuit de la possibilité au jour de la présence, de l'en-soi abstrait à la signifiante de l'être *effectivement réel*, et peut avoir la certitude que ce qui surgit devant lui dans cette lumière n'est pas autre chose que ce qui dormait dans cette nuit. »²

Cependant, pour Hegel, le passage de « la nuit de la possibilité au jour de la présence » signe inévitablement une perte irréversible : l'apparition de l'œuvre, qui est pourtant, comme telle et pour l'artiste, sa raison d'être, est en même temps la disparition de ce qui l'a fait naître. De sorte que les choses s'inversent, et que ce qui s'impose et perdure alors, au-delà de l'œuvre et de sa réalisation, c'est, plus fondamentalement, la

1. Cf. notamment §3, et par exemple les « mythologies individuelles » de Harald Szeemann. Raison pour laquelle, nous semble-t-il également, les écrits, propos, notes d'intention ou commentaires d'artistes, en tant qu'autre forme d'expression de cette individualité, disposent, quant aux œuvres, d'un statut privilégié.

2. G. W. F. HEGEL *La Phénoménologie de l'Esprit*, op. cit., p. 330 (Hegel souligne).

conscience de cette perte, donc l'évidence de la supériorité de la conscience elle-même dans son opération :

« L'œuvre est la réalité que la conscience se donne [...]. La conscience se retirant de son œuvre est en fait la conscience universelle, — parce que, dans cette opposition, elle devient l'*absolue négativité* ou l'opérer — en regard de son œuvre qui est la conscience *déterminée*. La conscience s'outrepasse ainsi soi-même comme œuvre, et est elle-même l'espace privé de déterminabilité qui ne se trouve pas rempli par son œuvre. »¹

À la fin d'un ouvrage paru en 1963, Michel Henry propose une lecture critique du « concept hégélien de manifestation », qu'il interprète, à rebours, comme l'expression de la manifestation du concept, ou de ses avatars (l'Individualité, l'Esprit, le Sujet, la Conscience...), manifestation qui, ainsi comprise, ne peut aboutir qu'à la déchéance de l'œuvre. Il écrit :

« Quel que soit le mode particulier selon lequel cette objectivation s'accomplit (action, langage, art, religion), elle signifie dans tous les cas un passage dans la lumière, elle est l'opération par laquelle l'être surgit dans la dimension de l'objectivité en tant qu'être-là. *Mais le surgissement de l'être-là est la disparition de l'opération. L'acte par lequel la détermination se manifeste est aussi celui par lequel le Concept s'évanouit.* »²

« La dialectique [hégélienne] de l'œuvre exprime, au-delà de sa signification existentielle, ce fait, qui s'enracine dans l'obscurité de l'essence, que la production de l'œuvre concrète comme chose subsistante dans le milieu de l'être est immédiatement la disparition de cette production comme telle. Ce qui se trouve ainsi produit n'est, en

1. *Ibid.*, p. 331. Jean Hyppolite ajoute en note : « L'expérience que fait ici l'individualité n'est pas conforme à ce qu'elle attendait. Entre l'œuvre et la conscience qui est maintenant *conscience universelle* se manifeste une opposition. Toutefois la conscience de soi essayera de sauver son concept en faisant de "l'opérer" et non de "l'œuvre" le but même ». Même commentaire chez Kojève : « L'Artiste ne se fait reconnaître que par la Statue immobile et muette ; ainsi il ne fait pas reconnaître son activité ; d'où l'insuffisance de l'art plastique », Alexandre KOJÈVE, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1980, p. 245 (Kojève souligne).

2. Michel HENRY, *L'Essence de la manifestation* (1963), Puf, coll. Épiméthée, Paris, 2003, p. 882 (Henry souligne).

fait, qu'une existence abandonnée, une chose morte. Dans la lumière nue où baigne l'être-là qu'a délaissé le Concept, ce qui se manifeste, c'est seulement ce caractère d'être délaissé, ce caractère d'être nu, c'est la profonde misère de l'objectivité. Ainsi abandonnée, la détermination objective s'enferme dans sa contingence et dans son absurdité. Elle n'est plus, comme le dit Hegel, qu'une "effectivité vulgaire". De cette vulgarité, cependant, l'artiste n'est pas responsable. [...] L'art, mais aussi toute forme d'activité humaine en général, se heurte à la monstrueuse contradiction de l'essence. La prétention de celle-ci est de se réaliser alors que sa réalisation signifie sa disparition même. Ce qui doit être réalisé, en effet, ce n'est point ceci ou cela, c'est le Concept. Mais le concept s'enferme dans sa nuit. Ce qui est produit, ce n'est pas l'essence, [et] la déception de l'homme devant l'œuvre réalisée, quelle qu'elle soit, provient de l'inégalité entre la détermination et son milieu ontologique, inégalité qui appartient à l'essence de l'objectivité comme telle. »¹

Il est frappant de voir combien la doctrine hégélienne, que cette relecture reprend, condense et diagnostique, fait directement écho aux griefs de Valéry, et plus globalement aux nombreux discours contemporains sur l'art, issus des critiques ou des artistes eux-mêmes, qui délaissent la question de l'œuvre et de son concept pour y substituer celle du « processus créatif »². Mais le concept d'œuvre est-il pour autant devenu caduc ? De tels verdicts (celui de Hegel, puis celui de Henry) n'inciteraient-ils pas plutôt à le réviser ? Va-t-il de soi, par exemple, que « l'essence de l'œuvre consiste

1. *Ibid.*, p. 883.

2. Parmi les nombreux exemples de cette tendance, citons-en deux, en provenance d'un artiste (Tadashi Kawamata) et d'un théoricien (Stephen Wright) contemporains. Le premier déclare : « Je ne fais pas cela pour le résultat. La démarche est plus importante. Le temps de la construction, c'est le temps de l'œuvre. L'inauguration, c'est déjà la fin. » (« Rencontre avec Tadashi Kawamata », recueillis par P. Auffret et traduits par V. Delahaye, *Le journal d'Évreux* du 23/05/2000, p. 32) ; « Mon projet n'est jamais achevé, il se prolonge indéfiniment. C'est de l'action pure. » (« Kawamata : le métabolisme du monde », interview par Guy Tortosa, in *Tadashi Kawamata, Three Huts* (cat. d'exp.), éd. Kamel Mennour, Paris, 2010, p. 57). Le second explique que « la notion d'œuvre se révèle aujourd'hui moins descriptive que normative, et [...] singulièrement inadaptée pour penser la production artistique la plus contemporaine, de plus en plus tournée vers des processus ouverts », et qu'« à persister à identifier œuvre et art, on se condamne [...] à produire des descriptions forcément alambiquées de bien des propositions artistiques contemporaines — où l'œuvre fait souvent écran à l'activité artistique » (Stephen WRIGHT, « Le dés-œuvrement de l'art », *Mouvements* n° 17, 2001, p. 9. Wright souligne).

en une auto-expression de l'individualité »¹ ? Est-il indispensable à l'œuvre qu'elle tende ou doive tendre à rendre effectif, à manifester la disposition de l'individu qui s'y consacre, pour lui-même ou pour autrui, dans la logique de ce qu'on pourrait finalement appeler un retour sur investissement ? S'agit-il avant tout, et seulement, pour l'individu en question, par l'opération qui réalise l'œuvre et/ou par l'œuvre elle-même, de savoir ce qu'il est, bref d'hypostasier la conscience de soi ? Nous pensons qu'il est possible d'en douter, « que Hegel noue un peu facilement ici activité et biographie, comme s'il y avait une réciprocité entre l'œuvre et la nature de l'individu »², que cette prémisse elle-même est discutable.

Car on peut tout à fait imaginer, au contraire, que si l'œuvre, au point nodal de son parcours, advient quand elle s'expose, elle rompt précisément avec une individualité créatrice qu'elle n'aurait pas vocation à manifester, et que c'est justement pour cette raison qu'elle est entreprise. Il n'est pas totalement insensé de penser que, pour l'auteur ou l'artiste, la forme la plus accomplie de l'œuvre ne soit pas celle d'un *alter ego*, d'un autre soi, mais précisément l'inverse, celle d'un *autre que soi*, qu'elle s'expose à lui comme autre chose que lui-même, qu'elle se présente, enfin, pour lui, comme une altérité absolue et autonome, qu'elle lui apparaisse comme dotée de sa propre réalité et de sa propre vie, désormais indépendantes de lui, ce qui pourrait d'ailleurs lui faire mériter, à ce titre, le nom de création dans un sens qui ne soit ni spécieux ni usurpé. Sans aller jusqu'à parler de l'œuvre comme d'une pseudo-personne³, il reste au moins possible de la considérer, comme l'*autre* de l'artiste ou de

1. G. W. F. HEGEL *La Phénoménologie de l'Esprit*, *op. cit.*, pp. 329-330. C'est pourtant à partir de ce postulat initial que toute l'esthétique de Hegel est construite, comme il est dit dans son introduction : « L'universalité du besoin d'art ne tient pas à autre chose qu'au fait que l'homme est un être pensant et doué de conscience. En tant que doué de conscience, l'homme doit se placer en face de ce qu'il est, de ce qu'il est d'une façon générale, et en faire un objet pour soi. [...] Il faut donc chercher le besoin général qui provoque une oeuvre d'art dans la pensée de l'homme, puisque l'oeuvre d'art est un moyen à l'aide duquel l'homme extériorise ce qu'il est. », *Esthétique*, *op. cit.*, p. 61.

2. Alexis PHILONENKO, *Commentaire de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Vrin, coll. Histoire de la philosophie, Paris, 2001, p. 155.

3. « La production d'un objet ayant le statut d'une pseudo-personne » est l'un des « caractères spécifiques » de ce que René Passeron appelle création (*La Naissance d'Icare*, *op. cit.* p. 32). Il est bien dommage que les conséquences d'une telle remarque aient été noyées dans un ensemble de développements psychologiques et anthropologiques tous azimuts qui n'ont pas permis d'en prendre la

l'auteur, c'est-à-dire comme *son* autre, à la fois sienne et autre, ce qui maintiendrait son auctorité en dehors ou à rebours d'une quelconque représentation déterminée par son individualité. Dès lors, le raisonnement pourrait s'inverser puisqu'il s'agirait, en somme, de faire jouer, contre Hegel, le « troisième moment » de « l'individualité opérante » non plus comme dernier moment de l'opération mais comme premier moment de l'œuvre, et, partant, de remplacer le constat d'une perte par celui d'une inauguration :

« Le troisième moment est l'objet quand il n'est plus le but dont celui qui opère est immédiatement conscient comme du *sien*, mais quand il est objet en dehors de celui qui opère, et quand il est *pour lui* comme un *Autre*. »¹

À la conscience de soi, comme origine et comme fin, ferait place l'inconscience de soi ou, plutôt, la conscience d'autre chose que soi. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la distance d'avec une individualité présupposée comme « contenu originaire » devient alors pour l'artiste la mesure de l'œuvre comme telle, son véritable acte de naissance et, par conséquent, celui de l'auteur, ainsi que la mesure de son auctorité. On rappellera ici le commentaire, synthétique et éclairant, que fait Maurice Blanchot des passages de la *Phénoménologie* que nous venons de citer, en les rapportant, pour sa part, à l'œuvre littéraire :

« Dès son premier pas, l'individu qui veut écrire est arrêté par une contradiction : pour écrire, il lui faut le talent d'écrire. Mais, en eux-mêmes, les dons ne sont rien. Tant que ne s'étant pas mis à sa table, il n'a pas écrit une œuvre,

mesure. Signalons aussi que le rapprochement de l'œuvre et d'une altérité a été envisagée par des philosophes peu suspects de fantaisie, tels Husserl qui, à propos des « objets investis d'esprit » (pour lui les livres, dont on notera au passage la proximité valéryenne de désignation), écrit : « Le mot, lorsqu'il est lu, apparaît d'emblée comme mot signifiant — c'est en cela qu'il est analogue au corps d'autrui, qui se donne d'emblée comme chair, comme corps matériel animé. », Edmund HUSSERL, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, trad. fr. É. Escoubas, Puf, coll. Épiméthée, Paris, 1982, p. 326.

1. G. W. F. HEGEL *La Phénoménologie de l'Esprit*, *op. cit.*, p. 326 (Hegel souligné).

l'écrivain n'est pas écrivain et il ne sait pas s'il a les capacités pour le devenir. Il n'a du talent qu'après avoir écrit, mais il lui en faut pour écrire. »¹

Synthétique car il redit, pour l'œuvre et l'auteur, le dilemme de la puissance et de l'effectivité, rejoue la dialectique de la « forme de l'être non encore présenté à celle de l'être présenté », que le passage à l'acte révèle en même temps que, selon Hegel, il révélera sur eux la supériorité de la conscience et sa plus grande réalité. Mais également éclairant, car il déploie le paradoxe non pas à partir de l'individu (déterminé comme conscience de lui-même) mais à partir de l'écrivain (encore indéterminé dans son statut). Comment ne pas voir, dès lors, que la disposition² de l'écrivain telle que la présente Blanchot a pour caractéristique fondamentale de ne pas lui être acquise, ne lui est pas propre au sens d'une propriété dont il disposerait, ou plutôt ne lui est propre qu'en tant qu'il n'en est pas propriétaire, à l'opposé de l'en-soi d'une individualité, parce qu'elle n'est justement pas *en lui* ? De même, comment ne pas voir, dans la formule blanchotienne, que l'écrivain que cet individu devient n'est plus et ne peut plus être l'écrivain qu'il était censé être, qu'entre les deux il n'existe aucune relation de cause à effet, mais que s'opère une *transformation* par l'intercession d'une œuvre, qui rend le second incommensurable au premier ?

Il n'est peut-être pas inutile, à cet égard, de se souvenir de ce que répondait Foucault, premier archéologue de la fonction auteur, lorsqu'il lui était demandé en quoi consistait, *pour lui-même*, l'« opération » d'écrire :

« Une expérience est quelque chose dont on sort *soi-même transformé*. Si je devais écrire un livre pour communiquer ce que je pense déjà, avant d'avoir commencé à écrire, je n'aurais jamais le courage de l'entreprendre. Je ne l'écris que parce que je ne sais pas encore exactement quoi penser de cette chose que je voudrais tant penser. De sorte que le livre *me transforme* et transforme ce que je pense. [...] Je

1. Maurice BLANCHOT, « La littérature et le droit à la mort », in *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1949, p. 295. La première version de ce texte avait paru sous le titre explicite « Le règne animal de l'esprit » dans la revue *Critique* n°18 en 1947.

2. le « talent », le « don », etc., cf. *supra*.

suis un expérimentateur en ce sens que j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant. »¹

Ces propos de Foucault peuvent toutefois induire en erreur et masquer l'essentiel, en laissant accroire qu'ils se limitent à prendre parti et à plaider, assez benoîtement, pour une approche de l'autorité littéraire qui tienne compte, autant que faire se peut, du facteur d'imprévisibilité propre à tout projet de ce genre. Mais faire valoir cette précaution comme une sorte de *vade mecum* critique n'empêche pas de la rapporter immédiatement à l'expression d'une conscience originaire hégélienne, qui certes anticipe et revendique, pour son action, une fin non prévisible, mais qui par là même la prévoit et la comprend à partir d'elle-même ; cela empêche en revanche de saisir ce qui échoira(it) tout aussi bien et indifféremment à cette conscience qu'à celle qui engagerait son action en prévoyant sa fin, à savoir que l'expérience proprement dite, réelle et insubstituable, radicalement imprévisible en tant que telle — parce qu'elle ne peut être que vécue², et par celui qui s'y engage — de l'action et de son résultat, qu'ils soient ou non prévus (et ils le sont toujours dans une certaine mesure), *transformeront* (littéralement : donneront une autre forme à) la conscience de cette action elle-même, de son résultat et de la nature de leur rapport. Autrement dit *produiront effectivement*, et seulement à cette condition, ce qui peut être appelé œuvre, qui naît non de la conscience

1. Michel FOUCAULT, *Dits et Écrits*, t. I., *op. cit.*, p. 860-861 (nous soulignons). Cf. également « Ce qui fait l'intérêt principal de la vie et du travail est qu'ils vous permettent de devenir quelqu'un de différent de ce que vous étiez au départ Si vous saviez, lorsque vous commencez à écrire un livre, ce que vous allez dire à la fin, croyez-vous que vous auriez le courage de l'écrire ? Ce qui vaut pour l'écriture et pour une relation amoureuse vaut aussi pour la vie. Le jeu ne vaut la chandelle que dans la mesure où l'on ignore comment il finira. » (in *Dits et Écrits*, t. IV, *op. cit.*, p. 777). Il faudrait ici rendre justice à Valéry et à l'irrésolution active qui nous a toujours semblé animer sa réflexion, à l'inverse du dogmatisme des sectateurs de la poétique. Lorsqu'il déclare par exemple que « tout jugement qui annonce une relation à trois termes, entre le producteur, l'œuvre et le consommateur, — et les jugements de ce genre ne sont pas rares dans la critique — est un jugement illusoire qui ne peut recevoir aucun sens [...] [car] nous ne pouvons considérer que la relation de l'œuvre à son producteur, ou bien la relation de l'œuvre à celui *qu'elle modifie une fois faite* (nous soulignons), [si] l'action du premier et la réaction du second ne peuvent jamais se confondre » (Paul VALÉRY, « Leçon inaugurale... », *op. cit.*, p. 833) rien n'interdit en revanche qu'elles concernent toutes deux — et d'abord — l'auteur lui-même, dont elles anticipent, dans ce cas et selon nous, une définition possible.

2. « C'est une chose que d'avoir conscience que le ciel est bleu ; c'en est une autre que de vivre par l'attention, la saisie, la visée spécifique dans l'accomplissement du jugement que "le ciel à présent est bleu" », Edmund HUSSERL, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, *op. cit.*, p. 26.

de sa production mais de celle de sa manifestation, ainsi que celui qui peut être dit auteur, qui naît non de son individualité mais de son œuvre.

Une remarque extraite des derniers séminaires de Foucault au Collège de France est peut-être plus décisive sur ces questions, et renseigne en outre sur la place de Hegel dans la réflexion foucauldienne :

« Si c'est bien cela le problème de la philosophie occidentale — comment le monde peut-il être objet de connaissance et en même temps *lieu d'épreuve pour le sujet* ; comment peut-il y avoir un sujet de connaissance qui se donne le monde comme objet à travers une *techné*, et un sujet d'expérience de soi, qui se donne le même monde, *sous la forme radicalement différente comme lieu d'épreuve* ? — si c'est bien cela, le défi de la philosophie occidentale, vous comprenez pourquoi la *Phénoménologie de l'Esprit* est le sommet de cette philosophie. »¹

Sur le sens majeur de l'expérience et de la transformation que veulent cerner les observations précédentes, nous reprendrons les analyses de Claude Romano qui s'efforcent de distinguer entre deux acceptions du terme d'expérience, en l'occurrence celles que signifient respectivement « faire une expérience » et « avoir des expériences ». Il écrit :

« Chaque conscience “a” ses vécus : les *Erlebnisse* sont les expériences d'une conscience pour autant que celle-ci, s'apparaissant à elle-même, est susceptible de les décrire [...]. Les expériences que j'ai se répètent et c'est à cette seule condition que je puis en tirer une connaissance stable qui vaut au-delà de l'expérience singulière. Tout autre est l'idée que suggère l'expression : “faire une expérience”. L'expérience que je fais est cette épreuve nécessairement unique, irrépétable, *en laquelle je suis en jeu moi-même et dont je ressors, à chaque fois, changé* [nous soulignons] ; ce qui prime, ici, ce n'est pas l'idée d'acquis, mais au contraire celle d'une mise à l'épreuve qui est en même temps transformation : je ne puis *faire* [l'auteur souligne] une expérience

1. Michel FOUCAULT, *L'Herméneutique du sujet : Cours au Collège de France (1981-1982)*, Seuil/Gallimard, coll. Hautes Études, Paris, 2001, p. 467 (nous soulignons).

que parce que celle-ci, insubstituablement, m'advient, en me donnant d'advenir à moi-même, toujours neuve et toujours autre, imprévisiblement. »¹

Nous sommes bien conscient du fait que le paradoxe que nous essayons d'exposer, et dont nous avons l'intuition qu'il régit l'auctorité de fond en comble, semble se dérober à chaque nouvelle tentative. Nous conjecturons trois raisons possibles à cela. La première serait un verbalisme qui finit par inventer de toutes pièces des situations qui n'existent pas. La seconde est notre incompetence, par définition toujours plus grande que ce nous en savons et admettons. Sans pouvoir accréditer la première mais sans vouloir récuser la seconde, nous plaiderons pour la troisième, à savoir qu'il nous apparaît à chaque fois comme tel parce qu'il ne peut être mieux formulé que sous la forme d'un paradoxe, qui échappe aux réflexes et à la discipline de la « raison observante » et de la « raison législatrice », qui respectivement précèdent et suivent « le règne animal de l'esprit » dans l'ouvrage de Hegel. Paradoxe que nous avons déjà trouvé, formulé à peine dix ans avant la *Phénoménologie*, chez Novalis, et dont nous maintenons la référence :

« Qu'est-ce qu'un *auteur* ? L'auteur doit avoir pour *but* d'être un auteur. [...] L'auteur ou l'artiste possède un but *étranger*. C'est en se conformant à ce but que se forme la nature d'un *auteur* (d'un *artiste*). »²

1. Claude ROMANO, *L'Événement et le Monde*, Puf, coll. Épiméthée, Paris, 1998, pp. 194-195. La différence entre l'expérience au sens hégélien d'un instrument pour la conscience, et l'expérience dans un sens qu'il nomme événementiel trouve plus loin l'une de ses conséquences : « C'est seulement si je cesse de comprendre l'événement en me comprenant *moi-même* en lui, [...] et comme s'offrant à une épreuve *insubstituable*, que je puis le comprendre comme un fait intramondain, dépourvu d'assignation spécifique », *Ibid.*, p. 255 (Romano souligne), c'est-à-dire, pour notre propos, sans rapport d'imputation à un auteur.

2. NOVALIS, *Le Brouillon général*, *op. cit.*, p. 148 (Novalis souligne). Et pour enfoncer le clou, nous ajouterons celle-ci : « À chaque signe d'accomplissement, l'œuvre s'éloigne spatialement de son auteur [...]. Dès lors qu'elle aura une existence propre, l'œuvre sera bien plus que son auteur — organe inconscient et propriété d'une puissance supérieure. L'artiste appartient à l'œuvre et non l'œuvre à l'artiste », *ibid.*, §737, p. 195.

Soit dit en passant, ce paradoxe retrouve quasiment mot pour mot, ou pour le moins sens pour sens, dans l'une (déjà citée) des hypothèses suggérées par Foucault lui-même :

« il doit bien y avoir — à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient [*sc.* celui de l'auteur] — un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s'enchaînant finalement les uns aux autres *ou s'organisant autour d'une contradiction fondamentale ou originare* »¹.

On peut aussi, pour donner à ce paradoxe l'importance qu'il mérite, revenir à l'avertissement par lequel Mikel Dufrenne ouvrait sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, qui prévenait qu'en « [se] limitant à l'expérience du spectateur, [il aurait] quand même à évoquer l'auteur ; mais [que] l'auteur dont il s'agira alors est celui que l'œuvre révèle, et non celui qui a historiquement fait l'œuvre »², et remarquer qu'une telle distribution procède d'un raisonnement rétrospectif, et d'une absurdité rationnelle. Qu'est-ce qui permet, en effet, à Dufrenne de désigner, et d'identifier par cette désignation, l'« auteur historique », de préférence à n'importe quel autre individu ? Cet individu, pourquoi ne pas le nommer *lambda*, ou *quidam* ? Comment l'auteur historique peut-il être appelé *auteur* avant d'avoir été révélé comme tel³ ? Comment le premier pourrait-il être envisagé, s'il ne tenait son existence et sa légitimité du second ? Il est clair qu'« il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté de ce locuteur fictif ; [car] la fonction-auteur s'effectue dans la scission même — dans ce partage et cette distance »⁴.

1. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 802 (nous soulignons).

2. Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 2.

3. La même question se pose, dans les mêmes termes, au couple Auteur empirique / Auteur modèle qui articule le concept d'auteur pour Umberto Eco, mobilisé par exemple dans « Entre l'auteur et le texte », in *Interprétation et Surinterprétation*, trad. fr. J.-P. Cometti, Puf, coll. Formes sémiotiques, Paris, 1996, pp. 61-80.

4. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 803.

L'auctorité, ce lien paradoxal qui s'effectue dans une scission qui scelle à la fois un partage et une distance, qui s'articule autour d'une causalité réciproque où l'existence et la légitimité de l'agent ne sont intelligibles qu'à partir du résultat de son action, nous proposons de le nommer *paternité*.

38. *AUTORSHIP* ?

Dans l'un de ses essais, Thierry de Duve s'étonne « qu'il n'y ait pas de mot français pour dire *autorship*, la qualité d'être auteur »¹. À ses yeux, « *autorité* s'en approche le plus, mais ce que ce mot contient d'allusion au pouvoir masque sa dépendance à l'égard de l'*autorisation* »². L'allusion au pouvoir, cependant, ainsi que la dépendance à l'égard de la notion d'autorisation, méritent d'être précisées en s'avisant de ne justement pas confondre la reconnaissance d'une autorité avec l'exercice d'un pouvoir (*cf.* § 12), au risque de diluer la bipolarité de la première dans l'unilatéralité du second. Contrairement au pouvoir qui ne s'accroît qu'en proportion de l'absence de réaction de ceux qu'il soumet, l'autorité ne s'acquiert qu'à la mesure de leurs suffrages. Quels que soient ses mérites, celui qui jouit d'une autorité n'en est jamais que l'usufruitier, non le propriétaire. En cela, et en cela seulement, il peut être fait référence à l'autorité de l'auteur, dont l'auctorité est elle aussi, comme on vient de le voir, intelligible par délégation. En la matière, nul ne peut s'attribuer par lui-même sa propre au(c)torité. De Duve ajoute d'ailleurs que « nul ne se proclame auteur tout seul, ni sans être l'auteur de quelque chose, d'un quelque chose en quête d'auteur, précisément »³. Il faut à nouveau compléter cette affirmation, car il revient bel et bien à l'auteur, et à lui seul, de décider d'être auteur, donc de se proclamer comme tel, mais cette proclamation ne vaut pour elle-même que confirmée par une œuvre c'est-à-dire, sans elle, comme une annonce ou un *appel* à ratification. Et si l'exigence d'une ratification ne dit pas forcément ni d'abord, pour l'œuvre, la nécessité d'une réification, elle impose en revanche celle d'une existence publique, c'est-à-dire, littéralement, d'une publication, d'une exposition, d'une parution. L'œuvre doit paraître pour que l'auteur apparaisse.

1 Thierry DE DUVE, « L'autorship mise à nu, même », in *Essais datés I. Duchampiana*, Mamco, Genève, 2014, p. 99.

2. *Ibid.* (de Duve souligne).

3. *Ibid.*

D’où, comme on l’a vu au chapitre précédent, une circularité paradoxale, puisque cette proclamation anticipe sur un retour qui en fonde et en manifeste l’initiative. De l’œuvre à l’auteur, comment envisager ce retour ? Thierry de Duve conteste que « l’effort réflexif et paradoxal par lequel [il tente] de dégager une notion de l’*autorship* de l’œuvre d’un auteur singulier » (Duchamp en l’occurrence) doive être mené « sous la rubrique du “retour à” »¹, tel qu’il est pratiqué par les historiens de l’art (qui entendent par *autorship* « une connexion essentielle de cause à effet entre l’artiste et son œuvre, [...] visible à même les traces laissées dans l’œuvre par la main qui l’a façonnée [...], ou encore, supposée résider dans l’intention de celui qui l’a imaginée »²), mais ne souscrit pas non plus à la thèse inverse, défendue par ceux qu’il appelle les « déconstructionnistes » (qui s’opposent aux premiers et « débusquent dans le texte [ou dans l’œuvre d’art] une logique signifiante qui peut être a-logique ou dialogique et déborde de partout le lien univoque rattachant une œuvre à la personne empirique que l’histoire de la littérature [ou de l’art] lui assigne comme auteur »³). Car les uns et les autres, directement ou indirectement, fondent de toute façon leurs analyses sur ce retour automatique et sur cette assignation causale :

« Les historiens de l’art expliquent leur jugement, mais ils le collent à Duchamp. Et les déconstructionnistes questionnent sans cesse les interprétations des historiens de l’art et les leurs, mais ils collent le questionnement à Duchamp. »⁴

En réponse à ce constat, Thierry de Duve préfère invoquer, au nom de Duchamp, la possibilité d’un « piège » tendu, avec duplicité et facétie, à toute tentative de résoudre la question de l’œuvre dans l’*autorship*, d’en faire le premier et le dernier terme d’un

1. *Ibid.*, note 1.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 100.

4. *Ibid.*, p. 116. Le mariage des premiers et des seconds ne changent rien, selon de Duve, à ce réflexe : « Quand l’historien de l’art appartient à l’école de la déconstruction (ou de la “théorie critique”, ou du post-modernisme, les noms varient), les deux confusions se combinent en d’inextricables contradictions où la démarche réflexive et auto-critique de l’historien est sans cesse projetée sur l’artiste-auteur qui est l’objet de l’analyse », *ibid.*, n. 25.

discours sur l'art ; subvertissant, d'un côté, son acception traditionnelle par le choix du ready-made qui met en lumière (et en crise) la responsabilité de l'historien de l'art dans les conditions, qu'il incarne nécessairement, de réception, de validation, de définition de l'art, des œuvres et donc de l'*autorship* des artistes ; pointant, de l'autre, la contradiction logique qu'il y aurait, de la part des déconstructionnistes, à considérer « l'*autorship* d'une théorie [du] non-*autorship* » pour celui qui ne serait pas envisagé comme « la cause de l'acte créateur, mais seulement son occasion »¹.

De Duve relaie ainsi la bipolarité si souvent mise en avant par l'inventeur des ready-made² pour décrire le phénomène artistique dans un contexte global dont l'*autorship* de l'auteur n'est qu'un élément parmi d'autres, par rapport auquel ce dernier peut d'ailleurs lui-même prendre ses distances, voire — comme Duchamp — jouer avec

1. *Ibid.*, p. 117.

2. Aux fameux « REGARDDEURS qui font les tableaux », on peut ajouter de nombreuses déclarations parallèles : « une œuvre est faite *entièrement* par ceux qui la regardent ou la lisent et la font survivre par leurs acclamations ou même leur condamnation » (« Lettre à Jehan Mayoux » (1956), in *Lettres sur l'art et ses alentours. 1916-1956*, L'Échoppe, Paris, 2006, p. 52) ; « Je ne crois pas à la peinture en soi. Tout tableau est fait non pas par le peintre mais par ceux qui le regardent et lui accordent leurs faveurs ; en d'autres termes il n'existe pas de peintre qui se connaisse lui même ou sache ce qu'il fait. » (« Lettre à Jean Crotti » (1952), *ibid.*, pp. 35-36) ; « Considérons d'abord deux facteurs importants, les deux pôles de toute création d'ordre artistique : d'un côté l'artiste, de l'autre le spectateur qui, avec le temps, devient la postérité. [...] Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif. » (« Le Processus créatif », in *Duchamp du signe, op. cit.*, resp. pp. 187 et 189) ; « Je crois beaucoup au côté "médiun" de l'artiste. L'artiste fait quelque chose, un jour, il est reconnu par l'intervention du public, l'intervention du spectateur ; il passe ainsi plus tard à la postérité. On ne peut pas supprimer cela puisqu'en somme c'est un produit à deux pôles ; il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. » (*Ingénieur du temps perdu, op. cit.*, p. 122) ; « [G. C. :] Marcel Duchamp, nous savons tous ou nous pensons tous savoir ce qu'est une œuvre d'art. A quel moment existe t'elle et qui la fait ? / [M. D. :] Exactement, je n'en sais rien moi-même. Mais je crois que l'artiste qui fait cette œuvre ne sait pas ce qu'il fait. Je veux dire par là : il sait ce qu'il fait physiquement, et même sa matière grise pense normalement, mais il n'est pas capable d'estimer le résultat esthétique. Ce résultat esthétique est un phénomène à deux pôles : le premier, c'est l'artiste qui produit, le second, c'est le spectateur, et par spectateur je n'entends pas seulement le contemporain, mais j'entends toute la postérité et tous les regardeurs d'œuvres d'art qui, par leur vote, décident qu'une chose doit rester ou survivre parce qu'elle a une profondeur que l'artiste a produite, sans le savoir. Et j'insiste là-dessus parce que les artistes n'aiment pas qu'on leur dise ça. L'artiste aime bien croire qu'il est complètement conscient de ce qu'il a fait, de pourquoi il le fait, de comment il le fait, et de la valeur intrinsèque de son œuvre. À ça, je ne crois pas du tout. Je crois sincèrement que le tableau est autant fait par le regardeur que par l'artiste. » (Georges CHARBONNIER, *Entretiens avec Marcel Duchamp, op. cit.*, p. 81).

malice. L'*autorship*, s'il existe, trouverait sa place, potentiellement mobile, entre ces deux pôles (et exemplairement, chez Duchamp, à l'opposé de celui où on la cherche), « comme [dans] une relation arithmétique entre “ce qui est inexprimé mais était projeté” et “ce qui est exprimé inintentionnellement” »¹.

En prenant acte de ces conclusions, nous choisirons de suivre une voie sensiblement différente, qui consiste à essayer de penser ensemble les termes de cette relation, temporelle davantage qu'arithmétique, en n'affectant pas spontanément ni exclusivement la postérité² dont parle Duchamp au(x) spectateur(s), au(x) regardeur(s) ou au(x) critique(s), mais en la rapportant d'abord à *l'artiste lui-même*. Non pas comme un « piège » qu'il aurait à éviter avec (ou sans) malice, mais comme une postér(ior)ité dont, en tant qu'auteur, il serait d'emblée tributaire, dès lors qu'il admet que l'œuvre n'est telle que lorsqu'elle s'expose — quelles qu'en soient les modalités — et qu'elle ne lui revient — dans tous les sens du terme — qu'à cette condition. Valéry, dont le point de vue et la position sont, sur le rôle de la postérité, très proches de ceux de Duchamp, résume la situation avec une incroyable clarté dans un passage de ses *Cahiers*. Il s'y adresse à l'historien, figure-type de l'observateur ou du spectateur en général, et caractérisé, précisément, par la postériorité de son statut relativement à l'événement qu'il prend pour (un) objet :

« Historien, penses-tu que sur telle époque bien étudiée par toi, tu en saches plus ou moins que ceux qui la vécurent ? Et si tu sais la suite des événements qu'ils ont observés et subis ou fait naître, ne penses-tu pas que cette connaissance que tu as de leur succession altère cet autre événement que fut leur ignorance de ce qui allait

1. Marcel DUCHAMP, « Le Processus créatif », *op. cit.*, p. 189. On reconnaît ici, bien entendu, le « coefficient d'art personnel », définition de l'*autorship* par Duchamp, selon de Duve.

2. Cf. note p. préc. Postérité qu'il faut bien sûr entendre au sens littéral d'une *postériorité*, et non au sens d'un mérite sanctionné par quelque jugement de valeur dont l'histoire de l'art serait la garantie.

arriver ? Or cette ignorance fut un des facteurs de ce qu'ils firent. En nivôse, Robespierre ignorait Thermidor. »¹

Instruit par cette remarque décisive, le raisonnement s'inverse : le champ de vision et de compréhension dont dispose l'historien (pour nous le spectateur), inhérent à sa position, est un excédent qui devient, en quelque sorte, un défaut par excès dès qu'il s'agit d'approcher la situation du premier protagoniste (pour nous l'artiste) de l'événement qui justifie ce retour.

Autrement dit si nous pensons qu'un « retour à » l'auteur ou à l'artiste est non seulement possible, mais qu'il est impossible de s'en exempter, sous prétexte que ce dernier ne serait pas « la cause de l'acte créateur, mais seulement son occasion » ; qu'il semble difficile de se dispenser, sans conséquences, de l'expression de ses intentions ou de son projet (pour reprendre les mots du coefficient d'art duchampien), ou d'une description circonstanciée de son activité, cela ne signifie pas pour autant que ce retour doive être envisagé comme la reconstitution, inversée, d'une « connexion essentielle de cause à effet entre l'artiste et son œuvre ». Si tel était le cas elle serait, pour l'artiste, au mieux un non-sens, au pire une simulation. Ce retour, comme nous l'avons déjà suggéré, nous l'envisagerons hors des exigences d'une telle reconstitution, c'est-à-dire sans viser la nécessité d'une coïncidence entre l'artiste comme premier et l'artiste comme dernier terme de sa propre aventure. Nous ne l'envisagerons donc pas comme

1. Paul VALÉRY, *Cahiers*, t. II, *op. cit.*, p. 1673 (nous soulignons). Le sens de ce passage peut faire écho à une note déjà citée de Novalis : « Ce n'est que par l'étude studieuse et approfondie des Anciens que naît pour nous une littérature classique — que les Anciens eux-mêmes n'avaient pas » (*cf. supra*). On s'attardera moins ici sur l'importance d'une « étude studieuse », postérieure aux œuvres et nécessaire à leur connaissance (universelle et progressive), bref sur le concept de critique (qui occupe Benjamin), que sur le décalage temporel, le différé essentiel à leur (recon)naissance, postérieur à elles, qui s'impose à l'auteur. Ce différé, sur l'inversion duquel nous avons déjà insisté entre Anciens et Modernes, dans le cas de l'*auctoritas*, où un retournement (conceptuel) « produisait » (et rendait intelligible) simultanément les figures de l'œuvre et de l'auteur, est ici susceptible de se retourner à nouveau, si l'on substitue aux Anciens, dans cette relation rétrospective, l'auteur moderne. Le décalage herméneutique et temporel s'applique pour lui à l'envers, en quelque sorte prospectivement. Si l'on suit le raisonnement de Novalis, on doit supposer que ce qu'il fait naître, à proprement parler, ne lui est pas donné comme contemporain, ne lui est pas immédiatement présent et que, par conséquent, il n'en dispose pas pour lui-même.

un retour à l'expéditeur, où le pli revient, identique, à celui qui l'a émis mais, plutôt, comme un retour qui confirme l'envoi : en le redoublant d'un accusé de réception, qui signale aussi que ce qui fut envoyé ne reviendra pas¹.

1. En ce sens, s'il est concevable que l'individu (pour nous l'auteur) « n'accède à lui-même que par l'expérience [de l'œuvre], c'est-à-dire l'épreuve de l'étranger » (Antoine BERMAN, *L'Épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, p. 259 ; Berman souligne), ce n'est pas en vertu du « mouvement de sortie et de rentrer en soi de l'Esprit, tel que le définissent Schelling et Hegel » (*ibid.*, p. 258) ; et c'est sans doute la raison pour laquelle « le libre usage de ce qui nous est propre est ce qu'il y a de plus difficile » (Friedrich HÖLDERLIN, Lettre à Böhlendorff du 4 décembre 1801, in *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973, p. 640 ; Hölderlin souligne).

39. DOUBLE CAUSALITÉ

Que devient, dans ces conditions, le lien causal de l'auteur à l'œuvre ? Plutôt que de s'effacer derrière une « occasion », il se redouble du même lien en retour, qui le complète en échangeant ses membres, contredisant aussitôt l'unilatéralité exclusive de la relation d'auctorité : l'œuvre devient la cause de l'auteur. C'est ce que, en nous inspirant de la philosophie stoïcienne qui parle de « consécution réciproque », nous appellerons une double causalité. Pour les Stoïciens, la relation causale est pensée d'une manière tout à fait particulière :

« Les causes ne sont pas causes les unes *des* autres, elles sont causes les unes *pour* les autres. [...] Les choses qui sont causes les unes pour les autres les sont parfois des mêmes effets, comme le grossiste et le détaillant, qui sont causes l'un pour l'autre du fait de faire des bénéfiques, parfois aussi d'effets différents, comme dans le cas du couteau et de la chair : car le couteau est pour la chair cause du fait d'être coupée, et la chair est pour le couteau cause du fait de couper. »¹

Il nous semble qu'un tel schéma conceptuel est bienvenu pour penser le phénomène artistique en général et l'auctorité en particulier. Notamment parce qu'il interdit de penser l'auteur comme dépositaire d'une autorité absolue (sur l'interprétation d'un phénomène dont il est lui-même un élément), comme garant d'un horizon de vérité (auquel s'oppose ou s'ajoute un horizon d'exposabilité), comme titulaire d'un pouvoir qui s'étendrait, comme par anticipation, au-delà des possibilités (donc des limites) déclenchées par sa propre initiative², comme s'il était nanti de la faculté d'échapper à la

1. Clément D'ALEXANDRIE, *Stromates*, VIII, 9, 30, 1-3 (*Stoicorum Veterum Fragmenta* II, 349), in Anthony A. LONG et David SEDLEY, *Les Philosophes hellénistiques. Les Stoïciens* (t. II), trad. fr. J. Brunshwig et P. Pellegrin, GF Flammarion, Paris, 2001, pp. 379-380. Ce détour nous a été lui-même inspiré par la lecture de Claude Romano (*L'Événement et le Monde*, *op. cit.*), en particulier du § 2, « Le statut métontologique de l'événement dans le stoïcisme », pp. 11-19.

2. S'interrogeant sur les conditions d'intelligibilité de l'initiative, Paul Ricœur écrit : « Toutes celles que je retiendrai caractérisent l'initiative comme une catégorie du *faire* et non du *voir* [Ricœur souligne].

situation qu'il et qui l'engage, et d'en fixer ou d'en figer la postérité. Mais ces limites, loin d'abolir son auctorité, deviennent précisément ce qui le définit comme auteur, ce qui, en lui ou pour lui, constitue son auctorité. Si l'on considère que « déterminer le sujet dans son identité comme l'auteur ou l'origine du discours est une définition nominale, tant qu'on ne précise pas si c'est en tenant ce discours qu'il devient *un tel*, ou si c'est parce qu'il est d'abord *un tel* qu'il tient d'abord le discours qui est le sien »¹, alors il faut répondre que l'auctorité, telle que nous l'envisageons, ou bien n'est qu'une convention de langage, ou bien ne détermine pas le sujet dans une identité dont elle récuse le présupposé. « Est auteur qui a fait œuvre, écrivait Alain Brunn, mais l'œuvre n'est jamais que ce qu'a fait l'auteur. Reste à sortir de la tautologie »². L'auctorité semble au contraire s'épanouir dans cette tautologie, ou dans ce qui relève plutôt de ce que Brunn nomme plus opportunément un « rapport spéculaire », et dont il n'est pas dit qu'elle ait à sortir³. Que l'image produite par le miroir de l'œuvre lui soit à *la fois* étrangère et constitutive de son identité (voire constitutive de son identité parce qu'elle lui est étrangère), tel est, à notre avis, le propre — foncièrement inappropriable — de l'auctorité. La logique d'une double causalité veut désigner conceptuellement ce paradoxe. Ce raisonnement n'a du reste rien de révolutionnaire puisque Kant en fait lui-même usage lorsqu'au § 65 de la troisième *Critique*, il entreprend d'étudier « les choses

Commencer se dit à l'aide d'un verbe. Par là, la notion de présent est soustraite au prestige de la présence, au sens quasi optique du terme. [...] Il faut résolument renverser l'ordre de priorité entre voir et faire, et penser le commencement comme acte de commencer. Non plus ce qui arrive, mais ce que nous faisons arriver. [...] *Faire arriver n'est pas en tant que tel objet d'observation* [nous soulignons] ; en tant qu'agent de notre action, nous produisons quelque chose qu'à proprement parler nous ne voyons pas. [...] Ce n'est pas dans la même attitude que nous observons le cours des choses et que nous intervenons dans le monde. Nous ne pouvons pas être à la fois observateur et agent. », Paul RICŒUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, coll. Points-Essais, Paris, 1986, pp. 297-298.

1. Vincent DESCOMBES, *L'Inconscient malgré lui*, *op. cit.*, p. 70 (Descombes souligne). L'ouvrage ne traite pas essentiellement de l'auctorité de l'auteur, mais plus généralement de l'énonciation du vrai et du problème de la distinction de l'énonciation et de l'énoncé dans le discours. Nous en pervertissons quelque peu le contexte en l'utilisant dans le cadre d'une réflexion sur l'auctorité de l'auteur, à laquelle nous n'assignons justement pas d'emblée la mission de l'énonciation du vrai.
2. Alain BRUNN, *L'Auteur*, *op. cit.*, p. 12 (*cf. supra*, § 15). On notera, sans y revenir, l'extrême ambiguïté des deux acceptions du mot *faire* dans la formule de Brunn.
3. « Les œuvres de l'esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent qu'à *ce qui fait naître ce qui les fit naître elles-mêmes*, et absolument à rien d'autre », Paul VALÉRY, « Leçon inaugurale... », *op. cit.*, p. 838 (Valéry souligne).

en tant que fins naturelles [que] sont [les] êtres organisés ». Nous avons fait remarquer (§ 17) que l'« analytique de la faculté de juger esthétique » ne faisait aucune distinction fondamentale entre les produits de la nature et les œuvres de l'art, rapportés les uns comme les autres à l'exercice du jugement de goût, et qu'elle ne pouvait par conséquent proposer, pour les œuvres en tant que telles, qu'un accès au mieux incomplet. Kant avait pourtant bien fait sa part, avec l'idée d'une finalité sans fin, à la nécessité d'une logique causale particulière, celle d'une cause finale dépourvue d'une représentation conceptuelle préalable et déterminante¹ (fin en soi pour Hannah Arendt, exposabilité pour nous). Mais cette émancipation relativement à une fin déterminée n'était nécessaire à Kant que dans l'objectif d'une définition du jugement de goût comme plaisir désintéressé et purement contemplatif², donc sans considération de l'agent ou de l'artiste auquel cette finalité n'était, de fait, pas rapportée. Dans la seconde partie de la *Critique de la faculté de juger*, en l'occurrence la « critique de la faculté de juger téléologique », il n'est plus question du jugement esthétique et de ses conditions de possibilité, mais de cette finalité envisagée pour elle-même dans sa logique causale, et par comparaison des produits de l'art et de la nature. Cette analyse nous semble utile à l'étude du phénomène artistique moderne et postmoderne pour au moins deux raisons : elle n'est pas assujettie aux thématiques du beau et du plaisir comme seuls enjeux du questionnement esthétique, et elle fait fond sur la distinction des œuvres de l'art et celles de la nature, tandis que l'« analytique de la faculté de juger esthétique » reposait sur leur confusion. Kant écrit :

« Ainsi pour un corps, qui doit être jugé comme fin naturelle en lui-même et selon sa possibilité interne, on exige que les parties de celui-ci se produisent l'une l'autre dans leur ensemble, aussi bien dans leur forme que dans leur liaison, d'une manière réciproque et que par cette causalité propre elles produisent un tout, dont le

1. Tandis qu'une fin est conçue « quand on pense l'objet lui-même (la forme ou l'existence de celui-ci) en tant qu'effet possible seulement par un concept de l'effet lui-même [et que] la représentation de l'effet est le principe déterminant de sa cause et la précède », dans le cas de la finalité sans fin, « nous pouvons tout au moins observer une finalité du point de vue de la forme, sans mettre à son fondement un fin », Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, resp. pp. 84 et 85.

2. *Ibid.*, § 10 à 12.

concept [...] pourrait à son tour inversement être considéré comme la cause (de ce tout) d'après un principe, la liaison des *causes efficientes* pouvant par conséquent être en même temps considérée comme un effet par les *causes finales*.

Dans un tel produit de la nature toute partie, tout de même qu'elle n'existe que *par* toutes les autres, est aussi conçue comme existant *pour* les autres parties et *pour* le tout, c'est-à-dire en tant qu'instrument (organe) ; ce qui est insuffisant (en effet ce pourrait être aussi un instrument de l'art et ainsi n'être représenté comme possible qu'en tant que fin en général) ; on la conçoit donc comme un organe *produisant* les autres parties (et en conséquence chaque partie comme produisant les autres et réciproquement) ; aucun instrument de l'art ne peut être tel, mais seulement ceux de la nature, qui fournit toute la matière nécessaire aux instruments (même à ceux de l'art) ; ce n'est qu'alors et pour cette raison seulement qu'un tel produit, en tant *qu'être organisé et s'organisant lui-même*, peut être appelé *une fin naturelle*. »¹

Il est surprenant de constater que Kant, s'interdisant de considérer, pour un être naturel, telle de ses parties comme un instrument, sollicite comme contre-exemple pour caractériser cette instrumentalité celui de l'art dans son acception strictement technique. Car l'hypothèse d'une fin en soi ou d'une finalité sans fin ne s'excepte-t-elle pas, comme on l'a vu, d'une logique technicienne, et ne conduirait-elle pas plutôt à faire l'inverse, c'est-à-dire à rapporter le phénomène artistique et ses composantes, artistes compris, à la logique d'un « être organisé et s'organisant lui-même » ? La question nous paraît d'autant plus légitime que Kant ajoute, après avoir fait la différence entre la force motrice d'un mécanisme quelconque et la force formatrice d'un système organisé :

« On dit trop peu de la nature et de ses facultés dans les produits organisés lorsqu'on la nomme *un analogon de l'art* ; on imagine en effet alors l'artiste (un être raisonnable) en dehors d'elle. »²

1. *Ibid.*, pp. 296-297 (Kant souligne).

2. *Ibid.*, p. 298 (Kant souligne).

Ne pourrait-on et ne devrait-on donc pas aussi, en renversant la formule, supposer qu'on dit trop peu de l'art et de ses facultés dans les œuvres lorsqu'on le nomme un *analogon* de la nature, ainsi que l'on fait les Romantiques, si l'on oublie d'entendre en même temps le complexe formé par l'œuvre et l'artiste comme un tout, « sans imaginer l'artiste en dehors de lui », donc de rompre avec son interprétation fondamentalement mécaniste, dérivée d'une logique causale propre à la production artisanale, pour lui substituer celle de la double causalité que Kant met en avant dans le cas de l'être naturel¹ ? Le concept de paternité, par lequel nous avons proposé de qualifier l'auctorité, nous semble propice à cette substitution.

1. Kant ne va pas jusque là ; car si, pour lui, « aucun instrument de l'art ne peut être tel » (*sc.* qu'un corps conçu comme l'organe d'un corps organisé produisant ses parties et produit par elles), c'est précisément parce qu'il est déjà conçu comme un instrument (au sein d'un processus de production standard dont l'artiste n'est à son tour qu'une cause efficiente). Le peu d'aisance qu'il y a à ne plus le considérer comme tel est égal à celui qui consiste, dans la même phrase, à concevoir les corps naturels comme des instruments (« ceux de la nature »). De « l'organisation de la nature [qui] n'a rien d'analogue avec une causalité quelconque connue de nous » (*op. cit.*, p. 299), il envisage cependant la possibilité d'une analogie, non avec le phénomène artistique, mais avec « la transformation, récemment entreprise [la troisième Critique est achevée en 1787, et Kant ne fait pas explicitement mention de la future Révolution Française], d'un grand peuple en un État » : « en effet, écrit-il en note, dans un tel tout chaque membre ne doit pas seulement être moyen, mais aussi et en même temps fin, et tandis qu'il contribue à la possibilité du tout, il doit à son tour, en ce qui concerne sa place et sa fonction, être déterminé par l'Idée du tout ».

40. PATERNITÉ

Il est étonnant que, dans son article, Thierry de Duve ne propose pas de rendre *authorship* par *paternité*, alors que cette traduction est celle que suggère d'emblée la quasi-unanimité des dictionnaires¹. Y a-t-il une raison pour justifier une telle hésitation ? Car il s'en trouve d'autres, au contraire, pour expliquer qu'elle puisse, sinon s'imposer, à tout le moins être sérieusement prise en compte. À commencer par le sens historique de quelques mots clés du lexique auquel l'auctorité est associée. Si le champ sémantique du *ποιεῖν* s'articule initialement autour du sens qui sous-tend des verbes comme « fabriquer, exécuter, confectionner », il s'étend à « créer, produire » dans des déclinaisons significatives : « 1. en parlant de l'homme, engendrer ; 2. en parlant de la femme, enfanter ; [...] 5. faire naître, causer »². Le latin vient compléter ce rappel, en donnant pour *creatio* : « action d'engendrer, procréation | création, élection, nomination », pour *creator* : « créateur, fondateur | père | celui qui nomme à un emploi »³, et pour *crescere* : « 1. Venir à l'existence, naître [...] 2. Croître, grandir, s'accroître »⁴.

Un autre des motifs pour lesquels, comme traduction d'*authorship*, la notion de paternité mérite l'attention, c'est qu'elle n'intègre la logique du concept de production qu'en élargissant considérablement son champ (en rendant par exemple immédiatement compréhensible et justifié, voire nécessaire, le réflexe d'imputation, l'évidence d'une responsabilité, et l'attribution d'un nom propre, celui de l'auteur⁵). Autrement dit, si la

1. Rencontré plus souvent avec la graphie *authorship* (Collins, Harrap's, Oxford-Hachette), dont c'est même parfois la seule traduction proposée. L'étonnement persiste quand de Duve choisit le mot « *autorité* [qui] s'en approche le plus », dont l'équivalent en anglais est, quant à lui, parfaitement identifié (*authority* renvoie sans ambiguïté à autorité, autorisation, etc.).

2. BAILLY, p. 712.

3. GAFFIOT, p. 439.

4. *Ibid.*, p. 442.

5 C'est tout naturellement, d'ailleurs, que Thierry de Duve, à propos de la pelle à neige intitulée *In Advance of the Broken Arm*, indique que « le titre singulier [...] ajoute au nom commun de l'objet un nom propre qui le rebaptise » (« L'*authorship* mise à nu, même », *op. cit.*, p. 102 ; nous soulignons).

logique qui organise le concept de production peut être comprise dans et par celle qui structure la paternité, l'inverse n'est pas vrai. Or « la mort de l'auteur » (et la révocation de son auctorité) n'a été rendue possible que par cette inversion, qui confond paternité et production d'une œuvre en une seule et même catégorie, conceptuellement conforme à de la seconde. Dans le célèbre texte publié pour la première fois en 1968, Roland Barthes nous apprend en effet que

« L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le *même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant.* »¹

Quelques années plus tard, lors d'une conférence, il confirme cette analyse :

« L'œuvre est prise dans un processus de filiation. On postule une *détermination* du monde sur l'œuvre, une *consécution* des œuvres entre elles et une *appropriation* de l'œuvre à son auteur. L'auteur est réputé le père et le propriétaire de son œuvre. »²

Barthes n'est pas seul responsable d'un préjugé qu'on retrouve déjà chez Aristote, au moment où il s'agit, bien entendu, d'illustrer par des exemples la définition qu'il donne de la cause efficiente. Aux explications déjà citées de la *Métaphysique* et de la *Physique*, il ajoute donc :

1. Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984, p. 64 (paru à l'origine en anglais dans *Aspen Magazine*, n° 5/6, 1967, puis en français dans *Mantéia*, n° 5, 1968) ; nous soulignons la dernière phrase.
2. Roland BARTHES, « De l'œuvre au texte », *Revue d'Esthétique* n°3, Paris, 1971, repris dans *Le Bruissement de la langue, op. cit.*, p. 74.

« La cause est encore le principe premier du changement ou du repos : l'auteur d'une décision est cause de l'action ; et le père est la cause de l'enfant, et, en général, l'agent est cause de ce qui est fait. »¹

« En outre, elle [*sc.* la cause] est ce d'où vient le premier principe du changement | ou du repos, par exemple celui qui a délibéré est cause*, ainsi qu'un père de son enfant [καὶ ὁ πατήρ τοῦ τέκνου], et d'une manière générale ce qui produit de ce qui est produit [καὶ ὅλως τὸ ποιοῦν τοῦ ποιουμένου] »²

Les deux dernières indications mettent donc explicitement en parallèle l'intelligibilité causale de la production et celle de la paternité, et ce parallélisme est attesté dans le texte grec lui-même. On nous excusera de nous attarder ici sur le texte original, mais il nous semble que cet aparté est capital. Ce qui produit [τὸ ποιοῦν] et ce qui est produit [τοῦ ποιουμένου] sont l'un et l'autre des occurrences linguistiques prévisibles du ποιεῖν (qui fait référence, on l'a vu, au monde de la fabrication, de la production, de l'action transitive). Pour le père, en revanche, l'enfant n'est pas, dans l'énumération aristotélicienne, un παῖς ni un υἱός, mais un τέκνον. Si les mots sont synonymes, il ne font pourtant pas référence à l'enfant de la même manière. Pierre Chantraine rappelle que « de bonne heure, παῖς a pu signifier “fils” ou “fille”, en exprimant la filiation, en principe par rapport au père », tandis que τέκνον, « marque mieux la filiation [...] surtout à propos de la mère »³. Pourquoi alors Aristote utilise-t-il τέκνον ? Poursuivons. À propos du verbe τίκτω : « mettre au monde, avoir un enfant » qui lui correspond, Chantraine indique qu'il « se dit principalement de la mère, [...] [et que] le parfait [qui marque le passé récent d'une action qui a eu lieu] s'applique proprement à la mère qui vient d'avoir un enfant ». Il ajoute qu'« en attique le mot est moins usuel que παῖς et chez les tragiques il s'emploie surtout à propos de la mère », que le « verbe dénommatif τέχνω, “engendrer des enfants”, [se] dit en principe de

1. ARISTOTE, *Métaphysique*, Δ, 2, 1013a, *op. cit.*, p. 248.

2. ARISTOTE, *Physique*, II, 194b, *op. cit.*, pp. 107-108 (* la traduction de Barthélemy Saint-Hilaire précise : « celui qui a donné le conseil d'agir est cause des actes qui ont été accomplis »).

3. Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique...*, t. III, *op. cit.*, p. 848. « Le mot υἱός, “fils” est, dit-il, concurrencé par παῖς », *op. cit.*, t. IV-1, 1977, p. 1153.

l'homme, et τέχνοῦμαι, “avoir des enfants”, [se] dit en principe de la femme », enfin que « le verbe est aussi employé au sens de “créer, causer, produire” »¹. Maternité et paternité désignent donc deux relations différentes à une progéniture, deux façons de comprendre cette relation, auxquelles répond le lexique utilisé. Celui auquel appartient l'enfant désigné par τέκνον (qu'on peut aussi trouver associé à ποιεῖν, comme dans τέκνοποιεῖν : procréer, enfanter) est issu du même radical linguistique (τεκ²) que celui sur lequel est construit le mot τέχνη, qui « exprime originellement la notion de “construire, fabriquer” [et] est donc certainement issu de la racine tek »³. Le mot παῖς, de son côté, renvoie plutôt, d'une part, à la jeunesse, à l'âge de l'enfant en tant qu'il doit être instruit et élevé afin de devenir un homme (éducation que les Grecs nommaient παιδεία), et, concomitamment, fait référence à un lien familial, à une « idée de parenté »⁴. Autrement dit, ce dont il est question dans la maternité, c'est la procréation entendue au sens biologique d'une quasi-fabrication, du processus physique de production d'un corps, auxquels le principe de la causalité efficiente fournit un modèle conceptuel adéquat⁵. La paternité, à laquelle cette causalité ne reste applicable que par présomption⁶, désignerait plutôt, dans le lexique grec, un lien d'une autre nature et qu'on pourrait, faute de mieux, qualifier de sentiment filial, lequel se conjugue, par exemple et vis-à-vis de l'enfant, à la légitimité d'une autorité et à la conscience d'une responsabilité, au devoir d'une protection et à la nécessité d'une éducation, la transmission d'un nom, bref qui marque, pour les parents, la distinction entre *l'enfant*

1. Pierre CHANTRAINE, *op. cit.*, t. IV-1, p. 1118.

2. Cf. BAILLY, p. 870.

3. Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique...*, t. IV-1, *op. cit.*, p. 1112.

4. BAILLY, p. 644.

5. La maternité ainsi comprise n'est qu'une description « théorique » du phénomène de procréation qui, comme telle, n'est pas d'abord sexuée, et peut donc aussi, génétiquement, s'appliquer au père (*via* la fécondation). Il se trouve néanmoins que la procréation par la mère (la gestation, l'accouchement) reste, de fait, bien plus immédiatement apte à en donner une illustration pratique directe, dont l'évidence manque au père.

6. « La maternité est révélée par les sens, tandis que la paternité est une conjecture basée sur des déductions et des hypothèses », Sigmund FREUD, *Moïse et le monothéisme*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1958, p. 153). Deux adages issus du droit romain illustrent parfaitement cette dissymétrie : si *Mater semper certa est* (« [l'identité de] la mère est toujours certaine »), en revanche *Pater is est quem nuptiae demonstrant* (« le père est celui que le mariage désigne »).

(comme rejeton) et *le fils* (ou la fille), et qui ne se résorbe pas ni ne peut se résorber dans une réalité strictement biologique¹.

Ces deux descriptions de la relation à l'enfant ne sont pas identiques ni forcément subordonnées l'une à l'autre. D'ailleurs, si le sens la paternité (comme auctorité) ne s'oppose pas à celui de la maternité (comme production) et qu'elle en provient bien souvent, elle peut aussi s'en dispenser. C'est ce que confirme l'adoption : l'absence de lien physique (généalogie biologique) n'interdit pas la revendication d'une paternité ; au contraire, il aurait plutôt tendance à la rendre nécessaire².

En bref, le choix lexical d'Aristote n'est pas anodin ; il soumet la compréhension de la relation du père à l'enfant à celle de la cause efficiente, alors que cette dernière correspond éminemment à la maternité. L'écart que représente la notion de paternité à l'égard de cette causalité est donc perdu si l'on n'y prend garde. De même, en rapportant l'*authorship* à un processus de production, éventuellement spécifique, on pense le premier avec les outils du second, et leur différence essentielle disparaît.

C'est cette confusion qui permet à Roland Barthes d'affirmer que si « l'œuvre est prise dans un processus de filiation », alors « l'auteur est toujours conçu comme le passé de son propre livre [...], qu'il existe avant lui, [...] [qu']il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant ». Car l'auctorité comme paternité, à condition que celle-ci soit correctement comprise, *n'implique justement pas* ces présupposés ni ces conséquences (pas plus d'ailleurs, qu'elle ne les interdit). S'il existe une analogie entre le rapport de l'auteur et de l'œuvre avec celui « qu'un père entretient avec son enfant », cette analogie *n'est justement pas celle d'un rapport d'antécédence*, mais celle d'un principe qui déborde le champ d'une

1. À nouveau, cette définition de la paternité n'est pas essentiellement sexuée : elle est applicable aussi, et bien sûr tout autant, à la mère.

2. Le vocabulaire grec, là encore, conserve la différence : τέκνον n'est jamais employé pour désigner un enfant adopté (adopter se dit υἰόω) ; de son côté, « Le mot παῖς ne se prête pas à fournir des [verbes] dénominatifs signifiant quelque chose comme “avoir des enfants” » (Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique...*, t. III, *op. cit.*, p. 849) ; il peut en revanche se dire « du serviteur ou de l'esclave » (*Ibid.*, p. 848). Notons enfin que dans les évangiles le Fils de Dieu n'est jamais appelé τέκνον, mais parfois παῖς (au sens de serviteur) et surtout υἱός.

causalité efficiente, pour retrouver celui d'une causalité réciproque telle que nous l'avons exposée plus haut. La paternité du père (ou de la mère) n'est effectivement jamais fondée, ni réelle, avant qu'il (ou elle) ait un enfant. À la même personne empirique vont correspondre successivement deux statuts différents, dont le premier n'existe que pour prétendre au second : le père n'est (ne naît) père qu'à la naissance de son enfant. C'est pourquoi la paradoxale formule de Novalis, selon laquelle « l'auteur doit avoir pour *but* d'être un auteur », n'est paradoxale qu'en apparence, et délivre une définition finalement très précise de l'auctorité. C'est aussi pourquoi la célèbre charge de Roland Barthes manque sa cible, dans la mesure où il y a, comme dirait Hal Foster, erreur sur le cadavre : elle ne conduit qu'au deuil d'une certaine définition de l'auteur, qui lui prête une identité qui n'est pas la sienne. Car il s'agit moins de destituer l'auteur, déjà réduit arbitrairement à « sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions »¹, au profit du scripteur, jumeau douteux du premier qui ne serait « d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture »², que de les penser l'un et l'autre à partir d'une incomplétude essentielle telle que, comme Barthes l'indique pourtant (ou plutôt se refuse à l'indiquer, en substituant à l'auteur le « scripteur moderne »), l'auctorité désigne celui qui « naît en même temps que son texte »³.

Mais, même si l'on souscrit au raisonnement selon lequel « le scripteur moderne naît en même temps que son texte », on ne peut pour autant accréditer l'idée d'une génération spontanée. Il manque au schéma conceptuel de la double causalité, tel qu'il semble s'appliquer ici, comme à celui qu'ont mis en évidence Kant et les Stoïciens, un élément décisif. Tel quel, ce schéma dresse le tableau d'une situation déjà donnée comme telle aux philosophes, disponible pour leur analyse, et face à laquelle leur position jouit d'un privilège exorbitant qui est aussi un défaut notoire. À l'image de juges d'instruction, ils ne sont pas impliqués dans l'affaire qu'ils ont à juger, et c'est même pour cette raison qu'ils peuvent la juger. Mais cette désimplification n'est pas

1. Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 62.

2. *Ibid.*, p. 64.

3. *Ibid.*

neutre ni sans conséquence, elle dés-intègre littéralement l'auteur de toute pensée possible qui pourrait légitimement lui être attribuée. La formule de Barthes, prise à la lettre, souffre de la même lacune. Celui qui naît en même temps que *son* texte (ou que son œuvre¹) n'aurait pas à le (ou la) précéder s'il en était seulement lecteur (ou spectateur) puisqu'alors ils seraient, par nature, contemporains l'un de l'autre, et pourraient être dits plus exactement nés *en même temps*, et par la contingence de leur rencontre. Mais l'œuvre, pour l'auteur, ne lui advient probablement pas ainsi². Il naît d'elle après qu'elle est née de lui, ce lui qui n'est pas tout à fait celui qu'elle a fait naître. Leur causalité réciproque, immédiate d'un point de vue théorique (celui de Kant et des Stoïciens), reste médiante du point de vue effectif et pratique de celui qu'elle concerne au premier (et au dernier) chef. Cette médiation correspond au différé constitutif de la relation de l'« œuvre à faire » et de l'œuvre comme exposition, dont l'amplitude est la raison d'être de l'auteur et le lieu de son auctorité. Ce différé est aussi constitutif de la paternité au sens commun, et dégage le sens principal de la reconnaissance :

« Par définition, en fait par délai temporel du retard initial de la naissance sur l'engendrement, une paternité biologique reste sans preuve immédiate et directe, toujours douteuse [...] ; tout enfant naît naturellement de sa mère, mais, à strictement parler, reste toujours de père inconnu ; il n'y a d'enfant que trouvé — c'est-à-dire à recevoir éventuellement. Aussi admet-on depuis des temps immémoriaux que la seule preuve de paternité tient à la reconnaissance juridique de l'enfant par le père ; la paternité s'accomplit symboliquement, non point d'abord ni toujours biologiquement. Le père ne le devient, dans tous les cas et pas seulement dans l'adoption, [que] par sa

1. Nous rétablissons l'équivalence entre texte et œuvre (dans le cadre d'une enquête sur l'auctorité, cf. notre § 15) malgré la préférence de Barthes pour le premier. Cette préférence s'explique évidemment par la nécessité de remplacer l'auteur par le « langage qui parle » (*ibid.*, p. 62) à sa place (laquelle justement ?), option qui est aussitôt contredite, à notre avis, par le possessif (*son* texte) qui le lui impute.
2. Ce que Valéry dit à sa manière, où l'on remarquera qu'il fait état d'une double causalité en recourant au vocabulaire de la naissance : « Pourvu que la plume touche le papier, qu'elle porte de l'encre, que je m'ennuie, que je m'oublie, — je crée ! Un mot venu au hasard se fait un sort infini, pousse des organes de phrase, et la phrase en exige une autre, qui eût été avant elle ; *elle veut un passé qu'elle enfante pour naître... après qu'elle a paru !* » (« Petite lettre sur les mythes » (1929), in *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 963 ; nous soulignons).

décision de reconnaître, de réclamer et de revendiquer comme sien l'enfant trouvé et naturel. »¹

Sans oser pousser trop loin l'analogie entre le « retard initial de la naissance sur l'engendrement » et celui, pour l'œuvre, de l'exposition sur la création, nous voudrions tout de même signaler l'intérêt qu'il y aurait à reconsidérer, à partir de la paternité, de la maternité et des notions qui leur sont associées², le statut d'auteur de l'artiste et, partant, l'ensemble des problématiques que nous avons tenté de soulever quant au phénomène artistique. La bipolarité de l'auctorité, par exemple (§ 19), pourrait être envisagée comme le passage d'un état de maternité (processus de création, de développement, de formation, éventuellement aveugle à elle-même) à un état de paternité (assomption — ou non — du résultat de ce processus par sa reconnaissance et sa diffusion publiques, nomination de l'œuvre par son titre — son prénom ? — et son nom d'auteur — son nom de famille ?). La négation de l'auteur (§ 9) pourrait être relue non comme un déni de paternité, mais comme celui d'une maternité créatrice directe, et s'imposerait à l'inverse comme la forme la plus accomplie d'une revendication de paternité, celle de l'adoption, dont les exemples sollicités (appropriationnistes, artistes de la *Pictures Generation*, de l'art contextuel, de l'esthétique relationnelle, etc.) et, en premier lieu, Duchamp quant au ready-made, fourniraient de parfaits échantillons. L'apparition historique de l'auteur et la disparition connexe de la doctrine de l'*auctoritas* (partie II) trouveraient peut-être une comparaison avec le remplacement progressif d'une paternité collective, divine ou ancestrale, par la conscience d'une paternité individuelle et de sa postérité. Postérité qui appartient à l'œuvre et qui à son tour gagnerait à ne pas être

1. Jean-Luc MARION, *Étant donné...*, *op. cit.*, pp. 414-415. On notera évidemment la similitude immédiate de l'auteur et du père dans la « décision de reconnaître, de réclamer et de revendiquer comme sien » l'œuvre pour le premier, l'enfant pour le second.

2. Redisons qu'il n'est pas d'abord ni seulement question ici de généalogie ni de fonction génétique, auxquels ces mots et les situations qu'ils désignent ne se réduisent pas, mais des descriptions théoriques qui peuvent leur correspondre. Il ne s'agit pas, bien sûr, de prendre une vessie pour une lanterne en imaginant qu'une œuvre peut réellement être considérée comme un enfant de chair et de sang, mais de mesurer sans animisme la validité et la fécondité de ce qui autorise par exemple Husserl à parler (*cf. supra*) d'un livre comme d'un « objet investi d'esprit », « analogue au corps d'autrui, qui se donne d'emblée comme chair, comme corps matériel animé ».

réduite à la somme des honneurs qu'elle mérite (qui bien souvent n'honorent que ceux qui les dispensent ou les reçoivent), mais à être pensée d'abord comme une postéri(ori)té effective, car sa venue au monde (exposition) présage naturellement son autonomie et son émancipation, c'est-à-dire correspond, pour l'auteur, à la seule prévisibilité de la non-prévisibilité de son avenir¹. D'autres questions resteraient à poser. Si la relation de l'artiste à l'œuvre est comparable à une forme de paternité et intelligible à partir de son modèle, que vaut ce modèle dès qu'il s'agit de préciser le statut des commentaires de l'auteur sur l'œuvre, par rapport à l'œuvre elle-même ? Comment résout-il ce que nous avons appelé (§ 22) le paradoxe du commentaire d'auteur ? Ce dernier n'est-il un paradoxe qu'en régime de causalité standard, qui établit entre l'œuvre et l'auteur une solution de continuité nécessaire, mais qui en régime de paternité reviendrait à la simple expression d'une autorité légitime, horizon de vérité certes premier mais que l'exposition de l'œuvre, inaugurant sa propre émancipation de l'auteur², rend par définition et par vocation provisoire ? Il faudrait aussi savoir quel statut réserver au spectateur dans cette nouvelle économie. En reprenant à nouveaux frais la notion de postérité duchampienne, il faudrait remarquer que si la reconnaissance

1. Ainsi, la postérité à laquelle Duchamp revient constamment, entre autres sous la forme des « regardeurs qui font les tableaux », n'est pas synonyme d'une façon un peu naïve et surtout invraisemblable de considérer que « tout ce qui précède [le] moment esthétique, à commencer par la création, est secondaire, subsidiaire, anecdotique, [...] [ou que] le transfert du créateur au spectateur aurait dessaisi [le premier] de toute responsabilité envers l'œuvre » (Dominique CHATEAU, *Duchamp et Duchamp*, *op. cit.*, pp. 89-90), mais revient au contraire à dire que sa véritable responsabilité consiste, contrairement à ce qu'affirme Barthes, à ne pas « le pourvoir d'un signifié *dernier* » (« La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 65 ; nous soulignons). Car le signifié, en l'occurrence, n'est jamais *dernier*, ni en la possession de l'auteur, auquel pourtant il peut, et même doit, être rapporté : « si l'on admet que certaines descriptions de ce qu'il fait ne sont pas en possession de l'auteur, sans pour autant accepter d'en conclure qu'elles n'étaient en rien ses intentions, mais en concluant plutôt, qu'elles auraient pu être ses intentions si l'auteur avait eu connaissance de la description correspondante, nous pouvons comprendre à la fois que l'intention de l'auteur soit toujours à l'horizon de toute interprétation de son texte [œuvre] et que, pour autant, l'interprétation dépasse les intentions expresses de l'auteur *nécessairement et toujours* », Claude ROMANO, « Compréhension d'un texte et intention d'auteur », *op. cit.*, p. 83 (Romano souligne). Il n'est évidemment pas impossible, *mutatis mutandis*, de lire cette analyse dans le contexte de la postérité d'une descendance.

2. Si tel est le cas, on ne s'étonnera pas que le premier sens d'*expositio* soit celui de l'« exposition d'un enfant » (*cf.* GAFFIOT, p. 633) : c'est ainsi qu'on nommait l'abandon d'un nouveau-né dans l'antiquité grecque, sous prétexte de régulation des naissances, sens qui correspond en grec à ἀποτίθειμι, forme moyenne (réflexive) de ἀποτίθημι : déposer, remettre (au sens de différer) écarter de soi (*cf.* BAILLY, p. 107), c'est-à-dire se débarrasser, se démettre de quelque chose.

de l'œuvre par l'auteur, même tacite, est la condition *sine qua non* de sa paternité (auctorité), celle-ci vaut d'abord pour un tiers : le public. Si l'auteur reconnaît, primitivement et pour ainsi dire performativement, l'œuvre comme sienne en l'exposant (ou la publiant), en la laissant s'exposer (ou être publiée) en son nom, cette reconnaissance ne fonde son auctorité que par une assomption, une responsabilité de paternité qu'il (et qui l')engage à l'égard de l'œuvre. Mais cette paternité est aussi une revendication, qui demande à être entendue, c'est-à-dire qui suppose, conformément au principe d'une causalité double et croisée, d'être reconnue en retour. Or l'œuvre, qui n'a évidemment aucune conscience d'elle-même, n'a pas ce pouvoir. Le spectateur est ainsi le seul qui puisse assumer ce rôle, qui puisse à son tour *reconnaître* et entériner la paternité de l'auteur. Le propre d'une revendication — quel que soit ce qu'elle revendique, telle ou telle œuvre — est d'abord d'être entendue donc acceptée comme telle, sous peine de n'être rien d'autre qu'un bruit orphelin. Pas plus qu'on ne parle pour soi — pathologie mise à part — l'auctorité de l'auteur ne peut être reconnue par lui-même, à moins d'un solipsisme qui, se dispensant de toute exposition (publication), disqualifie aussitôt les concepts d'auteur et d'œuvre eux-mêmes¹.

Le spectateur ou le public assument donc le rôle de l'altérité absolue d'une postérité à laquelle l'auteur ne peut avoir accès — et qu'il revendique sans doute pour cette raison.

Dans une perspective comparable, Paul Audi s'est intéressé aux « éléments permettant d'établir le *statut de l'artiste*, dans tout la *généralité* à laquelle ce vocable est

1. C'est la conclusion à laquelle aboutit Frédéric Pouillaude, qui s'intéresse pour sa part à la notion d'œuvre en danse, et qui écrit : « On objectera [...] que la scène n'est nullement nécessaire à l'expérience de la danse. On peut fort bien danser pour soi-même, sans s'adresser à qui que ce soit. [...] Il n'en demeure pas moins que c'est uniquement à travers la structure scénique que la danse peut se constituer et s'offrir en une *œuvre*. Tant qu'elle reste auprès d'elle-même, repliée dans l'expérience intime de son geste, rien ne s'en dégage qui puisse assumer la figure de l'objet [...]. C'est seulement par l'adresse intentionnelle et le partage explicite des actants et des regardants qu'un tiers objet peut s'extraire, ouvrant la possibilité d'une *œuvre*. Et s'il s'agit ici de parler de la danse comme d'un art, comme d'un mode de production et de présentation d'objets par où ceux qui font et ceux qui ne font pas en viennent à se rencontrer, il nous faut alors sans scrupules reconduire cette réduction de la danse à la scène. », Frédéric POULLAUDE, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, coll. Essai d'art et de philosophie, Paris, 2014, p. 358 (Pouillaude souligne).

susceptible de renvoyer depuis le début du XIX^e siècle »¹. Il prend appui pour ce faire sur le premier alinéa d'une définition proposée par l'Unesco, issue d'une « Recommandation relative à la condition de l'artiste » :

« On entend par "artiste" toute personne qui, crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recreation d'œuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et *qui est reconnue ou cherche à être reconnue*, en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque. »²

Paul Audi fait sur ces deux dernières propositions les remarques suivantes :

« Cette ultime articulation a pour but de suggérer que les auteurs de la Définition ont estimé devoir admettre [...] que la seule reconnaissance, sinon le seul désir de reconnaissance, est suffisamment caractéristique de l'être-artiste de l'artiste. Sans doute cela concerne-t-il beaucoup de monde, puisqu'on peut y englober toutes les personnes qui n'ont jamais créé ni interprété ni même soutenu par leur participation, leur savoir ou leur technicité, la réalisation d'une œuvre d'art. N'est-il pas dit en effet que mérite d'être qualifiée d'artiste toute personne qui prétend à l'être ou qui souhaite l'être, c'est-à-dire qui aspire seulement à ce qu'on lui confère pareil titre ? »³

Ces remarques nous semblent pertinentes, à condition de ne pas oublier que la prétention, le souhait ou l'aspiration à la « qualification d'artiste » soulignés par Audi ne sont jamais « seulement » intentionnels, si par la seule intention on entend celle qui

1. Paul AUDI, *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*, *op. cit.*, p. 13 (Audi souligne).

2. Cette recommandation, qui a été émise le 27 octobre 1980 et n'a jamais fait depuis l'objet de contestation ou révision, est consultable sur le site de l'Unesco : http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (nous soulignons).

3. Paul AUDI, *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*, *op. cit.*, p. 22.

ne serait comptable d'aucune manifestation, aussi minimale soit-elle, c'est-à-dire, au sens où nous l'avons défini, d'aucune œuvre¹.

Se poserait enfin et par conséquent la question de savoir ce que, dans ces conditions, l'auteur peut reconnaître de lui-même et pour lui-même. S'agissant de l'artiste, on pourrait demander, à nouveau, en quoi l'expérience qu'il peut faire de ses propres œuvres se distingue, ou non, de l'expérience de tout (autre) spectateur possible, à partir du moment où l'on considère que, pour l'auteur, l'œuvre manifeste à la fois la reconnaissance de sa paternité pour elle, et cet appel à la reconnaissance d'une paternité pour lui. Ou bien cette expérience est structurellement conforme à celle de tout spectateur, et alors il faut en conclure qu'il ne se reconnaît comme auteur qu'en rompant avec la situation préalable d'une revendication d'auctorité qui était la sienne (cela expliquerait-il la tendance post-valéryenne, voire post-romantique, à négliger l'œuvre achevée pour éviter d'avoir à assumer cette perte ?). Ou bien cette expérience lui est propre, et il faut admettre ce paradoxe que l'œuvre n'est sienne que pour autant qu'il n'est pas en mesure d'en reconnaître, *pour lui-même*, la paternité, qu'il ne peut que lui (aban)donner. Bien sûr, cette alternative n'en est une que si et seulement si l'on présuppose que le propre de l'auctorité est de s'accompagner, pour celui qui l'exerce, de sa *propriété* par l'appropriation conjointe de ce que, littéralement, elle met en œuvre. Dans le cas contraire, elle devient sa condition.

1. Lorsque Catherine Millet affirme par exemple que, à l'occasion d'une l'exposition collective en 1970, l'« une des propositions n'est constituée que de "l'intention" de l'artiste — télégramme annonçant l'acquiescement d'Emilio Prini pour participer à une exposition — et de la "conséquence" de cette intention, la participation d'Emilio Prini à cette exposition (l'intention seule tenant lieu de participation effective) » (Catherine MILLET, « L'art conceptuel comme sémiotique de l'art », *VH101* n°3, 1970), elle n'est victime d'aucune mésinterprétation, mais seulement d'une erreur : ce qui est effectif n'est pas « l'intention seule », c'est le télégramme qui *tient lieu* d'intention *déclarée* (c'est tout naturellement d'ailleurs, que Catherine Millet appose la mention descriptive du télégramme à la fameuse intention). On peut certes imaginer que c'eût pu être autre chose, revêtir une autre forme, matérielle ou non (une communication orale, une mention de son nom, un rapport dans le catalogue ou dans la presse, etc.), mais pas que l'effectivité de sa proposition n'eût été assurée par aucune manifestation.

Disposer d'une voix une fois pour toutes, ce serait être sauvé.

Pierre Alféri, *Chercher une phrase*

41. CONCLUSION : UNE VOIX SANS NOM

a) Le sujet de l'expérience

Nous voudrions pour conclure soumettre à l'ensemble des réflexions qui précèdent la possibilité d'une analogie, du bien-fondé de laquelle la légitimité sera laissée à la libre appréciation de chacun. Nous ferons appel à l'exemple concret et, probablement, globalement partagé, d'une expérience tout à fait singulière. Expérience qui pourrait être dite esthétique au sens large dans la mesure où elle intéresse la description de la réception sensible d'un objet donné. Mais expérience qui ne peut pour autant être dite concerner le sensible en général, en laissant indéterminé pour celui qui la fait le statut de ce qu'il reçoit, puisque cet objet est le produit d'une action humaine volontaire. En outre et enfin, l'expérience dont il s'agit a pour caractéristique restrictive supplémentaire d'agrèger ces deux dispositions en une seule figure, qui est à la fois en quelque sorte sujet et objet de l'expérience, puisqu'en l'occurrence la question porte sur une action et la réception de son résultat par une seule et même personne, lui-même, supposé « extérioriser un contenu particulier » (Hegel).

Cette expérience, la voici : il s'agit de celle de la perception de sa propre voix. Pour l'occasion, il suffira de l'enregistrer sur un support adapté, en prononçant les mots qu'on voudra, et de diffuser ensuite l'enregistrement, de manière à pouvoir, en quelque sorte, s'écouter parler. C'est alors qu'aura lieu un phénomène étrange : il sera impossible de *se* reconnaître. Quiconque a déjà fait cette expérience sait pourtant qu'il a effectué l'enregistrement en personne, qu'il a bel et bien prononcé les mots qu'il entend à nouveau, bref qu'il ne peut mettre en doute le fait qu'il soit la source du flux sonore qu'il perçoit. Mais, malgré tout, la voix qu'il entend n'est pas la sienne, et semble appartenir à quelqu'un d'autre.

Face à une anomalie de ce genre, il n'est pas possible de s'en tenir à l'éventuel constat d'un dysfonctionnement imputable aux conditions techniques de l'enregistrement ou à la qualité du signal sonore, dont la fidélité acoustique serait insuffisante : celui qui la constaterait pourrait, dans les mêmes circonstances, reconnaître sans hésiter une voix familière qui n'est pas la sienne, et identifier immédiatement son propriétaire. Et réciproquement supposer, ce que cette même expérience peut confirmer, que n'importe quel autre auditeur le reconnaîtra, *lui*. Une éventuelle déficience du système auditif n'est pas non plus recevable : elle affecterait non seulement la voix du sujet concerné, mais toutes les autres de la même manière, et il n'en reconnaîtrait aucune. Les conditions techniques de l'expérience sont ici hors de cause et restent en fait parfaitement objectives : elles sont garanties par la neutralité et la permanence d'un dispositif d'enregistrement qui est lui-même un objet, et demeurent identiques à elles-mêmes quel que soit celui qui s'y soumet. C'est donc cette expérience elle-même qui implique un tel phénomène.

Mais comment peut-il se produire ? Pourquoi semble-t-il impossible d'accéder à sa propre voix comme on perçoit toute voix commune ? D'où vient l'évidence de l'inévitable dissonance que fait apparaître cette situation ? Deux traits caractéristiques semblent à première vue s'imposer : l'extériorité et le différé.

L'acte d'énonciation ou, plus élémentairement encore, de profération, d'émission d'une modulation sonore par la voix (car il n'est pas nécessaire qu'il s'agisse d'un langage, ni que ce dernier puisse être compris) peut être envisagé comme extériorisation directe du corps ; en l'occurrence d'un son produit par le corps, issu de « ces étranges mouvements de la gorge et de la bouche qui font le cri et la voix »¹, mouvements physiologiques qui lui donnent son inflexion et son timbre particuliers. Émission qui, même si elle n'est pas un acte de langage, revient littéralement à une expression, au sens d'une extraction, d'une opération qui consiste à faire sortir quelque chose d'un corps. Mais, à y regarder de près, cette détermination soulève quelques

1. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1979, p. 190.

problèmes : s'agit-il d'une extériorisation entendue comme production de matière (sonore) qui, une fois produite, acquiert une autonomie plus ou moins définitive et substantielle, au même titre, par exemple, que les sécrétions ou les excréments, autres substances littéralement *exprimées* par le corps ? Lorsque l'on exprime, par exemple, le contenu d'un tube de dentifrice, on procède effectivement, pour ce contenu, à la transition d'un dedans vers un dehors, relativement à un contenant : le tube. En va-t-il de même pour la voix, par rapport à laquelle le corps jouerait ce rôle ? Rien n'est moins sûr. Il faudrait pour cela pouvoir imaginer que le flux sonore, avant qu'il fût émis, résidait, sous une forme ou sous une autre, à l'intérieur du corps comme un contenu dans son contenant. L'hypothèse d'une voix intérieure et antérieure, latente, ne le permet pas vraiment, voire pas du tout : la principale qualité de cette voix intérieure serait précisément d'être inaudible, donc par définition incomparable à la voix dont il question ici, et incapable de justifier l'identité de deux « contenus ».

Quand Jacques Derrida affirme, dans *La Voix et le Phénomène*, que « l'expression ne vient pas s'ajouter comme une "couche" à la présence d'un sens pré-expressif, de même, le dehors de l'indication ne vient pas affecter accidentellement le dedans de l'expression », et ajoute que « leur entrelacement est originaire, il n'est pas l'association contingente qu'une attention méthodique et une réduction patiente pourraient défaire »¹, il veut marquer l'insécabilité respective de la signification et de l'expression au sein du langage parlé. Mais ce mariage qui ne peut être dissous affecte également la voix avant même tout projet de signification. Merleau-Ponty avait lui aussi insisté sur le chiasme du percevant et du perçu, et s'agissant de l'entrelacement caractéristique d'un corps occupé à se percevoir lui-même, à propos du phénomène vocal, il avait noté :

1. Jacques DERRIDA, *La Voix et le Phénomène*, Puf, coll. Quadrige, Paris, 1993, p. 97.

« [...] je ne m'entends pas comme j'entends les autres, l'existence sonore de ma voix pour moi est pour ainsi dire mal dépliée ; c'est plutôt l'écho de son existence articulaire, elle vibre à travers ma tête plutôt qu'au dehors. »¹

La difficulté qui néanmoins subsiste est celle qui consiste justement à *ne pas* comprendre aussitôt cette unité comme la somme d'une intériorité et d'une extériorité déjà posées, et dont la voix assurerait la réunion définitive. Cette ambiguïté n'est pas totalement dissipée par Merleau-Ponty, chez qui implicitement semble maintenue la relation, donc la distinction spatiale préalable, entre le dedans et le dehors², si bien qu'on est tenté, à le suivre, de supposer que la différence radicale (et donc le saisissant effet d'étrangeté) entre la voix « naturelle » et la voix enregistrée réside dans le fait que, percevant ma voix enregistrée, je ne la perçois qu'à moitié, « pour ainsi dire mal dépliée », comme s'il manquait à ma perception externe une perception interne qui en ferait retrouver l'expérience originale. D'où il faudrait comprendre que la perception externe, celle que permet et délimite le flux sonore de la voix enregistrée, est comme

1. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 194.

2. Cf. également « je suis un être sonore, mais ma vibration à moi je l'entends du dedans » ou « je m'entends du dedans et du dehors », *op. cit.*, resp. pp. 190 et 194. Après avoir cité Merleau-Ponty qui définit l'expression comme « un intérieur qui se révèle au dehors, une signification qui descend dans le monde et se met à y exister » (*Phénoménologie de la perception*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1976, p. 369), Paul Audi relève lui aussi cette ambiguïté : « le problème envisagé ici à travers le schème de l'enveloppement atteste en réalité l'impossibilité de distinguer le dedans du dehors » (Paul AUDI, *Créer. Introduction à l'esthétique*, Verdier, Lagrasse, 2010, p. 453). Il faut aussi noter qu'à l'instar de Derrida, ce qui occupe Merleau-Ponty est de contester la primauté de la signification sur l'expression : « entre son et sens, parole et ce qu'elle veut dire, il y a encore rapport de réversibilité et nulle discussion de priorité », *op. cit.*, p. 190, note. Mais cette dénégation de *priorité* ne donne lieu à aucune discussion de *propriété*, qui est ce qui nous intéresse ici. Sur cette question, Derrida avait malgré tout fait quelques remarques, suite à la projection, en sa présence, du film de Safaa Tafhy, *D'ailleurs Derrida* (Ed. Montparnasse, 1999), lors d'une soirée organisée en 2002 par l'INA, et au cours de laquelle le philosophe s'est trouvé dans la position d'être son propre auditeur. Il avait alors déclaré : « La violence de l'expropriation relève plus de la voix que du reste. [...] je ne peux pas dire que je me reconnais dans ma voix. [...] Je peux, sans me reconnaître dans ma voix, répondre de ce que je dis, c'est-à-dire, en somme, me sentir non seulement responsable des improvisations, mais capable virtuellement d'expliquer, de justifier ce que je dis. Mais là, répondre du contenu de ce qu'on dit, ce n'est pas la même chose que reconnaître sa voix. [...] La voix, c'est en effet ce qu'il y a de plus intime, de plus privé, c'est pour ça que probablement l'effraction la plus pénétrante dans l'intimité passe par la voix plus que par ce que je dis ou par l'image, bien sûr. *Mais cette intimité, l'autre y accède mais pas moi.* Je ne me reconnais pas là-dedans. », Jacques DERRIDA, *Trace et archive, image et art*, INA, coll. Médiamorphoses, 2014, pp. 75-76 (nous soulignons).

surajoutée à une perception interne simultanée. Quelle est donc cette perception interne ? Celle des vibrations, des mouvements du corps ? Mais ces derniers, précisément, ne peuvent avoir lieu que si la voix se profère. De sorte que, rapportées au phénomène de la voix, intériorité et extériorité semblent moins en constituer les conditions de possibilité qu'en procéder. La voix peut pourtant parfaitement donner lieu à un ensemble de mesures précises aussi peu contestables que rigoureusement descriptives, comme sa fréquence, son amplitude ou son volume, qui permettraient probablement d'en reconstituer la sonorité à l'identique, donc de définir une pure vibration, invariable et universellement communicable. Sauf que ces paramètres ne déterminent justement qu'un son, ne circonscrivent qu'un objet acoustique auquel le phénomène de la voix, au moins pour celui qui la porte, ne peut décidément pas se réduire : rapportée au sujet qui en dispose, son extériorité n'est pas seulement ni surtout synonyme du seul flux sonore que fabriquent le dictaphone ou l'oscilloscope. Si l'on admet en outre que cet objet sonore n'est pas, pour celui dont il provient et qui l'écoute, seulement « hors de lui », reconnu partiellement, ou trop approximativement, mais qu'il lui est bel et bien étranger, et pour ainsi dire quasiment inconnu, il faut admettre également que la perception qu'il peut en avoir n'est pas défectueuse ou incomplète en raison de l'absence d'une perception interne correspondante, mais que l'objet sonore en question n'est déjà plus *sa* voix, donc que celle-ci ne résidait pas dans celui-là.

On pourrait néanmoins s'en tenir à une explication plus simple, qui reste circonscrite à l'évidence de quelques considérations strictement physiologiques. Les études scientifiques (*a priori* peu nombreuses) qui ont traité cette question semblent s'accorder sur les motifs physiques et acoustiques pour lesquels la perception de sa propre voix diffère d'une perception normale :

« [...] la plupart des individus rapportent que leur propos enregistrés ne résonnent pas comme leur propre voix réelle. Ceci est dû à deux modes d'écoute qui impliquent chacun des chemins différents par lesquels le son est transmis à l'oreille. La voix enregistrée est perçue au travers des vibrations de l'air uniquement. Lorsque

quelqu'un entend sa propre voix, par contre, le son est transmis à l'oreille à la fois par l'air et par les os [du crâne]. »¹

Le protocole expérimental mis en place par les scientifiques auxquels on doit cette précision consiste à soumettre à divers sujets plusieurs séquences sonores préenregistrées de leur propre voix, dont les expérimentateurs feront varier pour chacune diverses fréquences, de sorte que l'auditeur choisisse, parmi trois descriptions qui lui sont proposées, la plus conforme à ce qu'il entend : « [1] moi, mais non comme je m'entends ; [2] moi, comme je m'entends ; [3] pas moi »². Quels que soient les résultats statistiques d'une telle étude, ce qui est, à nos yeux, particulièrement significatif, c'est non seulement qu'elle atteste, en le posant comme principe d'observation, un écart originel, mais qu'elle conduit, quand bien même elle trouve les moyens de réduire cet écart, à la nécessité de ne pas confondre, pour un même objet, identification et reconnaissance. Dans un cas comme dans l'autre, je sais que le son de ma voix lui appartient, qu'il en procède, mais je fais l'expérience que *le son de ma voix n'est pas ma voix*. D'où la question, non de la voix que je *sais* mienne (en tant que production physique directe), mais celle, bien plus problématique, que je ne peux pas *reconnaître comme telle*, malgré ma fonction de cause efficiente connue et avérée : *connaître*, dans ce cas ne suffit pas à *reconnaître*.

Si la logique de relation de l'intériorité à l'extériorité, à elle seule, ne peut rendre compte de ce phénomène, c'est peut-être parce qu'elle en néglige une autre caractéristique essentielle : sa temporalité. Derrida écrit :

« *La voix s'entend*. Les signes phoniques [...] sont "entendus" du sujet qui les profère dans la proximité absolue de leur présent. Le sujet n'a pas à passer hors de soi pour être immédiatement affecté par son activité d'expression. Mes paroles sont

1. Linda I. SHUSTER et John D. DURRANT « Toward a better understanding of the perception of self-produced speech », *Journal of Communication Disorders*, Volume 36, Issue 1, Elsevier, Amsterdam, 2003, p. 2 (nous traduisons).

2. *Ibid.*, p. 7.

“vives” parce qu’elles semblent ne pas me quitter : ne pas tomber hors de moi, hors de mon souffle, dans un éloignement visible ; ne pas cesser de m’appartenir, d’être à ma disposition, “sans accessoire”. Ainsi en tout cas *se donne* le phénomène de la voix, la voix phénoménologique. »¹

Le second caractère significatif d’une expérience de cette nature (entendre sa voix enregistrée) s’impose alors immédiatement : le différé. Par définition, il n’est possible d’entendre sa voix enregistrée qu’après coup ; pour l’enregistrer, il a bien fallu parler d’abord, émettre nombre de sons pendant une durée quelconque, avant que de pouvoir l’écouter à nouveau. La première connaissance que chacun a de sa voix est donc liée à sa performance même : quels que soient les sons qu’il profère, il ne le fait jamais qu’au présent de leur profération. Si l’on perçoit sa voix, on la perçoit toujours au présent, au moment même où l’on en use, où elle se déploie ; la voix et la perception qu’on en a ne sont pas différentes parce qu’elles ne sont pas différantes, au sens où la seconde ne diffère jamais sur la première : « quand je parle, il appartient à l’essence phénoménologique de cette opération que *je m’entende dans le temps que je parle* »². Aussi peut-on poser la double hypothèse suivante : a) le caractère propre d’une voix tient moins à son timbre, à ses spécificités acoustiques (lesquelles, pour être établies, doivent toujours et de quelque façon faire l’objet d’une mesure qui est *déjà* extérieure) qu’à sa temporalité, c’est-à-dire au présent inaliénable de son énonciation, et b) par conséquent l’introduction d’un différé déjoue le sens de cette perception, puisqu’elle donne à entendre à tel ou tel une voix qui n’est déjà plus sienne.

À cette hypothèse s’ajoute un constat sans appel. Le différé, s’il introduit dans la perception de sa propre voix une discontinuité qui la corrompt, n’empêche pas, en revanche, de reconnaître la voix d’autrui. Lorsque j’entends la voix d’une personne que je connais, peu importe qu’il s’agisse d’un enregistrement ou non ; qu’elle s’adresse à moi directement, au sein d’une conversation, ou par le truchement d’un répondeur téléphonique, le présent est celui, exclusif, de mon attention silencieuse, identique dans

1. Jacques. DERRIDA, *La Voix et le Phénomène*, *op. cit.*, p. 85 (Derrida souligne).

2. *Ibid.*, p. 87 (Derrida souligne).

les deux cas. C'est pourquoi, dans ces circonstances, le différé ne *m'* affecte pas : pour moi la voix est la même. Il n'affecte pas, non plus, mon statut d'auditeur, qui reste égal en direct comme en différé. Peut-être se fait-t-il jour ici l'éventualité d'une correspondance entre ce statut et celui du spectateur, en tant qu'ils sont l'un et l'autre fondamentalement destinataires de cet événement, ce que leur auteur ne sera jamais définitivement, même s'il ne s'adresse à personne.

Ici se marque, de façon décisive, non pas les différences particulières qui individualisent chaque voix parmi toutes les voix possibles, mais la distinction vraisemblablement essentielle entre ma voix et toute autre voix. À savoir que si l'une et l'autre peuvent toujours être identifiées sur la base commune d'un objet sonore que chacune est capable de produire, elles ne peuvent l'être que par autrui. Et qu'à l'inverse celle que j'identifie comme mienne ne reste mienne que tant qu'elle n'accède pas à cet objet. On pourrait presque risquer d'aller plus loin : supposer que l'objet sonore que je produis ne m'est accessible comme tel que lorsqu'il ne m'appartient plus, voire justement *parce qu'*il ne m'appartient plus. Et envisager immédiatement la réciproque, c'est-à-dire imaginer que le caractère le plus déterminant de *ma* voix, en tant qu'elle est mienne, est paradoxalement de ne pas pouvoir me permettre d'y accéder, d'échapper à ma saisie. On risquera donc l'hypothèse que ce qui, dans la voix, est propre à celui qui la porte c'est, puisqu'il est tout aussi bien porté par elle, la possibilité de *ne pas* l'entendre : où il faut comprendre la négation grammaticale comme une détermination positive, et non comme le résultat d'une soustraction à un possible plus complet.

b) L'expérience du sujet

En quoi les considérations qui précèdent présentent-elles un quelconque intérêt pour l'étude des œuvres ? Quelle relation directe ou immédiate entretiennent d'un côté le phénomène de la voix et les péripéties de son identification et, de l'autre, la question de la proximité de l'artiste et de ses œuvres ? Sans doute aucune, si l'on entend par là qu'il s'agirait d'établir une stricte homologie entre leurs déterminations objectives.

Même si l'expression vocale ou verbale est un acte individuel de production, et qu'à ce titre elle peut être considérée, à la rigueur, comme un acte de création, la voix reste une émission de l'individu qui ne prétend pas, sauf cas particuliers, faire œuvre. Inversement, les caractères d'une œuvre ne sont pas réductibles à ceux qui pourraient suffire à l'étude du phénomène de la voix. En bref, la voix n'est presque jamais une œuvre, et l'œuvre (même vocale¹) ne se résume que rarement à une voix. Mais là n'est pas, au fond, notre question. Car il ne s'agit pas de comparer l'œuvre et la voix comme deux objets distincts ni de se mettre en quête de leurs éventuels points communs ou de leurs probables dissemblances. Une telle enquête se contenterait des faits et n'aurait pas à se soucier de l'obligation pour toute voix et toute œuvre d'émaner d'une source, d'un auteur de toute façon toujours présumé, et n'aurait pas à tenir compte de la relation que l'une et l'autre, à ce titre, entretiennent avec ce dernier. C'est précisément ce rapport qui nous a intéressé ici. Nous avons tenté d'approcher et de décrire le phénomène par lequel un individu ou un sujet, décidant de faire œuvre ou de devenir auteur (ces deux formulations étant, pour nous, désormais égales), semble n'accéder à ce dessein qu'en y renonçant, ou plutôt en renonçant à y accéder définitivement, comme on accéderait à la propriété. Comment expliquer, sinon, que sa décision — faire (une) œuvre — soit constamment réitérée, si ce pourquoi elle s'est décidée est réputé acquis² ?

Le rapprochement de la voix et de l'auctorité n'est d'ailleurs pas complètement artificiel, si l'on considère, comme Paul Ricœur, que la compréhension de la seconde semble dériver de la structure de la première : « on croit savoir ce que c'est que l'auteur d'un texte, parce qu'on en dérive la notion de celle de locuteur de la parole »³. Alain

1. L'*Ursonate* de Kurt Schwitters serait par exemple profondément diminuée de n'être envisagée qu'ainsi. Seraient alors perdus, par exemple, son inintelligibilité, sa structure rythmique (ses répétitions, ses accélérations), ou la forme écrite de sa partition.

2. Sauf, bien sûr, à considérer le motif essentiellement capitaliste d'accumulation et de fructification d'acquis, qui n'est probablement pas à négliger, mais qui ressortit à un tout autre dessein, et qui n'est pas notre sujet.

3. Paul RICŒUR, *Du Texte à l'action*, *op. cit.*, p. 158. La différence essentielle résidant notamment, pour Ricœur, dans la *fixation* qu'opère le texte et qui, par cette opération même, ne fait pas que l'affranchir de l'oralité de la parole, mais lui confère une nouvelle identité qui outrepassa celle d'un simple cas particulier et formel du langage parlé. Or cette fixation dans un présent différé est justement ce qui

Brunn, qui note la même inférence, ajoute malgré tout que « le terme d'auteur est trompeur car évident : l'auteur, c'est celui qui écrit : plus précisément, c'est celui qui est réputé avoir écrit, celui auquel on attribue le texte. Mais que dit-on, précisément, dès lors que l'on affirme cela ? On lie (sur le modèle de la communication orale, où un énoncé dépend d'un énonciateur) un discours et une instance originelle [...] »¹. Si l'assimilation est contestable, la correspondance est pourtant justifiée. Car l'auteur, comme on l'a vu, avant d'être celui qui écrit (ou réalise) une œuvre, est celui qui la revendique en son nom (paternité), ce qui n'est pas exactement le cas des écrivains médiévaux. C'est aussi celui qui, par le fait même de cette revendication, consciemment ou non, institue inévitablement la nécessité d'une relation entre son identité (d'auteur) et ses œuvres, où se joue non seulement un différé d'attribution (lien prédicatif, efficence d'une cause, maternité) mais aussi un différé d'imputation (lien de reconnaissance, exposition, paternité). La réciprocité du premier, pour Brunn, ne fait aucun doute :

« Si nous lisons *Illiade*, ce n'est pas parce qu'Homère absent ne peut faire pour nous son récit de vive voix ; l'absence physique de l'auteur n'est pas entrave, défaut : elle est la condition même de la lecture, elle met en place la spécificité de l'auctorialité comme discours. C'est par rapport à cette dimension du texte que prend d'abord sens l'instance auctoriale. »²

Mais ni la réciprocité du second, ni le second lui-même, ne sont véritablement évoqués, par exemple par une question qui aurait pu être la suivante : quel sens « l'instance auctoriale » et la « spécificité de l'auctorialité comme discours » peuvent-

advient à la voix enregistrée et qui la rapproche de l'œuvre. « Ce qui est fixé par l'écriture, c'est donc un discours qu'on aurait pu dire, certes, mais précisément qu'on écrit parce qu'on ne le dit pas. La fixation par l'écriture survient *à la place même* de la parole, c'est-à-dire à la place où la parole aurait pu naître. On peut alors se demander si le texte n'est pas véritablement texte lorsqu'il ne se borne pas à transcrire une parole antérieure, mais lorsqu'il inscrit *directement* dans la lettre ce que veut dire le discours », *ibid.*, pp. 154-155 (nous soulignons).

1. Alain BRUNN, « Auteur, auctorialité », dossier *Auteur* sur *fabula.org* [http://www.fabula.org/atelier.php?Auteur%2C_auctorialit%26acute%3B], 2007.

2. Alain BRUNN, *L'Auteur*, *op. cit.*, p. 34.

elles bien revêtir pour celui qui, face à la lecture qui est cette « dimension du texte » qui lui donne sens, serait l'auteur lui-même, si son absence en est la condition ? Une telle question est-elle nulle et non avenue ? Ne constitue-t-elle pas au contraire le sens et le paradoxe de l'auctor(ial)ité elle-même¹ ? Il suffirait bien sûr d'entendre la lecture comme une exposition et de remplacer *discours* et *texte* par *œuvre* pour que la même question se pose à l'artiste. Quant à la dérivation qu'évoque Ricœur et dont Brunn se méfie, elle ne concerne que la parole, certes vivante mais comme telle encore anonyme, à laquelle il manque, pour l'associer insubstituablement à un sujet ou un individu et éventuellement justifier son analogie avec l'œuvre de l'auteur, précisément ce qui fait d'elle une *voix*.

L'épreuve du différé que l'expérience de la voix permet de saisir, reste effectivement subjective au sens où elle n'affecte personne d'autre que le sujet qui en fait l'expérience. Mais elle est tout à fait partageable et parfaitement compréhensible par tous : chacun a pu (ou peut) reproduire l'expérience avec *sa propre voix*. Même si le périmètre de chaque témoignage issu de cette expérience est ancré subjectivement, puisque personne ne peut faire à ma place l'expérience de *ma* voix enregistrée, cette subjectivité reconduit d'autant moins à la clôture d'une contingence, d'un arbitraire ou d'un autisme que chacun peut faire à ma place l'expérience de *sa* voix enregistrée, dont l'expression et la manifestation défient au bout du compte la (re)constitution d'un *je* cohérent et indivis. Si cette expérience peut profiter, par analogie, à l'illustration d'une définition de l'auctorité, c'est dans la mesure où elle rompt avec l'exigence spéculative d'une relation d'identité, ou d'identification, entre l'auteur et l'œuvre. Ou plutôt parce qu'elle se désolidarise de cette exigence et de ce modèle, en élargissant l'identification à la reconnaissance, la causalité à la paternité, l'intention à l'initiative, l'œuvre comme objet à l'œuvre comme exposition, où les secondes ne sont pas nécessairement

1. Il n'est pas possible, sauf pour un individu *déjà défini comme n'étant pas l'auteur*, d'affirmer que « l'auteur n'est pas une instance en amont du texte, qui laisse partir son discours et l'abandonne ; tout au contraire, il constitue une référence de l'aval, du temps de la lecture, et c'est par rapport à ce temps qu'il faut le référer » (Alain BRUNN, *ibid.*) sans avoir à affronter ce paradoxe. Il faudrait plutôt, nous semble-t-il, essayer de voir et de comprendre, dans cet abandon, l'épreuve majeure et décisive de l'auctorité.

tributaires des premières. Reconnaissance et paternité impliquent ceux qui les mettent en jeu de sorte que cette mise en jeu s'effectue hors de, voire potentiellement contre la sécurité conceptuelle, universelle donc anonyme, de cette identification causale. Si le propre de l'auteur est d'être à la fois sujet constituant (d'une œuvre) et sujet constitué (par elle), il n'est pas anormal que ces deux sujets ne coïncident pas et qu'il soit, en quelque sorte, invisible à lui-même. Ni que l'œuvre, comme événement qui donne la mesure de cet espace, devienne toujours exemplairement l'enjeu d'une interprétation.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1999.
- ARDENNE, Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, coll. Champs Arts, Paris, 2002.
- ARENDRT, Hannah, *La Crise de la culture*, trad. fr. M.-C. Brossollet et H. Pons, Gallimard, coll. Folio-essais, Paris, 1972.
- ARENDRT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. fr. G. Fradier, Pocket, coll. Agora, Paris, 1994.
- ARISTOTE, *Physique*, trad. fr. A. Stevens, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 1999.
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. fr. J. Tricot, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 2012.
- ARISTOTE, *Métaphysique*, trad. fr. J. Tricot, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 1981.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. fr. J. Hardy, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1996.
- ASHTON, Dore, *Rencontre avec Marcel Duchamp*, trad. fr. P. Cotensin, L'Échoppe, coll. Envois, Paris, 1996.
- AUDI, Paul, *Créer. Introduction à l'esth/éthique*, Verdier, Lagrasse, 2010.
- AUDI, Paul, *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*, Les Belles Lettres, coll. Encre marine, Paris, 2012.
- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984.
- BELTING, Hans, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, trad. fr. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. fr. Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Flammarion, coll. Champs essais, Paris, 2008.
- BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, Paris, 1991.
- BENOIST, Jocelyn, *Sens et sensibilité. L'intentionnalité en contexte*, Le Cerf, coll. Passages, Paris, 2009.
- BENVENISTE, Émile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, Minuit, coll. Le sens commun, Paris, 1969.
- BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1984.
- BLANCHOT, Maurice, *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1949.

- BONN, Sally, *Les Mots et les Œuvres*, Seuil, coll. Fiction & Cie, Paris, 2017.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, coll. Documents sur l'art, Dijon, 2001.
- BRETON, André, *Le Surréalisme et la Peinture* (nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965), Gallimard, Paris, 1979.
- BRUNN, Alain, *L'Auteur*, Flammarion, coll. GF/Corpus Littérature, Paris, 2001.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., *Neo-avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, October Books, Cambridge MA, 2003.
- BUREN, Daniel, *Les Écrits*, t. 1 et 2, CAPC-Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1991.
- CAUQUELIN, Anne, *L'Art contemporain*, Puf, coll. Que sais-je ?, Paris, 2009.
- CELANT, Germano, *Giuseppe Penone*, Electa-L. & M. Durand-Dessert, Milan-Paris, 1989.
- CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, André Dimanche, Marseille, 1994.
- CHARTIER, Roger, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e - XVIII^e siècle)*, Albin Michel, coll. Bibliothèque Albin Michel Histoire, Paris, 1996.
- CHARTIER, Roger, *La Main de l'auteur et l'Esprit de l'imprimeur*, Gallimard, coll. Folio histoire, Paris, 2015.
- CHATEAU, Dominique, *Duchamp et Duchamp*, L'Harmattan, coll. L'Art en bref, Paris, 1999.
- CHATEAU, Dominique, *Épistémologie de l'esthétique*, L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, Paris, 2000.
- CHENU, Marie-Dominique, *Introduction à l'étude de saint Thomas d'Aquin*, Vrin, Paris, 1993.
- CHEVRIER, Jean-François, *Œuvre et activité. La question de l'art*, L'Arachnéen, Paris, 2015.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis, *Corps à corps. À l'écoute de l'œuvre d'art*, Minuit, coll. Philosophie, Paris, 1997.
- CORBEL, Laurence, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Presses universitaires de Rennes, coll. Aesthetica, Rennes, 2012.
- CORBEL, Laurence et LONTRADE, Agnès (dir.), *La critique : art et pratique*, Presses Universitaires du Midi, coll. L'art en œuvre, Toulouse, 2015.
- DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Seuil, coll. Tel Quel, Paris, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *La Voix et le Phénomène*, Puf, coll. Quadrige, Paris, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *Trace et archive, image et art*, INA, coll. Médiamorphoses, 2014.
- DESCOMBES, Vincent, *L'Inconscient malgré lui*, Gallimard, coll. Folio-Essais, Paris, 2004.
- DEWEY, John, *L'Art comme expérience*, trad. fr. J.-P. Cometti et alii, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, coll. Critique, 1992.

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Etre crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Minuit, Paris, 2000.
- DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Belfond, coll. Entretiens, 1977.
- DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, Flammarion, coll. Champs, 1994, Paris.
- DUCHAMP, Marcel, *Lettres sur l'art et ses alentours. 1916-1956*, L'Échoppe, Paris, 2006.
- DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. 1, Puf, coll. Épiméthée, Paris, 1992.
- DUVE, Thierry de, *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.
- DUVE, Thierry de, *Essais datés I. Duchampiana*, Mamco, Genève, 2014.
- ECO, Umberto, *Interprétation et Surinterprétation*, trad. fr. J.-P. Cometti, Puf, coll. Formes sémiotiques, Paris, 1996.
- FESTUGIÈRE, A.-J., *Études de philosophie grecque*, Vrin, coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Paris, 1971.
- FIEDLER, Konrad, *Sur l'origine de l'activité artistique*, trad. fr. Ileana Parvu, Inès Rotermund et alii, Éditions Rue d'Ulm, coll. Versions françaises, Paris, 2003.
- FIEDLER, Konrad, *Aphorismes*, trad. fr. S. Zilberfach, éd. Images Modernes, Paris, 2004.
- FIEDLER, Konrad, *Schriften über Kunst, II*, Piper, München, 1914.
- FOSTER, Hal, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, trad. fr. Y. Cantraine, F. Pierobon, D. Vander Gucht, La Lettre volée, Bruxelles, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1966.
- FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, t. I et IV, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1994.
- FOUCAULT, Michel, *L'Herméneutique du sujet : Cours au Collège de France (1981-1982)*, Seuil/Gallimard, coll. Hautes Études, Paris, 2001.
- FRANCE, Marie de, *Lais*, trad. fr. L. Harf-Lancner, Librairie Générale Française, coll. Lettres gothiques, Paris, 1990.
- FREUD, Sigmund, *Moïse et le monothéisme*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1958.
- FRIED, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. fr. F. Durand-Bogaert, Gallimard, coll. Collection NRF Essais, Paris, 2007.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et Méthode*, trad. fr. P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg, *L'Actualité du beau*, trad. fr. Elfie Poulain, Alinéa, coll. De la pensée, Aix-en-Provence, 1992.

- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1987.
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Seuil, Paris, 2010.
- GILSON, Étienne, *Peinture et Réalité* (1958), Vrin, coll. Problèmes & Controverses, Paris, 1998.
- GINTZ, Claude (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, éd. Territoires, Paris, 1988.
- GLICENSTEIN, Jérôme, *L'Art : une histoire d'expositions*, PUF, coll. Lignes d'art, Paris, 2009.
- GOODMAN, Nelson, *L'art en théorie et en action*, trad. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2009.
- GRAHAM, Dan, *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, trad. fr. S. Talabardon, les Presses du réel, coll. Écrits d'artistes, Villeurbanne, 1992.
- GRAHAM, Dan, *Two-way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*, MIT Press, Cambridge, 1999.
- GUEZ DE BALZAC, Jean-Louis, *Les Premières Lettres (1618-1627)*, t. 1, Droz, Paris, 1933.
- GUILLÓ, Anna, *Écrits d'artistes au XXe siècle*, Klincksieck, coll. 50 questions, Paris, 2010.
- HAMILTON, Richard, *Le Grand Déchiffreur. Richard Hamilton sur Marcel Duchamp. Une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres*, trad. fr. C. Diserens et G. Tosin, JRP/Ringier, coll. Lectures Maison rouge, Paris, 2009.
- HARRISON, Charles et WOOD, Paul, *Art en théorie 1900-1990*, trad. fr. A. Baudoin et alii, Hazan, 1997.
- HEGEL, G. W. F., *Esthétique*, t. 1, trad. fr. S. Jankélévitch, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1979.
- HEGEL, G. W. F., *La Phénoménologie de l'Esprit*, t.1, tr. fr. J. Hyppolite, Aubier, Paris, 1941.
- HEGEL, G. W. F., *Phénoménologie de l'Esprit*, tr. fr. J.-P. Lefebvre, Aubier, coll. Bibliothèque philosophique, Paris, 1991.
- HEIDEGGER, Martin, « L'Origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1980.
- HEIDEGGER, Martin, *De l'origine de l'œuvre d'art*, conférence de 1935, trad. fr. E. Martineau (hors commerce), Paris, Authentica, 1987.
- HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche I*, trad. fr. P. Klossowski, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1971.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, trad. fr. E. Martineau (hors commerce), Authentica, 1985.
- HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, coll. Paradoxe, Paris, 1993.
- HENRY, Michel, *L'Essence de la manifestation* (1963), Puf, coll. Épiméthée, Paris, 2003.

- HERMANN, Gauthier, REYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien (dir.), *Art conceptuel, une entologie*, MIX, Paris, 2008.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973.
- HUSSERL, Edmund, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, trad. fr. É. Escoubas, Puf, coll. Épiméthée, Paris, 1982.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1978.
- LE BLANC, Charles, MARGANTIN, Laurent et SCHEFER, Olivier, *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, José Corti, coll. Domaine romantique, Paris, 2003.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. C. Maillard, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1978.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Gallimard, coll. Verticales | Phase deux, Paris, 2009.
- JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, trad. fr. A. Perez, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1991.
- JUNOD, Philippe, *Transparence et Opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, Nîmes, 2004.
- KANDINSKY, Wassily, *Regards sur le passé et autres textes : 1912-1922*, trad. fr. J.-P. Bouillon, Hermann, Paris, 1974.
- KANDINSKY, Wassily et MARC, Franz, *Almanach du blaue Reiter*, trad. fr. E. Dickenherr et alii, Klincksieck, coll. L'esprit et les formes, Paris, 1981.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. A. Philonenko, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 2000.
- KOJÈVE, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1980.
- LEBEL, Robert, *Chantage de la beauté*, Éd. de Beaune, coll. Les nouveaux manifestes, Paris, 1955.
- LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, Belfond, coll. Les dossiers (n°7), Paris, 1985.
- LECLERC, Gérard, *Histoire de l'autorité. L'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, Puf, coll. Sociologie d'aujourd'hui, Paris, 1996.
- LECLERC, Gérard, *Le Sceau de l'œuvre*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1998.
- LESSING, G. E., *Laocoon ou des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, trad. fr. F. Teinturier, Klincksieck, coll. L'esprit et les formes, Paris, 2011.
- LIBERA, Alain de, *Penser au Moyen Âge*, Seuil, coll. Points-essais, Paris, 1991.
- LIBERA, Alain de, *L'Invention du sujet moderne. Cours du Collège de France 2013-2014*, Vrin, coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Paris, 2015.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente, rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, coll. Idées et Recherches, Paris, 1989.

- LONG, Anthony A., et SEDLEY, David, *Les Philosophes hellénistiques. Les Stoïciens* (t. II), trad. fr. J. Brunschwig et P. Pellegrin, GF Flammarion, Paris, 2001.
- LONTRADE, Agnès, *Juger l'art ?*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2009.
- MARION, Jean-Luc, *Étant donné, Essai d'une phénoménologie de la donation*, PUF, coll. Épiméthée, 1997.
- MARION, Jean-Luc, *Certitudes négatives*, Grasset, coll. Figures, Paris, 2010.
- MARIN, Louis, *Détruire la peinture*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1997.
- MARQUET, Jean-François, *Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel*, Ellipses, coll. l'Université philosophique, 2004.
- MARZONA, Daniel, *Art conceptuel*, Taschen, Cologne, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1976.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1979.
- MEUN, Jean de, *Le Roman de la Rose*, trad. fr. A. Strubel, Librairie Générale Française, coll. Lettres gothiques, Paris, 1992.
- MICHAUD, Yves, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, Paris, 2003.
- MICHAUX, Henri, *La Nuit remue*, Gallimard, Paris, 1948.
- MOLDERINGS, Herbert, *Duchamp traversé. Essais 1975-2012*, trad. fr. J. Torrent, Mamco, Genève, 2014.
- MONTAIGNE, *Essais*, éd. P. Villey et V.-L. Saulnier, Puf, Paris, 1965.
- MORELLET, François, *Mais comment taire mes commentaires*, Ensba, coll. Écrits d'artistes, Paris, 2003.
- NICOLAS-LE STRAT, Pascal, *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse*, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, Paris, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale*, trad. fr. H. Albert, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1972.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Crépuscule des idoles*, trad. fr. J.-C. Hémery, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Volonté de puissance*, trad. fr. H. Albert, Mercure de France, Paris, 1903.
- NOVALIS, *Le Brouillon général*, trad. fr. O. Schefer, Allia, Paris, 2000.
- PANOFSKY, Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. fr. P. Bourdieu, Minuit, coll. Le sens commun, Paris, 1967.
- PANOFSKY, Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, trad. fr. M. & B. Teyssède, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1969.

- PANOFSKY, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, trad. fr. Guy Ballangé (dir.), Minuit, coll. Le sens commun, Paris, 1975.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. H. Joly, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1983.
- PAREYSON, Luigi, *Esthétique. Théorie de la formativité*, trad. fr. G. A. Tiberghien et R. di Lorenzo, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, Paris, 2007.
- PASSERON, René (dir.), *Recherches poïétiques*, t. 1, coll. d'esthétique, Klincksieck, Paris, 1975.
- PASSERON, René, *Pour une philosophie de la création*, Klincksieck, Paris, 1989.
- PASSERON, René, *La Naissance d'Icare, Éléments de poïétique générale*, ae2cg éditions & Presses Universitaires de Valenciennes, Marly-le Roi, 1996.
- PATOČKA, Jan, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, trad. fr. E. Abrams, Jérôme Millon, Grenoble, 2002.
- PEYRÉ, Yves et TOUSSAINT, Evelyne, *Duchamp à la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Éditions du Regard, coll. Essais art, Paris, 2014.
- PHILONENKO, Alexis, *Commentaire de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Vrin, coll. Histoire de la philosophie, Paris, 2001.
- PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, C.-A. Jombert, Paris, 1766.
- PLATON, *Ion*, trad. fr. M. Canto, Flammarion, coll. GF, Paris, 1989.
- PLAUT, Paul, *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, F. Enke, Stuttgart, 1929.
- POMMIER, Édouard, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des histoires, Paris, 2007.
- POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, coll. Mamco, Genève, 2008.
- POUILLAUDE, Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, coll. Essai d'art et de philosophie, Paris, 2014.
- PUGNET, Natacha, *L'Effacement de l'artiste. Essai sur l'art des années 1960 et 1970*, La lettre volée, coll. Essais, Bruxelles, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008.
- RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, coll. Points-Essais, Paris, 1986.
- RIOUT, Denys, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, Nîmes, 1996.
- ROMANO, Claude, *L'Événement et le Monde*, Puf, coll. Épiméthée, Paris, 1998.
- RUBY, Christian, *L'Archipel des spectateurs*, Nessy, coll. La philosophie aux éclats, Besançon, 2012.

- RUBY, Christian, *La Figure du spectateur. Éléments d'histoire culturelle européenne*, Armand Colin, coll. Recherches, Paris, 2012.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, Gallimard, coll. NRF Essais, Paris, 2015.
- SCHLEGEL, A. W., *La Doctrine de l'art. Conférences sur les belles lettres et l'art*, tard. fr. M. Géraud et M. Jiménez, Klincksieck, coll. d'esthétique, Paris, 2009.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 18, F. Schöningh, Munich, 1963.
- SCHLEIERMACHER, D. E., *Herméneutique*, trad. fr. Christian Berner, Cerf/PUL, Paris, 1987.
- SCHÜRMAN, Reiner, *Le Principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir*, Diaphanes, Bienne-Paris, 2013.
- SERS, Philippe, *L'Énigme Marcel Duchamp. L'art à l'épreuve du cogito*, Hazan, coll. Bibliothèque Hazan, Paris, 2014.
- SMITH, Adam, *Théorie des sentiments moraux*, trad. fr. M. Biziou, C. Gautier et J.-F. Pradeau, Puf, coll. Léviathan, Paris, 1999.
- SOURIAU, Étienne, *L'Instauration philosophique*, Alcan, coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1939.
- SOURIAU, Étienne, *Correspondance des arts*, Flammarion, Paris, 1969.
- SOURIAU, Étienne, *Les Différents Modes d'existence*, Puf, coll. Métaphysiques, Paris, 2009.
- STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant II. La relation critique*, Gallimard, coll. Le Chemin, Paris, 1970.
- SZEEMANN, Harald, *Ecrire les expositions*, trad. fr. M. Althaus, Bruxelles, La Lettre volée, 1996.
- TAMINIAUX, Jacques, *Recoupements*, Ousia, Bruxelles, 1982.
- TORONI, Niele, *En roue libre*, coll. Gramma, F.-P. Lobies, 1984.
- TRÉMEAU, Tristan, *In art we trust. L'art au risque de son économie*, Éditions Al Dante/éditions Aka, Coll. Les Cahiers de Midi, Marseille, 2011.
- VALÉRY, Paul, *Pièces sur l'art*, Gallimard, Paris, 1948.
- VALÉRY, Paul, Préface à *Monsieur Teste*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1969.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, t. I et II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957 et 1960.
- VALÉRY, Paul, *Vues*, Gallimard, coll. La petite vermillon, Paris, 1993.
- VALÉRY, Paul, *Variété III, IV et V*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2010.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers*, t. I et II, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1973.
- WALL, Jeff, *Essais et Entretiens. 1984-2001*, Ensba, coll. Écrits d'artistes, Paris, 2001.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, trad. fr. F. Dastur, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, Paris, 2004.

- WODICZKO, Krzysztof, *Art public, art critique. Textes, propos et documents*, Ensba, coll. Écrits d'artistes, Paris, 1995.
- WOLLHEIM, Richard, *L'Art et ses objets*, Aubier, coll. Philosophie, trad. fr. R. Crevier, Paris, 1994.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, coll. Points Essais, Paris, 2000.

Catalogues d'exposition

- L'Art conceptuel, une perspective*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1989.
- Art & Language in Practice*, t. 1, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1999.
- Felix Gonzàlez-Torres*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1996.
- Giuseppe Penone*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2004.
- Tadashi Kawamata, Three Huts*, Galerie Kamel Mennour, Paris, 2010.
- Opalka 1965/1 – ∞*, Galerie Isy Brachot, Paris, 1982.
- Opalka 1965/1 – ∞*, La Différence/Centre de Création Contemporaine, Paris/Tours, 1986.
- SCHLATTER, Christian (dir.), *Art conceptuel, formes conceptuelles*, Galerie 1900-2000/Galerie de Poche, Paris, 1990.
- Sherrie Levine*, Hôtel des Arts, Paris, 1992.

Articles de revue, contributions, préfaces et postfaces

- Paul ARDENNE, « Repartir de l'artiste », in *Les Limites de l'œuvre*, M. Guérin et P. Navarro (dir.), PUP, coll. Arts, Aix-en-Provence, 2007.
- BAUMANN, Pierre, « Giuseppe Penone, le temps d'être fleuve, le temps d'être arbre, le temps d'être paysage », *La pensée de midi* n° 31, Actes Sud, 2010.
- BIANCHINI, Samuel, « La performance. Quand faire, c'est dire », in J.-P. Fourmentaux (dir.), *L'Ère post-média. Humanités digitales et Cultures numériques*, Hermann, coll. Cultures numériques, Paris, 2012.
- BIANCHINI, Samuel, « .exp – De l'expérimental à l'expérimentable », in E. During, L. Jeanpierre, C. Kihm, D. Zabunyan (dir.), *In actu - De l'expérimental dans l'art*, Les Presses du réel, Dijon, 2009.
- BIANCHI, Luca, « Interpréter Aristote par Aristote. Parcours de l'herméneutique philosophique à la Renaissance », trad. fr. D. Thouard, *Methodos* n°2, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2002.
- BOMBART, Mathilde, « Le Sujet de l'écriture entre imitation et amour-propre : portrait de l'auteur en Narcisse », in *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ? actes*

- du colloque organisé par le LiDiSa, ENS Fontenay-Saint-Cloud, Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2001.
- BOULNOIS, Olivier, « La création, l'art et l'original. Implications esthétiques de la théologie médiévale », *Communications* n° 64, Seuil, 1997.
- BOUVERESSE, Jacques, « De la philosophie considérée comme un sport », *Littérature*, n°172, Armand Colin / Dunod, décembre 2013.
- CHATEAU, Dominique, « Le rapport esthétique à l'œuvre d'art », in D. Berthet et J.-G. Chali (dir.), *Le Rapport à l'œuvre*, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, Paris, 2006.
- CHATEAU, Dominique, « Poïétique et esthétique : Paul Valéry », *Recherches poïétiques*, n°5, ae2cg éditions, Presses Universitaires de Valenciennes, Hiver 1996-1997.
- CHENU, Marie-Dominique, « Auctor, actor, autor », *Bulletin du Cange*, vol. 3, I, Union Académique Internationale, Bruxelles, 1927.
- COHN, Danièle, « L'artiste, le réel et ses formes. Konrad Fiedler et le projet d'une esthétique de la création », postface de *Sur l'origine de l'activité artistique*, *op. cit.*
- CONTE, Richard, « La poïétique de Paul Valéry », *Recherches poïétiques* n°5, *op. cit.*
- CORNU, Marie, « La Signature et l'existence juridique de l'œuvre », *Sociétés & Représentations*, n° 25, Nouveau Monde éditions, Paris, 2008.
- DELACOURT, Sandra, *Critique d'art*, n°41, Archives de la critique d'art, Rennes, 2013.
- DICKIE, George, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », trad. fr. B. Turquier et P. Saint-Germier, *Tracés* n° 17, ENS éditions, 2009.
- DUCHAMP, Marcel, entretien avec Otto Hahn, *L'Express* n° 684, 1964.
- DUCHAMP, Marcel, entretien avec Otto Hahn, *VH101* n°3, automne 1970.
- DURRANT, John D. et SHUSTER, Linda I., « Toward a better understanding of the perception of self-produced speech », *Journal of Communication Disorders*, Volume 36, Issue 1, Elsevier, Amsterdam, 2003.
- ESCOUBAS, Eliane, « L'atelier du visible », *La Part de l'œil*, n°19, Presses de l'Académie royale de Bruxelles, 2003.
- GAUTHIER, Michel, « Sur un lieu commun et autres textes », *Critique d'art* n°14, Archives de la critique d'art, Rennes, 1999.
- GAUTHIER, Michel, « Tino Sehgal : la loi du live », *Les Cahiers du Mnam* n°101, Centre Georges Pompidou, Paris, automne 2007.
- GREENBERG, Clement, « Vers un nouveau Laocoön », trad. fr. A. Baudoin in *Art en théorie 1900-1990*.
- HEINICH, Nathalie, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », in *Communications* n°64, *op. cit.*

- HENRY, Michel, « Le concept de l'être comme production », *Revue philosophique de Louvain*, t. 73, n° 17, 1975.
- HUYGHE, Pierre-Damien, « Art et mécanique », *Le Portique*, n° 3, Université de Strasbourg, Strasbourg, 1999.
- Jean Starobinski, coll. Cahiers pour un temps, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985.
- KANTOROWICZ, Ernst H., « La Souveraineté de l'artiste. Note sur les maximes juridiques et les théories esthétiques de la Renaissance », trad. fr. J.-F. Courtine et S. Courtine-Denamy, in *PO&SIE* n° 18, Belin, Paris, 1981.
- KAWAMATA, Tadashi, « Rencontre avec Tadashi Kawamata », *Le journal d'Évreux*, 23/05/2000
- KOSUTH, Joseph, « L'Art après la philosophie » in *Art conceptuel, formes conceptuelles*, op. cit.
- LEVINE, Sherrie, « Déclaration », trad. fr. C. Bounay, in *Art en théorie 1900-1990*, op. cit.
- LORENTZ, Philippe, « Histoire de l'art du Moyen Âge occidental », *Annuaire de l'École pratique des hautes études, Section des sciences historiques et philologiques*, n°142, 2011.
- MAGNARD, Pierre, introduction à *La Demeure de l'être. Autour d'un anonyme : étude et traduction du Liber de causis*, Vrin, coll. Philologie et Mercure, Paris, 1990.
- MARION, Jean-Luc, « Descartes hors sujet », *Les études philosophiques* n° 88, Puf, 2009.
- MARION, Jean-Luc, « L'impouvoir » (entretien avec Hugues Choplin), *Revue de métaphysique et de morale* n°60, Puf, Paris, 2008.
- MARTINEAU, Emmanuel, « Worringer ou Fiedler ? Prolégomènes au problème Worringer-Kandinsky », *Revue Philosophie de Louvain*, 4ème série, t. 77, n°34, 1979.
- MILLET, Catherine, « L'art conceptuel comme sémiotique de l'art », *VH101* n°3, 1970.
- MULLICAN, Matt, *Matt Mullican, A Drawing Translates the Way of Thinking, Drawing Paper* n°82, (cat. d'exp.), Drawing Center, New York, 2008.
- OPALKA, Roman, « Rencontre par la séparation », *Le travail de l'art*, n°1, Association des arts en Europe, Paris, 1997.
- PENONE, Giuseppe, « Adhérer à la surface des choses. Rencontre avec Giuseppe Penone », *Geste* n°1, Association Gestuelles 2004, Paris, 2005.
- PERRY, Gillian et WOOD, Paul, *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press coll. Art of the Twentieth Century, New Haven, 2004.
- PETIT, Alain, « Épistèmè et tekhnè : un difficile partage », in Jean-Yves Chateau (dir.) *La Vérité pratique. Aristote. Éthique à Nicomaque, Livre VI*, Vrin, coll. Tradition de la pensée classique, Paris, 1997.
- POMEL, Fabienne, « La fonction-auteur dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun : le double jeu de la consécration et de l'esquive », in N. Jacques-Lefèvre (dir.), *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, op. cit.

- ROBERTS, Francis, « Interview with Marcel Duchamp: “I propose to Strain the Laws of Physics” », *Art News*, vol. 67, n° 8.
- ROMANO, Claude, « Compréhension d’un texte et intention d’auteur », in Mélika OUELBANI (dir.), *L’Intention*, Université de Tunis, Faculté des Sciences Humaines et Sociales, 2010.
- ROSEMANN, Philipp, « Thomas d’Aquin : l’esthétique à l’époque des premières universités », in *Esthétique et philosophie de l’art. Repères historiques et thématiques*, De Boeck, coll. Le point philosophique, Bruxelles, 2011.
- SCHEFER, Olivier, préface de NOVALIS, *Art et Utopie. Les derniers fragments (1799-1800)*, trad. fr. O. Schefer, Éditions Rue d’Ulm, coll. *Æsthetica*, Paris, 2005.
- SAISON, Maryvonne, « Le tournant esthétique de la phénoménologie », *Revue d’esthétique* n°36, éd. J.-M. Place, Paris, 1999.
- SOURIAU, Étienne, *Revue d’Esthétique*, t. 1, fasc. 1, Puf, Paris, 1948.
- SOUTIF, Daniel, postface de A. Vaillant (éd.), *Sur un lieu commun et autres textes*, Mamco (Genève) et PUR (Rennes), 1999.
- SUPIOT, Alain, « Et si l’on refondait le droit du travail... », *Le Monde diplomatique* n°763, octobre 2017.
- THOMAS, Philippe, *La Pétition de principe* (affiche publicitaire), 1988.
- TORONI, Niele, entretien avec Catherine Lawless, *Les Cahiers du Musée national d’art moderne* n° 25, Mnam, Centre Georges Pompidou, Paris, 1988.
- TRONCHE, Anne, « INFORMATION FICTION PUBLICITÉ : le prétexte de l’œuvre dans la consommation de masse », *Opus International* n°109, juillet/août 1988.
- VERHAGEN, Erik, « Exposition », *Études*, vol. 395, n°9, 2001.
- VERHAGEN, Érik, « Philippe Thomas. Une dépossession ? », *Retour d’y voir* n°5, Les Presses du réel (Dijon) et Mamco (Genève), juin 2012.
- WITTKOWER, Rudolf et Margot, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l’Antiquité à la Révolution française*, trad. fr. D. Arasse, Macula, coll. Histoire de l’art, Paris, 2000.
- WRIGHT, Stephen, « Le dés-œuvreement de l’art », *Mouvements* n° 17, 2001.
- ZASK, Joëlle, « Quand on joue un rôle », *Théâtre/Public* n°189, éditions Théâtrales, Montreuil, juin 2008.

Webographie

- BIANCHINI, Samuel : <http://dispotheque.org/fr/valeurs-croisees>
- BRUNN, Alain, « Auteur, auctorialité », dossier *Auteur* sur [fabula.org](http://www.fabula.org/atelier.php?Auteur%2C_auctorialit%26eacute%3B) : http://www.fabula.org/atelier.php?Auteur%2C_auctorialit%26eacute%3B

- COMPAGNON, Antoine, *Qu'est-ce qu'un auteur ?* (Cours de licence LLM 316 F2, Université de Paris IV-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée) : <http://aphelis.net/wp-content/uploads/2012/03/Compagnon-Auteur.pdf>
- COUCHOT, Edmond, « La boucle action-perception-action dans la réception esthétique interactive », *Revue Proteus* n°6 : <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus06-4.pdf>
- DICKERMAN, Leah (sur Frank Stella) : <https://www.moma.org/audio/playlist/1/131>
- GLICENSTEIN, Jérôme, « La place du sujet dans l'œuvre interactive », *Artifices*, n°4, 1996 : http://www.ciren.org/artifice/artifices_4/glicen.html
- MANDIBERG, Michael : <http://www.aftersherrievine.com/statement2.html>
- OPALKA, Roman : <http://www.opalka1965.com/fr/statement.php?lang=fr>
- DENET, Muriel (sur Giuseppe Penone) : <http://www.paris-art.com/retrospective-19>
- LEONI-FIGINI, Margherita (sur Giuseppe Penone) : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-penone/penone.html#03>
- BOULEAU, Annick (sur Giuseppe Penone) : <http://www.ouvrirlecinema.org/pages/reperes/alire/aliremem0406.html>
- TIRAVANIJA, Rirkrit : <http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/soupno-soup-une-performance-de-rirkrit-tiravanija-premier-evenement-public-de-la-triennale>
- TORONI, Niele (conversation avec Xavier Douroux) : <http://www.leconsortium.fr/niele-toroni-2>
- UNESCO (définition de l'artiste) : http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- VAN HOVE, Éric : http://www.ccod.fr/wp-content/uploads/2016/08/Dossier_Documentaire_Eric_van_Hove.pdf
- WHITEREAD, Rachel (conférence donnée le 3 octobre 2007 au Centre Pompidou) : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/c7opnp/rqGg6A9>

Dictionnaires

- BAILLY, Anatole, *Abrégé du dictionnaire Grec-Français*, Hachette, Paris, 1901.
- CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, t. III et IV-1, Klincksieck, coll. Série linguistique, Paris, 1974 et 1977.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire Universel*, Arnout et Reinier Leers, t. 1, La Haye -Rotterdam, 1690.
- GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire illustré Latin Français*, Hachette, Paris, 1934.
- IMBS, Paul (dir.), *Trésor de la langue française*, t. 3, CNRS, Paris, 1974.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, t. 1, Hachette, Paris, 1873-1874.

INDEX DES NOMS

Les noms auxquels il n'est fait qu'une référence fugace ne sont pas cités

A

ABRAMOVIĆ, Marina · 60, 65, 71
ALAIN · 132, 279
ANDRE, Carl · 147, 230
ARDENNE, Paul · 56, 57, 58, 70
ARENDE, Hannah · 90, 221, 298, 299, 300,
302, 304, 338
ARISTOTE · 21, 92, 94, 105, 133, 254, 256,
257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264,
279, 287, 288, 289, 290, 342, 343, 345
ART & LANGUAGE · 155, 156, 158, 175,
189
ATKINSON, Terry · 159, 160, 161, 162, 163,
164, 165
AUDI, Paul · 219, 220, 350, 351, 356
AUGUSTIN, saint · 105, 106, 107

B

BAILLY, Anatole · 94, 105, 224, 287, 288,
341, 344, 349
BAQUIÉ, Richard · 5
BARRY, Robert · 26
BARTHES, Roland · 72, 74, 79, 81, 82, 167,
169, 197, 342, 345, 346, 347, 349
BAUMANN, Pierre · 271
BECKETT, Samuel · 82
BELTING, Hans · 31
BENJAMIN, Walter · 110, 136, 240, 241,
244, 248, 307, 334
BENOIST, Jocelyn · 235

BENVENISTE, Émile · 85, 87, 104
BERMAN, Antoine · 238
BIANCHI, Luca · 92
BIANCHINI, Samuel · 59, 65, 66, 67, 71
BLANCHOT, Maurice · 323, 324
BOCHNER, Mel · 147
BOMBART, Mathilde · 89
BONN, Sally · 145
BOULEAU, Annick · 272
BOULNOIS, Olivier · 104, 105, 108
BOURRIAUD, Nicolas · 56, 57, 58, 306
BOUVERESSE, Jacques · 51
BRETON, André · 208
BRUNN, Alain · 81, 93, 115, 337, 362, 363
BUCHLOH, Benjamin H. D. · 149
BUREN, Daniel · 145, 165, 179, 180, 181,
195, 196, 200

C

CAUQUELIN, Anne · 310, 311
CELANT, Germano · 272
CHANTRAINE, Pierre · 263, 343, 344, 345
CHARBONNIER, Georges · 208, 209
CHARTIER, Roger · 81, 83, 84, 100, 308,
314
CHATEAU, Dominique · 44, 45, 46, 47, 48,
49, 50, 52, 131, 133, 134, 216, 217, 222,
223, 267, 349
CHENU, Marie-Dominique · 87, 92
CHEVRIER, Jean-François · 55
CHRÉTIEN, Jean-Louis · 104, 105, 106, 107
COHN, Danièle · 30, 40, 41

COLUCHE · 65
 COMPAGNON, Antoine · 81, 257, 258
 CONTE, Richard · 256, 257, 261, 262, 287
 CORBEL, Laurence · 146, 147, 148, 149,
 152, 166, 169, 173, 174, 175, 176, 177,
 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186,
 193, 194, 195, 224, 243
 CORNU, Marie · 63
 COUCHOT, Edmond · 67

D

DE DUVE, Thierry · 330, 331, 341
 DELACOURT, Sandra · 186
 DERRIDA, Jacques · 313, 355, 356, 358,
 359
 DESCARTES, René · 96
 DESCOMBES, Vincent · 95, 337
 DEWEY, John · 134, 137
 DICKERMAN, Leah · 228
 DICKIE, George · 292
 DIDI-HUBERMAN, Georges · 231, 232, 234,
 271, 277
 DOUROUX, Xavier · 203
 DUBOS, Jean-Baptiste · 99, 108
 DUCHAMP, Marcel · 26, 30, 53, 56, 60, 71,
 129, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212,
 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220,
 221, 222, 223, 288, 309, 331, 332, 333,
 348, 349
 DUFRENNE, Mikel · 18, 35, 44, 128, 129,
 130, 131, 132, 134, 137, 138, 140, 328
 DURRANT, John D. · 358
 DUVE, Thierry de · 230, 330, 331, 341

E

ECO, Umberto · 328
 ESCOUBAS, Eliane · 24, 30
 EVANS, Walker · 71, 72, 73

F

FESTUGIÈRE, André-Jean · 133
 FICIN, Marsile · 107
 FIEDLER, Konrad · 20, 21, 23, 24, 26, 28,
 29, 30, 37, 38, 39, 40, 46, 50, 53, 123,
 129, 130, 134, 175, 250
 FOSTER, Hal · 314, 346
 FOUCAULT, Michel · 15, 74, 81, 82, 83, 94,
 96, 110, 112, 113, 114, 119, 120, 121,
 162, 169, 171, 192, 197, 203, 210, 215,
 227, 232, 233, 290, 291, 292, 309, 314,
 324, 325, 326, 328
 FRANCE, Marie de · 89
 FREUD, Sigmund · 344
 FRIED, Michael · 224
 FRIEDRICH, Caspar David · 247
 FURETIÈRE, Antoine · 259, 308

G

GADAMER, Hans-Georg · 90, 195, 275,
 276, 299
 GAFFIOT, Félix · 218, 285, 301, 341, 349
 GAUTHIER, Michel · 79, 141
 GENETTE, Gérard · 142, 143, 145, 306
 GILSON, Étienne · 176, 177, 178
 GINTZ, Claude · 148, 201, 227
 GLASER, Bruce · 225
 GLICENSTEIN, Jérôme · 59, 60, 305

GONZÁLEZ-TORRES, Félix · 58, 64, 71
 GOODMAN, Nelson · 127, 308
 GRAHAM, Dan · 147, 148, 149, 150, 151,
 152, 187
 GRAND, Albert le · 258
 GRAND, Toni · 5
 GREENBERG, Clement · 127, 155
 GRENIER, Catherine · 276
 GUEZ DE BALZAC, Jean-Louis · 89
 GUILLÓ, Anna · 174, 187, 188, 193, 194

H

HAMILTON, Richard · 219
 HARRISON, Charles · 60, 155, 158, 175,
 188, 189, 190, 192, 194, 195, 236
 HEGEL, G. W. F. · 32, 33, 34, 39, 70, 96,
 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323,
 324, 326, 327, 353
 HEIDEGGER, Martin · 22, 37, 42, 132, 194,
 270, 289, 293, 301, 302, 309, 319
 HEINICH, Nathalie · 98, 99, 101, 102, 108,
 115, 118, 125
 HENRY, Michel · 135, 136, 301, 320, 321
 HUSSERL, Edmund · 323, 325, 348
 HUYGHE, Pierre-Damien · 297
 HYPPOLITE, Jean · 317, 318, 320

I

IMBS, Paul · 98, 259
 ISENMANN, Caspar · 102, 103

J

JARET, Émeline · 78

JAUSS, Hans Robert · 33, 123, 314
 JOUANNAIS, Jean-Yves · 10
 JUDD, Donald · 165, 166
 JUNOD, Philippe · 19, 24, 29

K

KANDINSKY, Wassily · 19, 20, 22, 23, 29,
 71
 KANT, Emmanuel · 27, 28, 35, 36, 96, 114,
 118, 124, 140, 183, 309, 315, 316, 337,
 338, 339, 340, 346, 347
 KANTOROWICZ, Ernst H. · 100
 KAWAMATA, Tadashi · 321
 KERMARREC, Joël · 5
 KOJÈVE, Alexandre · 320
 KOSUTH, Joseph · 156, 161, 216, 310, 312,
 313, 315

L

LA MIRANDOLE, Pic de · 99
 LACOUÉ-LABARTHE, Philippe · 237, 238,
 248
 LAMARCHE-VADEL, Bernard · 283
 LARAKI, Abdeslam · 295
 LE BLANC, Charles · 237
 LEBEL, Robert · 209, 210
 LECLERC, Gérard · 110, 111, 112, 113, 115,
 128, 153
 LEE, Rensselear W. · 100
 LEFEBVRE, Jean-Pierre · 317
 LEONI-FIGINI, Margherita · 271
 LESSING, G. E. · 101, 127, 155, 249
 LEVINE, Sherrie · 71, 72, 73, 74

LIBERA, Alain de · 87, 88, 94, 95, 96, 99,
258, 260, 268, 284, 290
LICHTENSTEIN, Jacqueline · 109
LITTRÉ, Émile · 259
LONG, Anthony A. · 336
LONTRADE, Agnès · 150, 243
LORENTZ, Philippe · 103
LOYSEAU, Charles · 98

M

MAGNARD, Pierre · 260
MALLARMÉ, Stéphane · 55, 121
MANDIBERG, Michael · 73
MARC, Franz · 20
MARGANTIN, Laurent · 237
MARIN, Louis · 179, 180
MARION, Jean-Luc · 96, 193, 285, 302,
306, 348
MARQUET, Jean-François · 318
MARTINEAU, Emmanuel · 24, 268
MARZONA, Daniel · 311
MÉAILLE, Philippe · 157
MERLEAU-PONTY, Maurice · 354, 355, 356
MEUN, Jean de · 88, 89, 95
MICHAUD, Yves · 68
MICHAUX, Henri · 135
MILLET, Catherine · 352
MÆGLIN-DELCROIX, Anne · 193
MOLDERINGS, Herbert · 210, 211, 212, 214,
215
MONTAIGNE · 18, 45, 54, 55
MORELLET, François · 197, 198, 199, 200,
204
MORRIS, Robert · 145
MULLICAN, Matt · 74, 75

N

NANCY, Jean-Luc · 237, 238, 248
NICOLAS-LE STRAT, Pascal · 63
NIETZSCHE, Friedrich · 35, 36, 37, 41, 42,
46, 50, 114, 123, 129, 132, 134, 175,
194, 291, 292, 309
NOVALIS · 110, 243, 245, 246, 249, 327,
334, 346

O

OPALKA, Roman · 279, 280, 281, 282, 283,
284, 285

P

PANOFSKY, Erwin · 89, 99, 106, 107, 112,
189, 190, 204, 238, 240
PAREYSON, Luigi · 134, 135, 137, 278, 279,
285, 289
PASSERON, René · 31, 41, 107, 250, 251,
255, 260, 261, 264, 266, 267, 292, 293,
322
PATOČKA, Jan · 285
PENONE, Giuseppe · 270, 271, 272, 273,
274, 275, 276, 281, 315
PETIT, Alain · 263
PEYRÉ, Yves · 212, 213, 214
PHILONENKO, Alexis · 322
PICARD, Raymond · 167
PILES, Roger de · 126
PISTOLETTO, Michelangelo · 145
PLATON · 102
PLAUT, Paul · 19

POINSOT, Jean-Marc · 143, 144, 145, 169,
307, 308, 313
POMEL, Fabienne · 89
POMMIER, Édouard · 100
POUILLAUDE, Frédéric · 350
PUGNET, Natacha · 197, 198, 199, 200,
201, 202, 203, 204, 205

R

RANCIÈRE, Jacques · 53
REINHARDT, Ad · 201
RICŒUR, Paul · 336, 337, 361, 363
RIOUT, Denys · 280, 281, 283
ROBERTS, Francis · 218, 222
ROMANO, Claude · 292, 326, 327, 336, 349
ROSEMANN, Philipp · 91
ROUBAUD, Jacques · 6
RUBY, Christian · 54, 69
RUSHA, Ed · 26

S

SAISON, Maryvonne · 35
SANS, Jérôme · 76
SCHAEFFER, Jean-Marie · 124, 125, 140
SCHEFER, Olivier · 237, 238, 239, 242, 243,
247, 248
SCHLATTER, Christian · 156, 310
SCHLEGEL, August Wilhelm · 237, 239,
246, 252
SCHLEGEL, Friedrich · 237, 238, 239, 244,
245, 247, 248, 249, 250
SCHLEIERMACHER, F. D. E. · 292
SCHMITT, Carl · 243
SCHÜRMAN, Reiner · 15

SCHWITTERS, Kurt · 361
SEDLEY, David · 336
SEHGAL, Tino · 141
SERS, Philippe · 206, 207, 208, 209, 211,
214, 215
SHUSTER, Linda I. · 358
SMITH, Adam · 183
SOURIAU, Étienne · 31, 44, 107, 108, 254,
255, 256, 278, 282, 284, 285
SOUTIF, Daniel · 78
SPECTOR, Nancy · 59
STAROBINSKI, Jean · 167, 169, 171, 184,
185, 187, 188, 245
STELLA, Frank · 225, 226, 227, 228, 229,
230, 231, 232, 235
STENDHAL · 37, 114
SUPIOT, Alain · 251
SZEEMANN, Harald · 31, 32, 33, 319

T

TAFHY, Safaa · 356
THOMAS D'AQUIN, saint · 91, 92
THOMAS, Philippe · 76, 77, 78
TIRAVANIJA, Rirkrit · 58, 64, 65
TOLSTOÏ, Léon · 55
TORONI, Niele · 197, 200, 201, 202, 203,
204
TOUSSAINT, Evelyne · 212, 213, 214
TRÉMEAU, Tristan · 68
TRICOT, Jules · 262, 263, 287, 288
TRONCHE, Anne · 77

U

ULAY · 65

V

VALÉRY, Paul · 31, 41, 107, 119, 129, 135,
136, 137, 250, 251, 252, 253, 254, 255,
256, 257, 263, 264, 265, 266, 268, 283,
293, 321, 325, 333, 334, 337, 347
VAN HOVE, Éric · 295, 296, 299, 300, 309
VASSEUX, Arnaud · 6
VERHAGEN, Érik · 78, 149

W

WALL, Jeff · 153, 162, 187
WEINER, Lawrence · 60, 64, 65, 71

WHITEREAD, Rachel · 298, 299, 309, 315
WITTGENSTEIN, Ludwig · 162
WITTKOWER, Rudolf et Margot · 97, 102,
103
WODICZKO, Krzystzof · 304, 305
WOLLHEIM, Richard · 222, 223
WOOD, Paul · 60, 155, 175, 188, 189, 190,
192, 194, 195, 236
WRIGHT, Stephen · 321

Z

ZASK, Joëlle · 54, 55
ZUMTHOR, Paul · 81, 85, 86, 88, 98

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	3
Avant-propos	5
Introduction.....	9
I. DE L'ARTISTE À L'AUTEUR	17
1. Position de l'artiste, position du spectateur	17
2. Bipolarité du phénomène artistique	25
3. L'esthétique de la création	30
4. Le spectateur de référence	34
5. Le spectateur observateur	44
6. Le spectateur créateur	52
7. Quelques exemples	58
8. L'artiste comme auteur	62
9. Négation(s) de l'auteur	71
II. DE L'AUTEUR À L'ARTISTE	81
10. Une dénomination légitime ? Qu'est-ce qu'un auteur ?	81
11. La disparition de l' <i>auctoritas</i>	85
12. <i>Auctoritas</i> et auctorité.....	90
13. L'apparition de l'artiste	97
14. Artiste, auteur et création.....	104
15. Auteur et œuvre	109
III. DE L'ARTISTE AU CRITIQUE	117
16. Œuvre et commentaire	117
17. Le discours sur les œuvres	123
18. Un impensé	127
19. Bipolarité de l'auctorité	131
20. L'artiste et son commentaire	139
21. Sur une hypothèse d'Art & Language	155

22. Le paradoxe du commentaire d'auteur	165
IV. DU CRITIQUE À L'ARTISTE	173
23. Discours <i>sur</i> l'art vs discours <i>de</i> l'art ?	173
a) Proximité et parenté	173
b) discours des œuvres ?	176
c) Le discours des artistes	181
d) La relation critique	184
e) élargissement et déplacement	188
f) synthèse et ouverture	191
24. L'impossible effacement de l'artiste	197
25. Contra(di)ctions duchampiennes : <i>le Grand verre</i>	206
26. Contra(di)ctions duchampiennes : le ready-made	216
27. La détermination subjective de l'objecti(vi)té	224
28. L'essence de la critique	236
a) Primat du sujet	236
b) Œuvre contingente et limitation	239
c) Critique immanente à l'œuvre et réflexivité	243
V. DE L'ARTISTE À L'ŒUVRE	251
29. Poïétique, action transitive et cause efficiente	251
30. L'auteur comme cause efficiente	256
31. Autonomie du faire ?	261
a) Poïétique et poïein grec	261
b) Retour à l'esthétique	265
32. Penone : être (et ne pas être) fleuve	270
33. Ce que faire veut dire	278
34. Cause efficiente : problèmes et objections	287
VI. DE L'ŒUVRE À L'ARTISTE	295
35. L'œuvre et son usage	295
36. L'œuvre comme exposition	301

37. L'exposition de l'artiste	316
38. <i>Autorship</i> ?	330
39. Double causalité.....	336
40. Paternité	341
41. Conclusion : une voix sans nom	353
a) Le sujet de l'expérience	353
b) L'expérience du sujet	360
Bibliographie	366
Index des noms	379
Table des matières	385