De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives

Jean-Baptiste Farkas

▶ **To cite this version:**

Jean-Baptiste Farkas. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2022. Français. NNT : 2022REN20042 . tel-04021612

HAL Id: tel-04021612
https://theses.hal.science/tel-04021612

Submitted on 9 Mar 2023

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.

DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UNIVERSITÉ RENNES 2

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ÉCOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Arts plastiques*

Jean-Baptiste FARKAS

De plus en plus de moins
L'art et ses logiques soustractives

Thèse présentée et soutenue à Rennes 2, le 21 octobre 2022, 14h
Unité de recherche : Pratiques et théories de l'art contemprain (PTAC)

Rapporteurs avant soutenance :

Nathalie Delbard Professeure Arts plastiques ED SHS Lille Nord de France Université de Lille
Richard Leeman Professeur Histoire de l'art ED Montaigne humanités Université Bordeaux Montaigne

Composition du Jury :

Examinateurs :	Pascale BORREL	Maitresse de conférence, Université Rennes 2
	Nathalie DELBARD	Professeure, Université de Lille
	Richard LEEMAN	Professeur, Université Bordeaux Montaigne
	Éric WATIER	Artiste, École nationale supérieure d'architecture de Montpellier
Dir. de thèse :	Leszek BROGOWSKI	Professeur, Université Rennes 2

DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UNIVERSITÉ RENNES 2

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ÉCOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Arts plastiques*

Jean-Baptiste FARKAS

De plus en plus de moins
L'art et ses logiques soustractives

Thèse présentée et soutenue à Rennes 2, le 21 octobre 2022, 14h
Unité de recherche : Pratiques et théories de l'art contemprain (PTAC)

Rapporteurs avant soutenance :

Nathalie Delbard Professeure Arts plastiques ED SHS Lille Nord de France Université de Lille
Richard Leeman Professeur Histoire de l'art ED Montaigne humanités Université Bordeaux Montaigne

Composition du Jury :

Examinateurs :	Pascale BORREL	Maitresse de conférence, Université Rennes 2
	Nathalie DELBARD	Professeure, Université de Lille
	Richard LEEMAN	Professeur, Université Bordeaux Montaigne
	Éric WATIER	Artiste, École nationale supérieure d'architecture de Montpellier
Dir. de thèse :	Leszek BROGOWSKI	Professeur, Université Rennes 2

Remerciements

À ALMA, notre addition prodigieuse, à SYLVIE.

Pour son accompagnement exigeant et témoignant d'une grande justesse d'esprit, pour son engagement et sa fidélité
Leszek BROGOWSKI

Pour sa relecture riche en commentaires
Ghislain MOLLET-VIÉVILLE

Pour les sources nombreuses indiquées par leurs soins
Benjamin ARNAULT
Carol CULTOT
Michèle DIDIER
Guillaume DU BOISBAUDRY
Marie JULIE
Éric MANGION
Didier MATHIEU
Jean-Claude MOINEAU
Hubert RENARD
Jacques SALOMON
Éric WATIER

Pour les entretiens effectués avec eux dont certains extraits figurent dans cette recherche
Antoine BONNET
Jean-Philippe et Françoise BILLARANT
Bernard BRUNON
Laurent BUFFET
Gilles CLÉMENT
Carol CULTOT
Martine DE LA CHÂTRE
Clémence DE MONTGOLFIER
Frank LEIBOVICI
Francesco MASCI
Ghislain MOLLET-VIÉVILLE
Cédric MONG-HY
Hsang-Pin WU
Claude RUTAULT

Pour les entretiens Beaucoup plus de moins ! *publiés chez Riot éditions*
Anaïs ENJALBERT (*Riot éditions*)
Bernard BRUNON
Laurent BUFFET
Ludovic CHEMARIN©
Thierry DAVILA
Anne-Valérie GASC
Ann GUILLAUME
Jean-Yves JOUANNAIS
Didier MATHIEU
Éric MANGION
Camille PAULHAN
Mathilde PELLÉ
Jacques SERRANO
Éric WATIER

Pour leurs initiatives portant sur Les Chroniques de la soustraction
Éric MANGION & Luc CLÉMENT
P. Nicolas LEDOUX

Il y a si peu à faire
et tant de temps pour le faire[1].

[1] George Brecht, « Scénario-minute », *AAREVUE*, n° 48, 1972, épigraphe.

DE PLUS EN PLUS DE MOINS
L'ART ET SES LOGIQUES SOUSTRACTIVES

INTRODUCTION GÉNÉRALE 10

1. L'INVENTAIRE DES SOUSTRACTIONS (CORPUS) 18

a – CAROTTAGES 18

L'INVENTAIRE PAR CATÉGORIES 34

L'approche cathartique 34

- Soustractions jubilatoires 34
- Soustractions purificatoires 40
- Soustractions vandales 44

Bénéfices perçus, sacrifices consentis 48

- Expressions du « LESS IS MORE » 48
- Expressions du « LESS IS LESS » 55

Stratégies face à l'environnement 62

- La soustraction comme simplicité volontaire 62
- La soustraction comme modèle pour un temps de pénurie 73
- Soustractions politiques, soustractions morales 82

b – CENTRIFUGATIONS 92

LES CENTRIFUGATIONS PAR ENTRÉES 102

- GUSTAV METZGER : *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961* 104
- GUSTAV METZGER : *Destruction in Art Symposium (DIAS), 9-11 September 1966* 140
- GUSTAV METZGER : *Years without Art, 1974, 1977-1980* 149
- GEORGE BRECHT : *Deux exercices, Dix Règles = Pas de Règles & Exit* 166
- ROBERT FILLIOU : *L'Audito-Destroyed Art* 184
- MICHAEL ASHER : *August 24-September 16, 1973, Lisson Gallery, London, England & September 13-October 8, 1973, Galleria Toselli, Milan, Italy* 196
- LEFEVRE JEAN CLAUDE : *LJC Archives* 216
- CLAUDE RUTAULT : *non peint, dépeint & peintures-suicides 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 & 8* 230
- LESZEK BROGOWSKI : *Painting Action* 250
- BERNARD BRUNON : *That's Painting Productions* 262
- CLAUDIO PARMIGGIANI : *Terra* 272

INTERLUDE EN TANT QUE « JE » : MES SOUSTRACTIONS 294

---

2. ANALYSES 302

a – CHRONIQUES DE LA SOUSTRACTION (SOMMAIRE DE L'ANNEXE) 308

b – APPROFONDISSEMENTS 310

Un manifeste de moins 310
Simplicité volontaire, collapsologie et bilan carbone 346
Moins, c'est moins 380

CONCLUSION GÉNÉRALE 408

TABLE DES MATIÈRES 418

BIBLIOGRAPHIE 424

Introduire la logique soustractive

Pour introduire *De plus en plus de moins. L'Art et ses logiques soustractives*, posons d'emblée quelques définitions. Créer par soustraction revient, pour l'artiste, à faire un trou. Par nature, ce geste dément « l'intrusion d'un objet fabriqué dans un espace[2] » (en logique soustractive, tout ce que l'artiste emploie de matériel va dans le sens de la disparition). Créer par soustraction est « (quelque chose) produit par l'art » qui n'est pas un artéfact[3].

En art, faire un trou ne peut se faire qu'au figuré puisque, seule, l'action de faire un trou ne suffit pas (enlever ne garantit pas qu'on soit en logique soustractive). Pour qu'il y ait logique soustractive, l'artiste qui fait un trou doit également créer une tension qu'il lui faut maintenir avec du langage. Créer par soustraction se manifeste donc sous la forme d'une division. D'abord, l'artiste ouvre un trou. Ensuite, c'est au moyen d'un argumentaire qu'il le maintient sous tension et nous voyons dans ce recours au langage une nécessaire supplémentation.

Si créer revient à « tirer du néant[4] », faire un trou n'est pas créer dans le sens conventionnel du terme. Faire un trou pousse ou ramène vers le néant, et pourtant cela aussi peut être une création. Telle est la dialectique de la logique soustractive observée en art : l'artiste-soustracteur qui « fait des trous » crée en ramenant vers le néant, certes, mais par là même ajoute du sens puisque ce qu'il escamote resurgit ailleurs et autrement, et notamment devient langage.

Souvent, la soustraction sert un but mais n'est pas le but encouru (ou alors reviendrait-il au fait de se soustraire lui-même). Cette dernière observation explique pourquoi l'action de soustraire fait l'objet d'appropriations aussi diverses qu'il y a d'univers d'artistes. D'ailleurs, la logique soustractive est un modèle bien plus largement adopté par les artistes qu'il n'y paraît. Si tel ne semble pas être le cas, c'est notamment parce que cette logique est en désaccord avec l'industrie culturelle et les

[2] Lawrence Weiner, « Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner », *Arts Magazine*, n° 4, février 1969, p. 23.
[3] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2682 [21/09/2021]
[4] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C4870 [01-02-2022]

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

phénomènes de médiatisation qui l'accompagnent. Beaucoup d'artistes œuvrant en logique soustractive rejettent jusqu'à la notion d'économie réputationnelle, choisissent d'être peu visibles, peu accessibles, voire s'absentent volontairement d'une scène de l'art jugée par trop contraignante.

Exprimée par Gustav Metzger, artiste et activiste allemand disparu en 2017, une image convient parfaitement à la façon dont pourrait être définie une œuvre d'art créée en logique soustractive. Lorsqu'on l'interroge sur la destruction sous l'action de l'acide chlorhydrique de trois panneaux de nylon blanc, noir et rouge (il s'agit de l'action intitulée, vraisemblablement seulement après coup, *Acid Action Painting*[5]), Metzger fait une observation capitale :

> « Eh bien, je dirais que dans le nylon ce ne sont certainement pas les bandes de nylon restantes qui importent – c'est le non-nylon[6]. »

Est d'importance ce qui est absent, ce qui manque, ce qui fait défaut. Chaque œuvre d'art créée en logique soustractive procède de la sorte, elle donne à ressentir la portée de ce qui n'est pas là. Comme cette logique se dérobe aux sens plutôt qu'elle ne s'exhibe, déceler sa présence s'avère souvent malaisé. Par exemple, le fait que les artistes y recourent dans leur pratique sans proposer d'objets d'art nous oblige à nous tourner exclusivement vers les effets que cette logique produit. En somme, le vide que nous proposent de tels artistes n'est qu'apparent. Il regorge d'indices que ceux-ci veulent soumettre à notre perspicacité. Notre objet de recherche se caractérise par le fait d'interroger cette « logique du moins ». Que veut nous dire tel artiste qui enterre sans préciser où la sculpture qu'il est censé exposer ? Tel autre qui désintègre ce qui aurait dû perdurer sous la forme d'une trace ? Ou encore tel autre qui, en passe de réaliser un artefact, montre des surfaces desquelles ont été prélevées une certaine quantité de matière ?

---

[5] Ou *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961*. Voir la partie que nous consacrons à Gustav Metzger.

[6] Gustav Metzger, « Symposium sur la Destruction/Création » (« Symposium on destruction/Creation ») (1966), dans *Writings*, jrp/editions, Genève, 2019, p. 153 (« Well, I would say in the nylon it certainly isn't the strips of nylon left that are important – it is the non-nylon. »). Les traductions sont de nous s'il n'y a pas d'indications contraires.

Notre thèse se compose de la façon suivante.

L'Inventaire des soustractions[7]

Dans un premier chapitre, *Carottages,* nous inventorions des œuvres d'art créées en logique soustractive. Ce corpus constitue notre sol. C'est une réserve qui pose les fondements de notre recherche et dans laquelle nous avons continuellement puisé. L'approche est descriptive, elle cherche à informer. À quelques exceptions près (deux aphorismes de Georg Christoph Lichtenberg empruntés au XVIII[e] siècle, ils ont été écrits entre 1775 et 1776), la majorité des fragments figurant dans l'inventaire sont empruntés à l'art récent (XX[e] et XXI[e] siècles). Comme trop de cas se sont présentés à nous (constituée durant deux années, une première version de l'inventaire comprenait 146 pages d'extraits), nous avons défini trois catégories[8]. Ces dernières fonctionnent comme une grille qui nous a permis d'organiser les entrées (ou extraits) en prenant soin de conserver uniquement ce qui a servi à nourrir les enjeux de la recherche de façon substantielle. Pour donner une image de ce en quoi consiste l'inventaire, outre qu'il se présente comme un recueil de fragments accumulés, la carotte (échantillon cylindrique permettant de déterminer la composition du sous-sol[9]) nous semble convenir puisqu'elle rappelle qu'il nous a fallu pratiquer des ouvertures dans un secteur protégé de la pratique artistique.

Centrifugations

Mais ce carottage, pour efficace qu'il a été, ne permettait pas de sonder les cas identifiés pour notre recherche autant que nous l'aurions souhaité. Aussi, notre corpus s'accompagne d'une sous-partie faisant pendant à l'inventaire lui-même. Intitulée *Centrifugations*, opération qui consiste à séparer les éléments solides ou liquides qui constituent un mélange en utilisant la force centrifuge[10], il s'agit pour nous dans cette sous-partie d'identifier et d'analyser la logique soustractive au travers de neuf cas (neuf artistes ayant créé jusqu'à trois œuvres *en logique soustractive*,

[7] Titre inspiré de l'*Inventaire des destructions* d'Éric Watier, Incertain sens, Rennes, 2000.
[8] *L'approche cathartique / Bénéfices perçus, sacrifices consentis / Stratégies face à l'environnement.*
[9] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C0880 [21/09/2021]
[10] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C1325 [21/09/2021]

prétendons-nous, dans la période allant de l'après-guerre à aujourd'hui). À cet endroit, nous avons également jugé nécessaire de définir des catégories nous permettant de restreindre notre champ d'investigation. Cette grille nous permet d'établir des comparaisons entre les neuf artistes. Au demeurant, les enjeux présentés dans nos *Centrifugations* (nous les évoquons souvent en parlant de fiches détaillées) sont les suivants, nous pouvons les lister sous la forme de questions : si des œuvres d'art ont été créées par des artistes en logique soustractive, à quoi ressemblent-elles et ont-elles des points communs ? Quels objectifs poursuivent les neufs artistes représentés dans cette sous-partie ? Dans quelle mesure ces objectifs sont-ils intelligibles ? En art, la logique soustractive apporte-t-elle quelque chose qu'aucun autre geste artistique n'apporte (tailler la pierre ne relève pas de la logique soustractive puisqu'on le fait en vue d'obtenir un reste[11]) ? Des deux parties de l'inventaire, nous tirons quelques conclusions d'importance pour cette recherche : soustraire en art est un geste élémentaire qui trouve son sens seulement au-delà de lui-même (la logique soustractive constitue moins un thème qu'un point de départ). En conséquence, fréquemment, la logique soustractive en art réalise pleinement son potentiel seulement si elle s'accompagne d'une narration. Ceci répond à la question de savoir dans quelle mesure les objectifs quêtés par les artistes usant de la logique soustractive sont compréhensibles, pour nous l'objectif visé par un artiste-soustracteur étant pleinement atteint seulement si le trou qu'il propose s'accompagne d'un commentaire, c'est un point fondamental sur lequel nous reviendrons longuement. Les œuvres recensées (dans l'*Inventaire des soustractions*) ou plus longuement décrites (dans les *Centrifugations*) constituent le versant « art » de considérations plus générales, émergeant depuis quelques décennies dans le contexte de l'état inquiétant de la planète : surproduction industrielle, gaspillage commercial, extractivisme à outrance, pollution de l'environnement, etc. Elles permettent d'établir des connexions avec la sensibilité écologique qui interroge cet état du monde à travers les notions de décroissance, d'éco-anxiété ou de solastalgie

[11] « Ce qui demeure d'un tout. » : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2156 [03/02/2022]

(souffrance causée par les changements environnementaux), et elles conduisent à repenser pratique artistique et statut de l'œuvre d'art, afin de définir ce que pourraient être des pratiques artistiques vertueuses (sans que jamais on ne puisse exiger de l'art qu'il soit, lui, vertueux).

Chroniques de la soustraction

Dans un second chapitre, *Chroniques de la soustraction*, à l'origine une commande passée avec une plateforme éditoriale [12], nous tentons donc de multiples rapprochements ayant pour but d'élargir encore un peu notre champ d'investigation. L'approche est spéculative. Essentiellement, il s'agit pour nous cette fois de raccorder l'art à la société (et inversement) en prenant pour élément commun la logique soustractive. Les chroniques telles qu'elles ont été publiées successivement durant un peu plus d'une année sont présentées dans un cahier extérieur à la recherche. Sont abordés des sujets variés qui entretiennent tous des liens étroits avec ce que nous intitulons ici logique soustractive, comme l'écologie politique, le vol d'œuvres d'art (leur disparition ou leur destruction), le goût pour le neutre et l'observation du banal, la nécessaire reconnaissance d'une dette, etc. Toutefois, comme c'était le cas, déjà, avec la première partie de l'inventaire qui par nature ne laissait pas de place à des développements, et pour cela nous dépossédait d'une certaine profondeur, le format court des chroniques nous a semblé devoir prendre plus d'ampleur dans ce cadre. Pour ce faire, comme c'est déjà le cas pour l'inventaire, une sous-partie faisant pendant aux chroniques lui succède.

Approfondissements

Intitulée *Approfondissements*, la sous-partie consiste en une approche analytique qui reprend pour la déployer (analyse, vif du sujet) une sélection de thèmes abordés de façon seulement allusive dans les chroniques. Ces approfondissements se comptent au nombre de trois et renvoient à des enjeux pour nous capitaux : il est d'abord

[12] *Switch (on Paper)*, « Média en 3 parties » créé en 2018 par Luc Clément et Éric Mangion : https://www.switchonpaper.com/qui-sommes-nous/ [21/09/2021]

question de tenter de définir puis d'analyser ce qu'est créer par soustraction en partant d'un texte du philosophe français Gilles Deleuze (« Un manifeste de moins »[13]). Dans un second temps, la sous-partie interroge des pratiques contemporaines de l'art en les comparant à des phénomènes (nouveaux ou non, toujours en lien direct avec l'action de soustraire) identifiés dans la société. Trois concepts servent d'appui : « simplicité volontaire », « collapsologie » et « bilan carbone ». Enfin, la sous-partie s'achève sur des considérations portant sur le proverbe « LESS IS MORE ». Après un état des lieux de ses adoptions diverses, proposition est faite de lui substituer un « moins, c'est moins » (« less is less »), selon nous bien plus en phase avec la période que nous traversons. La crise sanitaire provoquée par la pandémie de Covid-19 a mis en visibilité certains des enjeux de nos hypothèses. Penser un « monde d'après » de manière radicale nous invite à assumer la perte, penser le moins pour le moins, logique qui, seule, serait apte à subvertir en profondeur les stratégies où le profit tient lieu d'une des valeurs centrales. Les artistes qui ont leurs propres pratiques décroissantes montrent à travers leurs exemples la richesse des valeurs à inventer.

Chaque partie comporte une introduction. Dans celle-ci, nous décrivons les points de mire qui sont les nôtres au départ. À la lecture des parties, on constatera qu'elles s'éloignent parfois quelque peu des sujets initialement posés. Mais en recherche, le tâtonnement (faire différents essais dans une direction approximative) a une valeur toute particulière et convient à cet endroit. Dans ces parties, certains points sont aussi continuellement ressassés, c'était pour nous le moyen de tenir bien en main notre objet de recherche, caractérisé par le fait d'interroger la logique soustractive et donc toujours prêt à nous échapper.

Interlude en tant que « je » : mes soustractions

Nos deux parties (*Corpus* et *Analyses*) sont reliées entre elles par un interlude. Dans celui-ci, exceptionnellement, nous prenons la parole à la première personne. Nous

[13] Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins » (postface), dans Carmelo Bene, *Superpositions*, Minuit, Paris, 1979.

avons intitulé cette jonction *Interlude en tant que « je » : mes soustractions* parce que dans celle-ci, de façon laconique, nous énumérons tout ce que nous avons choisi *de ne pas faire figurer* dans cette recherche. Le « je » sera employé uniquement dans cette jonction. Cet interlude nous sert à nous interroger sur ce qu'est ou ce que peut être un objet de recherche mis au travail par un artiste et jusqu'où celui-ci peut conférer à un objet de telle nature le statut d'une œuvre d'art. Initialement, notre conclusion étudiera ce fait d'un peu plus près, nous avions trouvé pertinent, au vu de notre sujet, de supprimer, ou plus exactement de rendre « blanc » deux sections primordiales pour cette recherche, son début et sa fin, son introduction et sa conclusion. Laissant ainsi notre lecteur face au vide en ces deux endroits. Ce blanc aurait fait office de fourreau. Accéder puis sortir du lieu secret qu'incarne (encore pour quelques temps) la logique soustractive en art aurait, de cette façon, demandé d'en passer deux fois par une absence de contenu, laissant imaginer au lecteur de cette recherche à quoi auraient pu ressembler un début et une fin dans ce cas. Un trou avant, un trou après, comme pour contraindre notre imaginaire arrivé à saturation à n'incarner plus qu'un « Il y a si peu à faire et tant de temps pour le faire[14]. », phrase dont nous pourrions faire la devise de ce que nous appelons ici logique soustractive et que nous avons placé en tête de cette recherche.

[14] Brecht, « Scénario-minute », *loc. cit.*

1 . L'INVENTAIRE DES SOUSTRACTIONS (CORPUS)

a – CAROTTAGES

PRÉALABLE

La soustraction comme obsession

Cet inventaire est le fruit de plusieurs années passées pour ainsi dire le nez dans la soustraction. Années de thèse certes, mais auxquelles s'ajoutent un nombre autrement plus considérable d'années dédiées à notre intérêt fiévreux pour la logique soustractive, qui remonte au tournant des années 2000, lorsque nous découvrions la philosophie rebelle d'Ivan Illich, les œuvres d'Art auto-destructif de Gustav Metzger, *La Part maudite* de Georges Bataille ou encore « Un manifeste de moins » de Gilles Deleuze. Découvertes qui ont ouvert une porte qui ne s'est jamais refermée depuis lors : là, tout près, réside la soustraction. Énigmatique et pour cela hermétique en partie. Mais aussi aventureuse et incroyablement féconde. À tous les coups et à l'heure où nous écrivons encore, au moment d'aborder un nouveau livre, film, ou lorsque nous fréquentons de nouvelles œuvres d'art, cette question, mordante, s'impose à nous puis ne nous lâche jamais : découvrirons-nous bientôt de nouvelles façons d'envisager la logique soustractive ? C'est, désormais, notre grille de lecture du monde. La soustraction est une obsession. C'est donc naturellement que l'action de soustraire va apparaître un grand nombre de fois dans l'inventaire qui va suivre, sous des formes toujours renouvelées et plus ou moins abruptes. Tout commence donc par une contradiction : cet *Inventaire des soustractions* a été obtenu par ajouts successifs (certes, partout structurés par des choix), qu'il s'agisse de présenter des données brutes (l'inventaire en tant que tel), ou d'explorer plus dans le détail la pratique de neufs artistes pris pour sujet à partir de l'observation de certaines de leurs œuvres (les *Centrifugations* qui font pendant à cet inventaire et en forment le découlement).

Notre lecteur s'interrogera sans doute : inventorier ainsi interminablement des œuvres empreintes de logique soustractive était-il le meilleur moyen requis pour

faire part de la soustraction en art ?, sous-entendu : soustraction, dont le bon sens invite à penser qu'elle doit, plutôt que d'accumuler, tenter de « faire trou » pour laisser saisir le glissement qu'elle provoque et qui lui est si hautement spécifique ? De notre point de vue, seule la présentation d'un nombre important de cas recensés, apte à rendre compte de l'évidence d'une masse critique, peut laisser comprendre à quel point la logique soustractive habite l'art et les artistes depuis longtemps, et ce bien qu'elle ne soit presque jamais évoquée dans les manuels d'histoire de l'art écrits jusqu'à ce jour (nous tenterons d'expliquer pourquoi). Pour révéler ce fait, à savoir l'existence pour nous indubitable de la logique soustractive à l'intérieur de la pratique de l'art, l'*Inventaire des soustractions* doit en en passer par le « beaucoup plus de moins », par un effort d'accumulation, notamment parce que le fait d'accumuler (d'entasser en quantité) très bien connu de nous, nous offre un accès idéal à toutes sortes de notions, comme la soustraction. On verra qu'addition et soustraction, bien qu'hétérogènes (de natures différentes) ne sont pas séparés mais communiquent au contraire en permanence, voire vont jusqu'à se substituer l'un à l'autre en certaines occasions. Après tout, il existe une lumière hétérogène, composée de radiations de différentes longueurs d'onde, de la même façon, l'énergie créatrice pourrait être composée des deux forces jouant des rôles inversés et même, pourquoi pas, complémentaires, que sont le positif et le négatif.

Poussé à ses limites, l'inventaire aurait pu compter plusieurs centaines de pages. Pourtant, pour deux raisons, pousser notre recherche jusqu'à cette limite ne nous pas semblé nécessaire. D'abord, rappelons qu'il est impossible d'épuiser cette matière : les soustractions et autres œuvres ou actions participant de ce que nous intitulons ici logique soustractive se présentent par grappes en nombre illimité, la bataille est perdue d'avance. Ensuite, plus profondément, comme par nature la logique soustractive s'impose à elle-même de rester lacunaire, incomplète, le vœu d'exhaustivité la contredit intrinsèquement. Même si elle choisit l'addition pour ressort (des coupes toujours nouvelles viennent s'ajouter aux anciennes), ce qui est le cas de cet inventaire, elle doit se ménager quelques trous. Des manques. Des

absences. En bref, ce qui menace une telle recherche, au vu de son objet principalement, c'est qu'elle feigne d'être complète. Comme il y a autant de façons d'aborder la logique soustractive qu'il y a de pratiques d'artistes, fort heureusement, la reconstitution d'un puzzle qui nous la ferait voir intégralement en présentant une surface unie et luisante, quand bien même le voudrait-on, intensément, s'avère impossible.

On se souvient de l'argument de Jean-François Lyotard.

> « Et si l'enjeu de la pensée (?) était le différend plutôt que le consensus ? Et cela dans le genre noble comme dans l'ordinaire ? Et en pleine "santé", en toute vigilance ? Cela ne veut pas dire qu'on entretient l'équivoque. Mais, au bout de l'univocité, quelque chose s'annonce (par le sentiment) que cette "voix unique" ne peut pas phraser[15]. »

Obtenu par ajouts successifs selon le principe élémentaire de l'assemblage, cet inventaire n'en illustre pas moins son sujet, la logique soustractive, puisqu'il est lui-même un carottage, un forage d'exploration, un prélèvement qui aurait pu être réalisé en plusieurs endroits. Comme son nom l'indique, ce carottage consiste en la tentative de déterminer la composition du sous-sol qu'est la logique soustractive qui, pour l'heure, échappe encore à « la voix unique » et lui préfère la bigarrure.

Au bout de l'inventaire, il faut phraser. C'est ce que nous tentons de faire dans la seconde partie de cette recherche.

Ubiquité et prégnance de la logique soustractive

Le carottage est ce en quoi consiste notre inventaire. De façon fantaisiste, précisons que telle n'est pas la façon dont il a été conçu, des livres pris au hasard des rayonnages auraient pu le constituer. En effet, nous aurions pu opérer une saisie à l'aveugle dans des livres tout à fait inconnus de nous, en logique soustractive, l'image est loin d'être absurde. Pourquoi l'évocation de ce caprice, de cet arbitraire ? Nous aurions pu prouver par là que le résultat obtenu eût été à peu près le même, au moins en termes de qualité, quand bien même d'autres œuvres et artistes auraient été pris pour supports, y compris en d'autres périodes que les XX^{e} et XXI^{e}

[15] Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Minuit, Paris, 1983, p. 127.

siècles qui, sauf exception, nous ont intéressés de façon exclusive pour écrire ces pages. Ceci pour affirmer qu'on peut réécrire l'histoire en étant plus sensible à la logique soustractive dont les manifestations figurent partout. Omniprésente, frappée du don d'ubiquité, la soustraction en art s'offre facilement à l'observation dès lors qu'on s'intéresse à elle, attention qu'elle semble pourtant ne pas vouloir susciter. Discrètement, elle ne cesse jamais de se manifester en empruntant des trajets qui évitent soigneusement la ligne droite : elle surgit comme par surprise au détour d'une pratique artistique avant d'en disparaître une fois pour toutes, fait un caméo brillant dans une œuvre surchargée d'ornements au moment où on l'attend le moins. Ou, parfois, envahissante et pourquoi pas despotique, elle impose à un artiste de souscrire massivement à son état d'esprit et de saborder ses œuvres.

Ses manifestations figurent partout ? Prêtons-nous à l'exercice, même si cela peut sembler superficiel, pour le démontrer. Les lignes qui suivent, elles prennent le contre-pied du mode opératoire mis en œuvre par la suite pour notre inventaire, ont été rédigées en sollicitant quelques peu d'ouvrages issus d'un même pan de bibliothèque ne comprenant que quelques rayonnages[16] : dans un livre intitulé *ARTIST'S MAGAZINES*, la critique Gwen Allen raconte que l'artiste américaine Lee Lozano a rédigé, en 1969, les instructions suivantes : « Jetez les douze derniers numéros d'*Artforum* dans les airs[17]. », geste politique modeste érigé contre la suprématie des revues d'art internationales devenues institutionnelles, comme l'était *Artforum*[18] en 1969, passage inévitable pour tout artiste voulant réussir.

Dans le même livre quelques pages plus loin, la reproduction d'une œuvre de l'artiste américain John Baldessari intitulée *THIS IS NOT TO BE LOOKED AT* (1966-1968)[19], qui, mandant à son public de détourner le regard, tandis que toute œuvre est à priori conçue pour être contemplée, est aussi, à sa façon, une soustraction

[16] Il s'agit d'une toute petite partie des livres mis à la disposition du public au CDLA (Centre Du Livre d'Artiste) sous l'intitulé « Catalogues d'expositions récents ». Voir : https://cdla.info/ [03/02/2022]

[17] Lee Lozano, *Throwing Up Piece* (1969), Collection Richard Tuttle, New York/The Estate of Lee Lozano, dans Gwen Allen. *Artists' Magazines. An Alternative Space For Art*, MA: MIT Press, Cambridge, 2011, p. 14.
(« Throw the last twelve issues of Artforum up in the air. »)

[18] Voir : https://www.artforum.com/print/archive/years/2020-2030 [03/02/2022]

[19] Allen, *Artists' Magazines, ibid.*, p. 23.

incontestable, sinon imparable. Sollicitant tout autant l'occasion de fournir un effort cérébral, l'artiste allemand Hans-Peter Feldmann[20] agit également en pure logique soustractive lorsqu'il met en scène des portraits photographiés tournés de façon à ce que les faces des personnes représentées ne soient jamais correctement discernables, visages trop de profil, ou franchement virevoltés, ne laissant apercevoir qu'une masse de cheveux qui les occultent presque tout à fait. Plus rien de ce qui fait l'expression d'une personne ne nous est donné à voir. Soustraction-brouillage.

Dans *A FEW DRAWINGS*[21], l'artiste d'origine française Guy de Cointet crypte, et crypter relève bien selon nous d'une soustraction du signifiant, un court monologue qu'il faudrait absolument comprendre pour que l'œuvre reproduite s'éclaire de milles feux, mais rien, seulement la frustration provoquée par un hermétisme total[22].

Autre livre, autre univers, autre étagère, pas très éloignée de la première : la soustraction s'abat comme une pluie fine sur les œuvres à forte tendance langagière de l'artiste français Claude Closky, par exemple dans *Il n'est pas 15 heures*[23] (ce qu'il manque au temps pour qu'il soit quinze heures) ou *Dix tentatives de multiplier deux par quatre*[24] (énumération de multiplications dont les résultats s'avèrent inférieurs à ce qu'ils devraient être, jusqu'à la septième ligne).

Robert Filliou, « Génie sans talent » : l'expression, pleine de logique soustractive, donne son titre à un catalogue consacré à l'artiste franco-américain. On trouve dans celui-ci, sous la référence *52*, une œuvre de Filliou intitulée *The Last Time I Felt Sad*[25], datée de 1970 et dont l'objectif semble consister à se délester du sentiment de tristesse, et n'est-ce pas là, pareillement, une action relevant de la soustraction ?

---

[20] Hans-Peter Feldmann, *272 PAGES*, Centre National de la photographie, Paris, 2001, p. 212-213.

[21] Guy de Cointet, *A Few Drawings* (1975), Cneai=, Air de Paris & Archives Guy de Cointet, Paris, 2005, sans pagination.

[22] L'œuvre évoquée commence de cette façon : « JE NE TROUVE PLUS MON CHEMIN. J'ERRE DANS LA CONFUSION LA PLUS TOTALE. FINALEMENT, JE M'ARRÊTE ET ME LANCE DANS UN COURT MONOLOGUE : BUH SPWD A KEOSYZIG… » (« I CAN NO LONGER FIND MY WAY. I WANDER ABOUT UTTERLY CONFUSED. FINALLY I STAND STILL, AND ENGAGE IN A SHORT MONOLOGUE: BUH SPWD A KEOSYZIG… »).

[23] Claude Closky, « Il n'est pas 15 heures. », dans *Claude Closky 8002-9891*, MAC/VAL/Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, 2008, p. 102.

[24] Claude Closky, « Dix tentatives de multiplier deux par quatre », dans *Claude Closky 8002-9891, ibid.*, p. 40.

[25] Robert Filliou, « Le Poïpoïdrome : The Last Time I Felt Sad » (1970), dans *Robert Filliou. Génie sans talent*, Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, 2003, sans pagination.

Dans un texte intitulé « L'énergumène », le critique d'art et essayiste Guy Scarpetta décrit une œuvre imaginée par le « Petit Maître Liégeois » (comme il se surnomme lui-même), l'artiste belge Jacques Lizène, et c'est encore une soustraction, cette fois accomplie au premier degré.

> « En 1970, un jeune artiste belge de 23 ans décide, par vasectomie, c'est-à-dire section ou ligature des canaux par où passent les spermatozoïdes, de se faire stériliser : façon, dira-t-il, de "tourner le dos au jeu des générations, résolument". L'individu est étrange, il se définit comme "Petit Maître Liégeois", "Artiste de la médiocrité", son registre de prédilection est la dérision, la farce, le "lamentable" revendiqué, le ratage délibéré. Plus tard, il définira cette opération comme une "Sculpture interne", évidemment invisible (l'art ne passe plus seulement dans la vie, mais dans l'interruption de sa transmission)[26]. »

Même étagère, en un autre endroit : s'y trouve la reproduction d'un livre d'herman de vries, artiste néerlandais travaillant en Allemagne, il s'intitule *three possibilities*. La dernière possibilité proposée par de vries au lecteur consiste en une pure soustraction de ce qui rend cet ouvrage désirable, soustraction-destruction, ou soustraction comme désenchantement : « Le processus de lecture abolit le mystère de cette œuvre[27]. » Tout aussi percutant, l'artiste français Yann Sérandour soustrait, à titre de participation, huit pages qui auraient dû être les siennes à une revue d'esthétique consacrée aux « pratiques discrètes de l'art et leurs non-lieux »[28]. Ce retrait renvoie peut-être à l'œuvre que l'artiste américain Robert Barry proposait entre des pages qui se suivent[29]. Il rappelle également les *Pages déchirées* de Daniel Buren, œuvre dont une des itérations consistait à proposer, en 1972, là aussi à titre de participation au catalogue de l'exposition « Actualité d'un bilan », un reste déchiré d'une reproduction de l'invitation que le galeriste Yvon Lambert avait faite aux artistes en cette occasion[30]. Plutôt que de mettre leur lecteur en présence d'une

---

[26] Guy Scarpetta, « L'énergumène », dans *Jouons avec les vidéos mortes de Jacques Lizène*, L'éclat/Villa Arson, L'Usine à Stars, Yellow Now, Nice, 2009, p. 23.
[27] herman de vries, *three possibilities*, livre d'artiste, the eschenau summer press publications 21, 1980, sans pagination (fac-similé). (« The process of reading abolishes the mystery of this work. »)
[28] Yann Sérandour, « […] », dans *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 21, automne 2010, p. 133-140.
[29] Robert Barry, *The Space Between Pages*, dans *0 To 9*, n° 6, juillet 1969, p. 29-30 & p. 74-75.
[30] « Yvon Lambert – Actualité d'un bilan », Paris 1972 , p. 40-41. Voir : https://catalogue.danielburen.com/exhibits/view/124/%22Yvon%20Lambert%20%E2%80%93%20Actualit%C3%A9%20d%27un%20bilan%22?period=1970-1972&page=4 [24/05/2020] Voir également :

page blanche laissée vierge, Buren et Sérandour choisissent de le confronter plus directement au manque en manifestant l'absence, la disparition physique. Buren propose un reste de courrier devenu en partie illisible, Sérandour un retrait intégral de ses pages qui n'existent plus que de façon hypothétique. De tels actes évoquent l'arrachement. Leur violence mesurée stimule le lecteur qui voudrait comprendre le sens de telles disparitions, qu'elles soient partielles ou intégrales.

On trouve également quelques soustractions tirées par les cheveux (elles comptent pourtant) dans un catalogue consacré à une exposition récente d'Isidore Isou au Centre Pompidou à Paris[31]. Par exemple lorsqu'Isou choisit de maintenir inachevé l'*Ensemble d'œuvres supertemporelles* (1960-1987). « Je vous offre », écrit-il relativement à celles-ci, « une enveloppe que vous pouvez remplir de ce que vous désirez… »[32]. Au cœur de l'œuvre figurent conjointement une adresse et un vide. Ou, de façon plus comique encore, dans son traité d'économie politique daté de 1949 et intitulé *Le Soulèvement de la jeunesse*, lorsqu'Isou borne le génie révolutionnaire à cet état, la jeunesse, livrant ainsi à l'industrie culturelle son « âge de cristal »[33] (film de science-fiction dans lequel il n'est pas permis à la population de vivre au-delà de l'âge de 30 ans). Soustraire pour Isou, consiste à exclure tous ceux qui ne sont pas dans la première période de leur vie. Mais il faut le préciser, et c'est en cela que ce dernier exemple de logique soustractive trouvée au hasard d'un énième catalogue d'exposition pourrait être discuté, plus qu'un âge, la jeunesse pour Isou est un type de personne, dont la particularité réside dans le fait qu'elle « ne coïncide pas encore avec sa fonction[34] ».

Avons-nous passé assez de cas en revue ? Outre qu'il y ait ainsi une contradiction dans le fait d'accumuler les soustractions, on ne peut que remarquer ce que nous

---

https://catalogue.danielburen.com/biblios?type=title&id=1868&title=Yvon%20Lambert%20%3A%20actualit%C3%A9%20d%27un%20bilan%2C%20Paris%201972 [24/05/2020]

[31] Exposition « Isidore Isou », dir. Nicolas Liucci-Goutnikov, Galerie du Musée, Centre Pompidou, Paris, Mars-Mai 2019.

[32] Isidore Isou, « La conquête de l'univers, œuvre d'art surtemporelle » (*Ur, nouvelle série*, n° 1, 1963), dans *Isidore Isou*, Centre Pompidou, Paris, 2019, p. 127.

[33] Livre de William F. Nolan (*Logan's Run*, 1967), puis film de Michael Anderson, *L'âge de cristal* (*Logan's Run*, 1976), voir : https://en.wikipedia.org/wiki/Logan%27s_Run_(film) [21/09/2021]

[34] Isidore Isou, « Le soulèvement de la jeunesse » (1949), dans *Isidore Isou, op. cit.*, p. 40.

avancions plus haut, à savoir qu'en art, sous des formes à chaque fois différentes, la soustraction traverse un nombre considérable de pratiques, souvent totalement étrangères les unes aux autres (c'est exactement ce que tentait de prouver notre tentative, ce premier choix, volontairement rapide, et opéré en sollicitant quelques peu d'ouvrages issus d'un même pan de bibliothèque ne comprenant que quelques rayonnages). En art, la soustraction marche à l'aventure et peut s'installer n'importe où. Elle est un geste auquel tout artiste peut recourir n'importe quand et à sa manière. Elle teinte une infinité de pratiques, parfois à la façon de l'humidité (c'est l'impression que nous donne l'œuvre précédemment citée d'herman de vries) ou comme un couperet (Jacques Lizène et sa ligature performative). Ce qui frappe, c'est la discrétion de sa présence, et ceci mérite une fois encore d'être appuyé : la logique soustractive s'exprime souvent dans des interstices. On la trouve plus fréquemment au détour d'un obstacle qui n'a rien de commun avec elle qu'au centre d'une scène et tentant de s'attirer les projecteurs, quoi que, pour ce qui concerne la vasectomie de Lizène, et de façon plus appuyée encore, Michael Asher, Walter de Maria ou encore Gordon Matta-Clark, notamment, sont tout sauf discrets dans l'approche qu'ils ont de la logique soustractive puisque chez ces trois artistes, la soustraction s'affirme en très grand, voire recherche la monumentalité ; Asher a fait l'objet d'une fiche dans notre inventaire.

Évoquons cette discrétion plus dans le détail. Le fait que l'industrie culturelle[35] ait jusqu'à présent si peu prêté attention à la logique soustractive est heureux. Arme proportionnée aux imaginations les plus folles des artistes, il revient d'espérer que la soustraction reste encore longtemps étrangère aux visées de l'industrie culturelle qui n'ont rien de commun avec l'art. Sans nul doute, tôt ou tard, cette industrie fera de la soustraction un énième spectacle. Cet élan fera naître un nouvel *–isme* qui fera de la logique soustractive, infiniment vivante, le « soustactionnisme », produit de marketing et promesse de satisfaction répondant à un besoin identifié des consommateurs. L'industrie culturelle se constitue en cycles prévisibles : lorsque la

[35] Nous définissons cette industrie, par nature opposée à la logique soustractive, dans un des chapitres figurant notre seconde partie. Voir *Approfondissements* : « SIMPLICITÉ VOLONTAIRE, COLLAPSOLOGIE ET BILAN CARBONE ».

profusion (ce que nous appelons le trop de tout) commencera à dégoûter le public, on lui redonnera de l'appétit en lui présentant des soustractions. Pour les opérateurs de ladite industrie, tout se résumera en une élémentaire inversion des tendances : ils rendront frugal ce qui était surcharge pléthorique. Lorsqu'on fera la queue interminablement sur le parvis du Centre Georges Pompidou à Paris en vue d'aller « lorgner » quelques soustractions, on aura depuis longtemps endommagé une forme d'art pétrie d'intelligence. Sa singularité lui vient justement en partie d'une souplesse étonnante (elle rappelle l'idée de l'eau dans *L'Art de la guerre* : « Soyez comme les démons qui ne laissent pas de traces, soyez comme l'eau que rien ne peut blesser[36]. ») qui semble difficilement compatible avec la gestion de larges publics, la prise en considération de normes de sécurité toujours plus intransigeantes et l'attente de résultats.

Motivations de l'Inventaire

Durant l'écriture de cette thèse, surtout au début, lorsqu'il a été question d'en présenter publiquement l'avancement, même de façon modeste, le besoin de recourir à une base de données accessible en permanence, à un corpus, voire à des archives, s'est plusieurs fois fait ressentir. L'inventaire consiste en ce corpus : c'est le réservoir qui alimente en permanence le dispositif que constitue *De plus en plus de moins. L'Art et ses logiques soustractives* et en assure la stabilité. À tout moment, il nous a été possible (et profitable) de revenir vers celui-ci, ce qui demande une brève explication. S'il existe une logique additive (opposée à la soustraction), elle veut se faire connaître, voire cherche à s'imposer. À contrario, la logique soustractive se manifeste en creux, c'est-à-dire que toute œuvre d'art créée par soustraction est faite pour échapper en partie à son récepteur, sans quoi, bien entendu, la logique soustractive ne serait pas ce qu'elle est. Ce qui en fait le charme constitue donc, aussi, sa principale difficulté. Pour pallier celle-ci et laisser saisir quelque chose de ce film géant et à la fois incroyablement éclaté qu'est la logique soustractive

[36] Sun Tzu, *L'Art de la guerre*, trad. Jean Lévi, Hachette Littératures, coll. « Poche », Paris, 2010, p. 104.

observée dans le champ de l'art, en réalité une constellation, la méthode la plus immédiate consiste à revenir vers les images fixes (qui résultent de notre méthode de carottage) qui le constituent. C'est de cette façon que notre inventaire procède, en ignorant la séquence (impossible d'accès) pour considérer seulement certains des instants où une soustraction surgit.

Un réseau d'instantanés (non liés artificiellement les uns aux autres) est précisément ce en quoi consiste la première partie de notre inventaire.

Outils de l'Inventaire

Avant d'examiner un à un les outils que contient la boîte qu'est ce corpus, citons l'essayiste américain Kenneth Goldsmith dont le positionnement nous est familier.

> « [Face] à une quantité accessible de textes sans aucun précédent, le problème n'est pas d'en écrire plus ; plutôt d'apprendre à négocier avec ce gigantesque amas existant. Comment je me fraye mon chemin dans ce maquis d'information – comment je le gère, comment je l'analyse et le distribue – voilà ce qui distingue mon écriture de la vôtre[37]. »

De plus en plus de moins. L'Art et ses logiques soustractives, au vu de son sujet, serait une thèse de trop si elle ne s'était écrite tandis que la logique soustractive en art n'a pas encore été clairement identifiée. Cette thèse est l'objet même qui sert à identifier le phénomène revenant à *créer par soustraction*. Pour l'écrire, aurions-nous dû nous restreindre à appliquer à la lettre un seul des termes listés par Goldsmith dans ce passage, par exemple « gérer » ? Dès lors cette recherche aurait consisté en la livraison de coupes franches opérées dans des textes existants présentées telles des briques, au lecteur dans un second temps de se frayer un passage en accueillant certaines d'entre-elles (pour en ignorer d'autres), créant ainsi une collection personnelle à partir de préférences. Mais cette approche aurait certainement conféré à notre recherche le statut d'une œuvre d'art, ce qu'il nous a semblé important d'éviter (des raisons précises sont fournies dans notre interlude à ce sujet). Goldsmith affirme que « le problème n'est pas [d'] écrire plus », mais cela ne l'a pas (lui non plus) amené à proposer seulement des coupes de textes déjà

[37] Kenneth Goldsmith, *L'Écriture sans écriture. Du langage à l'âge numérique*, trad. François Bon, Jean Boîte, Paris, 2018, p. 9.

existants en guise de livre. À contrario, il a modulé un discours sur l'usage que l'on peut faire de telles coupes et a dressé de nombreuses perspectives à partir d'elles. Une recherche sur la logique soustractive observée en art qui ne prétend nullement être une œuvre d'art introduit un tel paradoxe. Le point de départ de cette recherche était en partie égoïste : en l'écrivant, nous souhaitions mieux définir et identifier ce que nous entendions par logique soustractive, qui n'était au départ, faut-il le rappeler, qu'une intuition. Nous avons écrit pour affirmer une vision.

L'*Inventaire des soustractions* se déploie de la manière suivante.

- *Décisions*

  En art, le fait de nier la règle est une soustraction mais, de notre point de vue, la logique soustractive ne s'y trouve pas assez pour qu'un tel cas prenne place dans notre inventaire. Afin que tout ce qui exprime une négation en art ne devienne pas logique soustractive, seuls nous intéressent pour l'inventaire les cas où l'artiste fait un trou[38], au figuré. Certains extraits figurant dans l'inventaire pourront sembler discutables mais, justement, avancions-nous plus haut, en citant Lyotard, ce que cet inventaire veut initier est un dialogue portant sur un certain nombre d'enjeux propres à la logique soustractive et pouvant accueillir une certaine dose de différend. En quelques cas, des doutes subsistent : avons-nous présenté les soustractions les plus représentatives des artistes mentionnés dans cette recherche ? Tombés sur l'œuvre d'un artiste répondant, au moins en apparence, parfaitement à nos critères (résumés par le fait de faire un trou), nous nous sentions satisfaits. Or, à l'occasion de l'acquisition d'un nouveau document, il s'est parfois avéré que ce que nous considérions comme étant une soustraction hors-pair de l'artiste examiné n'était pour finir que la version dérivée d'une soustraction

[38] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8T1390 [22/09/2021]
« Trou : Ouverture au travers d'un corps ou qui y pénètre à une certaine profondeur. Faire un trou dans une muraille. Creuser un trou en terre. Percer un trou dans du fer, du bois. Il y a un trou à vos bas, à votre manteau. Regarder par le trou de la serrure. Les trous d'une flûte. Le trou d'une aiguille. Il est blessé, il a un trou à la tête. Trou dans lequel les bêtes se retirent. Trou de taupe, de renard, de souris. Ces oiseaux font leur nid dans un trou. Boucher un trou. Agrandir, remplir un trou. Tomber dans un trou. »

plus importante. Ce constat engendra une peur de rater l'essentiel, peur d'autant plus fondée que cette recherche nous a montré plusieurs fois que lorsqu'un artiste se familiarise avec la logique soustractive, il est fréquent qu'il multiplie les soustractions, – Yoko Ono, Lawrence Weiner, George Brecht et beaucoup d'autres constituent de tels cas ; chez eux les soustractions s'enchaînent au fil des œuvres ou se présentent par lots à l'intérieur d'un même projet. À chaque fois que cela a été possible, nous avons choisi de présenter nos artistes au travers de l'œuvre pour nous la plus significative à l'endroit de la logique soustractive (un parangon, un type accompli, voire un modèle) incluant, bien entendu, une part de subjectivité importante. Enfin, pour le chercheur, distinguer à l'intérieur de l'œuvre la soustraction d'autres ingrédients artistiques est parfois difficile. C'est pourquoi notre choix s'est surtout porté sur des soustractions flagrantes, isolables du reste de la pratique d'un artiste. Mais il y a des exceptions.

- *Catégories*

Les fragments sélectionnés pour l'inventaire sont organisés en trois familles qui, de notre point de vue, réunissent la majorité des enjeux revendiqués par notre recherche. Chaque famille comporte de deux à trois sections (il y a huit sections en tout).

L'approche cathartique
Soustractions jubilatoires
Soustractions purificatoires
Soustractions vandales

Bénéfices perçus, sacrifices consentis
Expressions du « LESS IS MORE »
Expressions du « LESS IS LESS »

Stratégies face à l'environnement
La soustraction comme simplicité volontaire
La soustraction comme modèle pour un temps de pénurie
Soustractions politiques, soustractions morales

En majorité, ces groupes réunissent des œuvres d'art qui reviennent, pour l'artiste, à faire un trou. Des groupes renvoyant à la logique soustractive mais

sans rapport direct avec l'art ont toutefois été sélectionnées, par exemple lorsqu'il ne fait pour nous pas de doute que celles-ci ont fait l'objet d'appropriations par certains artistes (la notion de « downshifting » ou « rétrogradation » placée dans « La soustraction comme modèle pour un temps de pénurie »). Nous avons limité le nombre de groupes.

Nos huit familles s'avèrent moins étanches les unes aux autres qu'il n'y paraît : une soustraction jubilatoire peut aussi être vandale ou purificatoire (la polyvalence du réel pourrait être ici évoquée). Selon l'angle depuis lequel s'effectue chaque sélection, l'expression d'un « LESS IS LESS » peut éventuellement constituer un « LESS IS MORE ». À cet endroit « A SQUARE REMOVAL FROM A RUG IN USE[39] », statement de l'artiste américain Lawrence Weiner qui figure simultanément dans deux de nos sections[40], est un cas d'école : considéré d'un point de vue tenant prioritairement compte de la vie quotidienne, l'œuvre consiste en un sabotage (« UN CARRÉ PRÉLEVÉ DANS UN TAPIS EN COURS D'UTILISATION ») qui détériorera en partie un objet dont on fait couramment usage (« LESS IS LESS »). Du point de vue de l'art, au contraire, ce sabotage se mue en plus-value (« LESS IS MORE »), puisqu'un tapis probablement quelconque devient une œuvre d'art. Pour nous, cette porosité des familles ne constitue pas une faiblesse mais montre une fois de plus qu'en art, il nous faut juger sans critères définis une fois pour toutes. La polyvalence du réel traverse cette recherche. Elle impose une interprétation dès avant le choix, puis dans les groupements, à un second niveau, selon une logique circulaire, ou anneau interprétatif.

[39] Lawrence Weiner, *« A SQUARE REMOVAL FROM A RUG IN USE »* (Statement), 1969. L'œuvre est présentée sur le site du MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien : https://www.mumok.at/en/square-removal-rug-use [22/09/2021]

[40] *Expressions du « LESS IS MORE »* / *Expressions du « LESS IS LESS ».*

- *Période et sources*

  Les cas recensés sont très majoritairement empruntés aux XX^e^ et XXI^e^ siècles. Les ouvrages utilisés sont les suivants : écrits d'artistes, critique d'art, histoire de l'art, sciences humaines et articles portant sur l'art, l'architecture, le design et la société. En parallèle des recherches effectuées dans ceux-ci et pour élargir notre champ de vision et faire rapidement l'acquisition de références ignorées de nous, nous publions au tout début de cette recherche, en 2019, un message sur les réseaux sociaux : il invite quiconque le désire à nous écrire pour nous faire part d'une pratique d'artiste souscrivant à la logique soustractive (un communiqué décrit brièvement ce à quoi l'expression renvoie). Il en a résulté un certain nombre d'échanges. Ceux-ci nous ont permis d'établir une liste d'environ cent nouvelles références dont quelques unes seront intégrées à l'inventaire, de faire des comparaisons et, enfin, d'attester de la popularité de certaines œuvres (qui sont indéfiniment citées, tandis que d'autres, à notre surprise, s'avèrent confidentielles, voire tout à fait inconnues, quand bien même les artistes qui les ont fait naître bénéficient d'une certaine popularité). Nous envoyons aussi des questionnaires à des artistes de notre connaissance, il s'agit cette fois de mettre notre objet de recherche et ses enjeux à l'épreuve de créateurs en activité, ce afin de recueillir une vision tout à fait contemporaine de la logique soustractive. Enfin, en 2021, tandis que se déroule notre troisième année de recherche, nous créons une collection intitulée « Beaucoup plus de moins ! », à savoir de courts livres numériques gratuits et sous Licence Art Libre[41] contenant de nouveaux entretiens sur la soustraction[42]. La collection nous permet de nous adresser à des artistes et des auteurs ayant eu une influence déterminante sur la recherche en cours. Arrivant tard dans sa rédaction, cette seconde série d'entretiens nous permet de tester certains points clé, comme : « la

[41] Voir : https://artlibre.org/ [22/09/2021]
[42] Voir : https://riot-editions.fr/beaucoup-plus-de-moins/ [03/02/2022]

soustraction s'accompagne nécessairement d'un supplément de langage », ou encore de vérifier certaines de nos fiches.

- *Codes*

  La pluralité des sources impose un code permettant d'évaluer la qualité des saisies.

  1. Données vérifiées à la source.
  1a. Vu l'œuvre.
  1b. Document fiable.
  2. Transmission orale.
  3. Seconde main.
  4. Données non vérifiables.
  5. Invention pure et simple au nom de l'art.

  Nota bene : à cette étape de la recherche, l'ordre d'apparition des fragments suit un cours intuitif fait de transitions qui nous inspirent. Certaines citations apparaissent dans plusieurs sections, c'est par exemple le cas de l'œuvre *A SQUARE REMOVAL FROM A RUG IN USE* de Weiner, nous avons expliqué pourquoi[43].

- *Variété des approches et pluralité des formes*

  Laisser saisir le degré de liberté des approches et des formes à l'intérieur de l'inventaire est capital pour cette recherche puisque ce qu'il revient avant tout de démontrer est qu'on ne soustrait pas d'une seule façon. En logique soustractive, l'inconstance est la norme (polyvalence du réel). Il est, de ce fait, capital pour le chercheur de laisser ressentir l'absence d'une forme définie apte à résumer ce en quoi consiste, pour l'artiste, le fait de faire ou d'ouvrir un trou.

- *Tout l'œuvre ou ponctuellement*

  Une hiérarchie aurait pu être établie. Elle aurait trié les artistes selon l'importance qu'ils accordent à la logique soustractive : ont-ils soustrait une ou plusieurs fois ? Durant une courte durée, ou toute leur vie ? Au

[43] Voir *Catégories*.

demeurant, jusqu'à quel point la logique soustractive est-elle importante pour eux (jusqu'où leurs choix étaient-ils conscients et incarnaient-ils une stratégie) ? Dans les *Centrifugations*, à savoir nos neuf fiches détaillées, les catégories « INTENSITÉ DE LA LOGIQUE SOUSTRACTIVE DE 1 À 5 » et « QUAND DANS LA CARRIÈRE DE L'ARTISTE, ET AVEC QUEL IMPACT SUR CELLE-CI » prennent en charge quelques aspects seulement de cette question (savoir si oui ou non une hiérarchie aurait dû être établie).

- *Traduction*

  Beaucoup des sources utilisées existent seulement en langue anglaise. Les écrits de Gustav Metzger, par exemple, qui ont abondamment servi ici, n'ont pas encore été traduits en français et son travail est toujours relativement peu connu en France (bien que, depuis sa mort en 2017, on l'identifie de plus en plus comme étant un acteur essentiel de la destruction en art). Beaucoup d'autres textes ont aussi posé ce même problème de traduction, qu'il s'agisse des écrits de Lee Lozano, de Kristine Stiles, de Robert Barry ou de Michael Asher, diffusés encore à l'heure actuelle presque exclusivement en langue anglaise. Nous avons traduit les passages cités selon nos moyens, sans recourir à un traducteur professionnel. Nous présentons toujours le français d'abord, l'anglais figure dans les notes.

L'INVENTAIRE PAR CATÉGORIES

RAPPEL DES CODES

1. **Données vérifiées à la source**
1a. **Vu l'œuvre**
1b. **Document fiable**
2. **Transmission orale**
3. **Seconde main**
4. **Données non vérifiables**
5. **Invention au nom de l'art**

L'APPROCHE CATHARTIQUE

Soustractions jubilatoires

« Le 21 août 1911, le peintre en bâtiment Vincenzo Peruggia décrocha La Joconde de sa place d'honneur et quitta le Louvre sans être inquiété. Au cours des mois qui suivirent, des foules comme on n'en avait jamais vu vinrent regarder l'emplacement vide sur le mur, où le plus célèbre portrait du monde avait été accroché récemment encore[44]. » [1]

« 396. L'écran d'une télévision est remplacé par un miroir en métal chromé[45]. » [1]

« Il serait curieux de construire un mausolée qui serait l'exacte réplique, dans la pierre la plus funéraire qui soit, de sa propre maison, en allant jusqu'à reproduire le mobilier intérieur (cela rappelle les étranges tableaux de pierre de Magritte, avec

[44] Devorah Baum, « Le Rien et les Juifs », dans *Vides. Une rétrospective*, Centre Pompidou, Centre Pompidou-Metz, Kunsthalle Bern, JRP/Ringier Zurich en collaboration avec Écarts Publications, Genève, 2009, p. 426.
[45] Édouard Levé, *Œuvres*, P.O.L., Paris, 2002, p. 154.

leurs hommes et leurs femmes de pierre, leurs arbres et leurs oiseaux de pierre également). On pourrait passer le week-end dans ce domicile alternatif et on se trouverait probablement bien vite sorti du temps[46]. » [1]

« Si vous avez ce livre entre les mains, vous vous trouvez probablement dans une exposition, dans une salle consacrée à l'artiste Dora García. Non loin de vous, doit se trouver un cartel qui indique que ce livre, ou plutôt une certaine quantité d'exemplaires de celui-ci, constitue bien l'œuvre exposée. Non loin de vous, également, doit se trouver un gardien, qui de temps à autre jette un coup d'œil dans votre direction et surveille vos allées et venues. Si vous avez ouvert ce livre et êtes en train de lire ces lignes, vous avez au préalable, également, jeté un coup d'œil en direction de ce gardien et guetté de sa part un signe d'approbation ou d'interdiction. […] Alors ? Prenez donc ce livre, mettez-le dans votre poche, dans votre sac et allez-vous en. Si vous ne le faites pas maintenant, si vous le regrettez par la suite, il vous faudra revenir, acquitter un autre billet d'entrée, et il y aura peut-être un autre gardien, dans des dispositions plus agressives. Après la fin de l'exposition, il n'y aura sans doute qu'une très rare chance que vous retrouviez ce livre, ailleurs, dans cette même configuration[47]. » [1]

« L'artiste mémorisera, intégralement ou partiellement, des extraits d'essais et des textes rédigés par les artistes de l'exposition (notamment *L'Ordre du discours* de Michel Foucault, *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)* de Roland Barthes, *Shhh* de Ben Kinmont, etc). Elle retranscrira une version altérée par sa mémoire d'un de

[46] J.G. Ballard, *La Foire aux atrocités*, trad. François Rivière, Tristram, Auch, 2003, p. 81.
[47] Dora García, *Steal this book* (« Introduction »), éd. François Piron, Paraguay Press, Paris, 2009, p. III-IV.

ces textes aux visiteurs qui le souhaitent. L'artiste enverra une page par jour à compter du 11 mars 2011 dans un ordre aléatoire[48]. » [1]

« […] Florence Jung numérote son travail mais ne commence pas à 1
Florence Jung ne documente pas son travail
Florence Jung n'est pas Florence Jung[49]. » [1b] [5]

« *Untitled (Missing Piece), 2005*
Intervention dans une liste d'œuvres
Dimensions variables, édition 1/3
Il est permis au détenteur de reproduire la mention ci-dessus, comme une œuvre d'art de Mario Garcia-Torres, dans toute liste d'œuvres de catalogue, d'exposition, ou de collection.
Courtesy Collection 49 Nord 6 Est − Frac Lorraine[50]. » [1]

« Jérémie Bennequin a pour outil désuet la gomme à encre qu'on utilisait à l'école. Il gomme les livres imprimés, selon un protocole précisément établi. Il choisit soigneusement ses auteurs, dont il connaît très bien l'œuvre, ce qui lui permet d'accompagner ses travaux de gommages de réflexions subtiles sur le livre source et de commentaires éclairants sur sa manière de le traiter. Il nomme ses travaux de gommage, qui sont aussi des hommages aux textes choisis, "Ommage". Il est tout à

[48] Clémence de Montgolfier, intervention pour l'exposition « La Part manquante » (Commissariat de Nathalie Desmet en collaboration avec l'Association « STartE »), Galerie Michel Journiac, espace d'exposition de l'UFR d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, du 3 au 11 mars 2011, extrait du dossier de presse de l'exposition (envoyé par l'artiste, dans les archives de l'auteur), p. 22.
[49] Rosalie Schweiker, « An introduction to the work of Florence Jung » (2015), texte en ligne sur le site de l'artiste, dans « This file contains information about Florence Jung's activities », p. 54 : https://www.florencejung.com/ [22/09/2021]
(« […] Florence Jung numbers her work but doesn't start at 1 / Florence Jung doesn't document her work / Florence Jung is not Florence Jung »)
[50] Mario Garcia Torres, *Untitled (Missing Piece)* (2005), Collection du FRAC Lorraine : https://www.fraclorraine.org/explorez/oeuvres/7 [22/09/2021]

fait conscient du paradoxe qui consiste à célébrer un texte en le faisant disparaître[51]. » [3]

« Le dimanche 19 novembre 2006, j'ai parcouru 33% de la distance qui sépare chez moi de la boulangerie dans laquelle j'achète le pain d'habitude, puis je suis revenu sur mes pas. Une façon d'aller chercher le pain à 33%[52]. » [1]

« *Occultation d'œuvres*
Intervention qui consiste à dissimuler des œuvres dans un espace ou dans une collection[53]. » [1]

« À une époque, j'imagine enlever une lettre à mon nom à chaque nouveau livre. Il y aura Cécile Mainard, Mainar, Maina (avec un tréma peut-être), puis Main, Mai, Ma (imagine, Cécile Ma !), et enfin M. Quand on me demande ce qui se passe une fois que toutes les lettres sont égrenées ("alors là, tu n'écris plus ?") et si je m'expose à un nombre compté de livres, je réponds d'un claquement de doigts que je peux faire repartir le cycle à l'envers, ou qu'arrivée à la lettre M démarre pour moi ma carrière de chanteuse pop ! J'imagine cette apocope généralisée de mon nom, mais n'en fais rien, et comme souvent laisse les choses au stade de l'imagination. Quelques années plus tard pourtant, tombe une lettre (le i final) par l'effet d'une tout autre volonté, celle de me trouver un nom d'artiste[54]. » [1]

---

[51] Anne Mœglin-Delcroix, « De l'appropriation artistique d'œuvres littéraires dans le livre d'artiste : entre destruction et incorporation », dans *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, 2012, p. 233-264, texte provenant du site de Jérémie Bennequin : https://jeremiebennequin.com/anne-moeglin-delcroix [22/09/2021]
[52] Yann Vanderme, *Faire les choses à 33%*, 2006-2008, site de l'artiste : http://yannvanderme.com/ [22/09/2021]
[53] Anonyme, *Musée Caché*, « Services Secrets », « Dissolution » : http://museecache.fr/ (dans les archives de l'auteur) [22/09/2021]
[54] Cécile Mainardi, « Cécile Mainard », dans *Le Degré Rose de l'écriture. Performance under reading conditions*, Contre-pied, coll. « Ekphrasis », Martigues, 2018, p. 17-18.

« Tout au long de son œuvre Arman a brûlé, découpé, cassé, des objets (et des pièces entières) pour les vider de leur fonctionnalité d'objets utilitaires, et les transformer en objets-sculptures, porteurs de récits et de poésie. Dès l'été 1961, Arman réalise à Nice sa première "colère", détruisant un salon Henri II qu'il brise et fixe ainsi sur des panneaux de bois. […] Dans les années qui suivent Arman compose toute une grammaire de ses "colères", où l'on distingue "bris", "coupes", "explosions", "combustions"… "Je n'ai jamais été en colère en brisant un objet, expliquait cependant l'artiste. C'était plus proche des projections de judo que de débordements rageurs"[55]. » [1]

« La transformation du White Cube est contemporaine d'un autre phénomène, qui pourrait lui être comparé, c'est celui de la Back Room, pièce entièrement close et assombrie où des individus de même sexe, le plus souvent, se donneront du plaisir sans se voir. Une salle noire productrice de phantasmes, comme au cinéma mais sans projecteur, sans lumière ni ombres[56]. » [1]

« - Ce n'est qu'à moitié cuit...
- Mangez la moitié qui est cuite...[57] » [1]

« En 2008, les Éditions Incertain Sens publient un livre intitulé *Des illusions, ou l'Invention de l'Art*. Sur la photo de couverture, on peut voir une simple étagère,

[55] « La colère considérée comme un des Beaux-Arts », dans « Arman, Nouvel état des choses », Exposition organisée au Musée de Vence, Fondation Émile Hughes, du 29 juin au 15 décembre 2019, extrait de la brochure réalisée à cette occasion et consultable en ligne : http://www.armanstudio.com/attachment/en/55880ca407a72cfa67d04ebd/Press/5d0cf62da0c138566c6fc8f3 [22/09/2021]

[56] Élisabeth Lebovici, « Culs et cubes blancs », dans *TINA/There Is No Alternative Littératures*, n° 5, janvier 2010, è®e, Paris, sans pagination.

[57] Ernest T., *39. 50 x 65 cm. 1963*, dans *Opéra. Catalogue chronologique thématique empirique et systématique*, éd. FRAC Limousin, 2001, p. 17.

contenant sans doute des archives de l'auteur, et on peut lire, hormis le titre et le nom de l'éditeur : "Un livre d'Alain Farfall". […] La forme du livre a de quoi surprendre. Elle est conçue à deux "étages", pour ainsi dire : à l'intérieur d'un rectangle de 11 x 17 cm, qui est le format du livre, est reproduit sur le fond blanc un cahier de 9,7 x 14,4 cm avec les angles arrondis, dont la couverture est noire et dont les pages intérieures, imprimées en gris et reproduites de la même manière, c'est-à-dire avec les marges blanches, portent le texte. Il n'y a pas d'images dans ce livre, mais "le texte aussi est une image", écrit Alain Farfall à la page 17[58]. » [1]

« *Des illusions, ou l'Invention de l'Art* est donc un livre dans le livre ; on peut penser que celui-là est d'Alain Farfall (9,7 x 14,4 cm, coins arrondis), alors que celui-ci d'Hubert Renard (11 x 17 cm). Le livre d'Alain Farfall serait donc un livre d'artiste d'Hubert Renard, mais pas tout à fait typique dans sa démarche, car artiste, Hubert Renard fait de l'art, tandis qu'Alain Farfall publie un livre de critique d'art[59]. » [1]

« Dans une déclaration surprise communiquée hier soir par son [avocat] publiciste, l'artiste pop et méga-célébrité Jeff Koons a annoncé avoir mis fin à sa carrière artistique, la cessation de tous ses projets, et le renvoi du personnel de son studio de Manhattan d'ici la fin de 2019.

"Je suis fier de tout ce que j'ai accompli, mais la même vocation qui a fait naître ma pratique me demande à présent d'arrêter", peut-on lire dans cette déclaration. Un autre passage de la missive, elle aurait laissé perplexes son personnel et ses proches, dit ceci : "Une épiphanie religieuse qui a changé ma vie m'a indiqué un virage nécessaire dans la voie spirituelle qui m'a guidé depuis le début de ma carrière. J'ai l'intention d'y répondre positivement, mettant fin à mon parcours dans le monde de l'art commercial." […] La décision de Koons de fermer son studio intervient après avoir réduit son personnel à quatre reprises depuis 2015. Le dernier remaniement daté de janvier et au cours duquel des dizaines de travailleurs ont été

[58] Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le Livre d'artiste et l'histoire du livre*, Incertain sens, coll. « Grise », Rennes, 2016, p. 326.
[59] Brogowski, *Éditer l'art, ibid.*, p. 330.

licenciés a coïncidé avec les plans de déménagement de son studio à Hudson Yards. Le communiqué daté d'hier annonce que cette relocalisation a toutefois été annulée. Le studio se concentrera sur la finition des projets commandés jusqu'à sa fermeture définitive en décembre prochain, indique le communiqué[60]. » [1b] [5]

« On pourrait s'imaginer un portrait négatif – un portrait qui serait censé représenter ce à quoi ne ressemble pas M. X. (ce serait un mauvais portrait si M. X. y était ressemblant)[61]. » [1b]

Soustractions purificatoires

« Il y a une brutalité dans ce monde que les œuvres d'art (du moins les miennes) n'abordent pas efficacement. Mais elle s'insinue dès qu'on fait intervenir la diffusion et la préservation. D'aucuns parlent de destruction dans l'art. Peut-être il y a quelques années, j'ai pensé à de *l'Audito-Destroyed Art* (de l'art détruit par le spectateur sans que celui-ci soit invité ou aidé à le faire). Le premier principe est d'ordre psychologique : le spectateur détruira physiquement ou par la parole, écrite ou prononcée, toute œuvre d'art qui dérange trop son esthétique ou son éthique. Le second principe est d'ordre financier : le spectateur détruira une œuvre d'art si le matériau qui la compose ou l'espace qu'elle occupe lui semble plus précieux que le

---

[60] Hakim Bishara, « Satire: April Fools », Newsletter de la revue en ligne *Hyperallergic*, New York, datée du 1er avril 2019, consultable sur le site de la plateforme : https://hyperallergic.com/492754/jeff-koons-announces-retirement-from-art/?utm_medium=email&utm_campaign=Daily%20040119%20April%20Fools%20-%20Jeff%20Koons&utm_content=Daily%20040119%20April%20Fools%20- [23/09/2021]
(« In a surprise statement released last night by his publicist, mega-celebrity pop artist Jeff Koons announced the end of his career in art and the termination of all projects and staff at his Manhattan studio by the end of 2019.
"I am proud of everything that I have achieved, but the same calling that brought my practice into being is now calling on me to stop," the statement reads. Another line from the missive, which is said to have perplexed his staff and those nearest to him, reads: "A life-altering religious epiphany has revealed to me a necessary bend in the spiritual path that has guided me since the beginning of my career. I intend to respond to it with acceptance, ending my path in the commercial art world." […] Koons's decision to close his studio comes after downsizing his staff four times since 2015. The latest shakeup in January, in which dozens of workers were laid off, coincided with plans to move his studio to Hudson Yards. Last night's statement announced that this relocation has been canceled. The studio will focus on finishing commissioned projects until it closes permanently next December, the statement says. »)
[61] Ludwig Wittgenstein, *Fiches*, G.E.M. Anscombe & G.H. von Wright (éd.), trad. J. Fauve, nrf/Gallimard, Paris, 1970, § 317, p. 89.

produit final (c'est la raison pour laquelle les objets en or volés dans les pyramides furent fondus ; de même, pour l'une de mes *Mensurations* (*Measurement pieces*) faites avec des pièces de monnaie : les pièces furent volées ; ainsi en est-il des beaux livres qui font bon usage en l'absence de papier-toilette)[62]. » [1]

« En 1888, Auguste Renoir, totalement découragé, détruisit un grand nombre de ses tableaux : il les trouvait trop secs[63]. » [1]

« Il ne s'agit nullement de faire ici l'apologie du terrorisme mais de reconnaître en lui le geste le plus pitoyable et le plus digne, susceptible de perturber, en le dénonçant, le mécanisme autorégulateur de la communauté sociale hiérarchisée. S'inscrivant dans la logique d'une société invivable, le meurtre ainsi conçu ne laisse pas d'apparaître comme la forme en creux du *don*. Il est cette absence d'une présence intensément désirée dont parlait Mallarmé, le même qui, au procès des Trente, nomma les anarchistes des "anges de pureté"[64]. » [1]

« *Grand Festival de roulette russe. Solo pour la mort*

[En 1964] nous montons à Paris pour le *Festival de la Libre Expression* qu'organisait Jean-Jacques Lebel, concert Fluxus dans lequel je joue à la roulette russe avec un vrai révolver et une vraie balle. Deux amis […] voulaient m'empêcher de le faire et j'ai été obligé de leur dire que le revolver ne serait pas chargé. D'où le bruit qui courut comme quoi le révolver n'était pas chargé. Il l'était, et Robert Filliou qui

[62] Robert Filliou, « Enseigner et apprendre, arts vivants » (1968), dans *La tribune du Printemps #2 : Ne travaillez jamais !*, mai 2014, éd. Alexandra Baudelot, Ève Chabanon, Dora Garcia, Mathilde Villeneuve, Imprimerie municipale de la Ville d'Aubervilliers et Les Laboratoires d'Aubervilliers, Aubervilliers, 2014, p. 74.

[63] Éric Watier, *Tout l'Inventaire des destructions*, Incertain sens, Rennes, 2018, sans pagination.

[64] Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967), coll. « Folio Actuel », Gallimard, Paris, 2003, p. 38.

devint un de mes amis les plus chers, en a toujours témoigné, parce qu'il m'avait vu tout de suite après ma performance[65]. » [1]

« *Affidavit* (général) État de Californie, comté de San Diego ss. Étant d'abord dûment assermenté, dépose et dit : Avis est donné par la présente que toutes les œuvres d'art réalisées par le soussigné entre mai 1953 et mars 1966 en sa possession au 24 juillet 1970 ont été incinérées le 24 juillet 1970 à San Diego, Californie.
John Baldessari, National City, Californie : a souscrit et prêté serment devant moi ce septième jour d'août 1970.
Margaret Hammersley, Notaire public dans et pour ledit État. 8/10 (37531)[66]. » [1b]

« Lors de la conférence de presse, l'artiste a gaiement expliqué comment [*Half-a-Room*] a vu le jour : elle vivait avec un homme (pas cet homme-là) et, une nuit, il n'est pas rentré. La moitié du lit est restée vide ; "la moitié d'un lit", a gloussé Ono, avec la naïveté performative qu'on lui connait[67]. » [3]
« Une demi-mallette ; une demi-radio ; une demi-photo ; un demi-réchaud ; une demi-chaise ; une demi-étagère ; une demi-poubelle ; une demi-casserole ; une demi-théière ; un demi-chapeau ; une demi-bouilloire à thé ; un demi-gobelet de mesure ; un demi-sac ; un demi-panier à fleurs ; un demi-soulier à talon haut ; un demi-soulier d'homme ; une demi-passoire ; une demi-tasse en plastique ; une demi-brosse à récurer ; un demi-

---

65 Serge III, « Autobiographie » (1984), dans *École de Nice*, ACME Z'Éditions, Nice, 1988, p. 20.
66 John Baldessari, « Cremation Project » (1970), dans *Los Angeles 1955-1985. Naissance d'une capitale artistique*, dir. Catherine Grenier, Centre Pompidou & Panama Musées, Paris, 2006, p. 213.
(« *Affidavit* (General) State of California, County of San Diego ss. / Being First Duly Sworn, deposes and says:
Notice is hereby given that all works of art done by the undersigned between May 1953 and March 1966 in his possession as of July 24. 1970 were cremated on July 24. 1970 in San Diego, California. / John Baldessari, National City, California: Subscribed and sworn to before me this 7th day of August, 1970. Margaret Hammersley, Notary Public in and for said State. 8/10 (37531) »)
67 Klaus Walter, « Yoko Ono », *Frieze* n° 155, avril 2013 (trad. Nicholas Grindell), l'article est reproduit à cette page : https://frieze.com/article/yoko-ono-1?language=de [23/09/2021]
(« At the press conference, the artist cheerfully explained how [*Half-a-Room*] came about: she was living with a man (not that man), and one night he didn't come home. Half of the bed stayed empty; 'half a bed' giggled Ono with her own brand of performative naivety. »)

ustensile ; un demi-engagement ; un demi-porte-savon en plastique ; un demi-étui à lunettes ; un demi-porte-globe ; un demi-bocal en verre ; un demi-verre à boire ; une demi-commode. Coupé en deux, peint en blanc[68]. » [1b]

« Tandis que John Wayne Gacy Jr. inspire le clown Pennywise dans *It* (1986) de Stephen King (1947), la vente [de ses] peintures soulève des protestations. Leur commerce finance à l'occasion des fonds aux victimes de crimes. Certaines de ses œuvres paraissent encore être régulièrement acquises afin d'être jetées et détruites[69]. » [1b]

« Partant d'enregistrements microphoniques de nombreux sons, l'auteur a choisi de ne pas utiliser systématiquement les "meilleurs". Il s'agit donc d'une construction cherchant toujours à s'affiner mais constamment polluée par des événements parasites qui sont les nuisances. Comme dans la nature, l'homme cherche à raffiner son environnement mais le détruit par ses erreurs[70]. » [1a] [1b]

« J'avais été particulièrement touché par un papier qui racontait comment une famille qui avait décidé de se suicider, avait auparavant détruit tous ses biens. L'article avançait des explications d'ordre social et psychologique. Mais moi, ce qui

---

[68] Yoko Ono, *Half-a-Room* (1967), reproduction du protocole de l'œuvre sur le site de la Lisson Gallery : https://news.artnet.com/market/nicholas-logsdail-reflects-on-50-years-lisson-gallery-1103981 [23/09/2021]
(« Half-a-Suitcase; Half-a-Radio; Half-a-Picture; Half-a-Heater; Half-a-Chair; Half-a-Bookshelf; Half-a-Garbage Can; Half-a-Sauce Pan; Half-a-Tea Pot; Half-a-Hat; Half-a-Tea-Kettle; Half-a-Measuring Cup; Half-a-Sack; Half-a-Basket of Flowers; Half-a-High Heeled Shoe; Half-a-Man's Shoe; Half-a-Strainer; Half-a-Plastic Cup; Half-a-Scrub Brush; Half-a-Utensil; Half-a-Compact; Half-a-Plastic Soap Holder; Half-a-Glasses Case; Half-a-Globe Holder; Half-a-Glass Jar; Half-a-Drinking Glass; Half-a-Dresser. Cut in half, painted white. »)

[69] Extraits du fascicule réalisé pour l'exposition « Discard » (commissariat d'Arnaud Dejeammes), organisée du 5 février au 14 mars 2019 à La Plate-Forme, Dunkerque (envoyé par Dejeammes, dans les archives de l'auteur).

[70] Pierre Boeswillwald, *Nuisances* (1971), œuvre interprétée le 23 mars au festival « Présences électroniques 2019 », Une série de Concerts INA GRM, Maison de la Radio - Studio 104, Paris (sans pagination). Le texte reproduit la notice de ce programme consacrée à l'œuvre (dans les archives de l'auteur).

m'intéressait, c'était l'idée que l'on détruise cet univers matériel qui vous a anéanti, avant de se détruire soi-même[71]. » [1]

« "[Au] lieu d'enregistrer un 45 tours, ils ont décidé de faire fermer une entreprise multinationale […]"[72]. » [1b]

« Les livres sont devenus la matière première d'actions radicales comme les *Skoob Tower Ceremonies* (1964-1968 ; 1996-1998), actions au cours desquelles des tours de livres ont été transformées en cheminées à combustion lente et ont été incinérées dans des lieux hautement symboliques comme le British Museum et le Palais de Justice de Londres. […] "[S]koob" est une inversion : "Books" écrit à l'envers[73]. » [1b]

Soustractions vandales

« "Tout me plaît dans l'œuvre de Dan [Flavin], à part les lumières.
Sol LeWitt"[74]. » [1] [5]

« En 1968, Serge Oldenbourg [dit "Serge III"] crée les vinyles blancs, pour protester contre la signature et l'importance donnée à l'œuvre originale. Il repeint les toiles

[71] Michael Haneke, *Le Septième Continent* (1988), dans *Haneke par Haneke*, Stock, Paris, 2012, p. 127.
[72] Fabien Hein & Dom Blake, *Écopunk. Les Punks, de la Cause animale à l'Écologie radicale*, Le passager clandestin, Neuvy-en-Champagne, 2016, p. 173 (À propos du groupe SHAC 7).
[73] Elisa Kay, « John Latham », *Flash Art*, 6 novembre 2015 (revue en ligne) : https://flash---art.com/article/john-latham/ [23/09/2021]
(« [Books] became the raw material for radical actions including the Skoob Tower Ceremonies (1964-68; 1996-1998) during which towers of books were formed into slow-burning chimneys and incinerated at symbolically loaded locations including the British Museum and the London Law Courts. […] "[S]koob" is [a] reversal: "books" spelled backwards. »)
[74] Mel Bochner, « Moins c'est moins (Pour Dan Flavin) » (1966), dans Mel Bochner, *Spéculations. Écrits. 1965-1973*, éd. Christophe Cherix et Valérie Mavridorakis, trad. Thierry Dubois, Mamco, Genève, 2003, p. 84.

d'autres artistes avec du vinyle blanc. Pour lui, ce geste n'avait rien d'agressif car "le vinyle blanc pouvait s'enlever et on pouvait repeindre un autre tableau par dessus"[75]. » [1b]

« Une personne entre dans un espace limité et effectue une action quelconque.
La deuxième personne peut également effectuer n'importe quelle action.
Lorsque le drame semble s'être installé, la troisième personne entre dans l'espace limité et "sabote" délibérément leur performance.
Une quatrième personne observe le nouveau "drame" que le deuxième artiste et le saboteur ont créé entre eux. Lorsque le drame semble s'être installé, la quatrième personne entre dans l'espace et accomplit un nouvel acte de sabotage.
Celui-ci est saboté à son tour par le premier interprète, et ainsi de suite[76]. » [1]

« D'après l'historien de la Mafia David Lane, lors d'une réunion secrète tenue pendant l'été 1992, Toto Riina exhorta ses pairs à lancer "une offensive sans pitié contre la société italienne elle-même" – en particulier contre ses institutions culturelles et ses espaces publics – afin de créer une telle ambiance de peur et de chaos que le gouvernement serait obligé de mettre fin à sa campagne antimafia, ou du moins d'être beaucoup plus permissif avec les mafiosi condamnés. […] En fait, les hommes du clan de Corleone avaient décidé de s'en prendre à ce qu'ils appelaient – avec un typique mépris de paysans siciliens – "la vieille merde" : les trésors artistiques et les églises baroques qui, chaque année, attirent comme des aimants des millions de touristes étrangers. Leur première cible était la

75 Fleurice Würz, *Fluxus Nice. 1963-1968*, AQ-Verlag, Saarbrücken, 2011, p. 57.
76 Anthony Howell & Fiona Templeton, *Sabotage Piece*, dans *Elements of Performance Art* (Derived from exercises contributed to workshops by performers with The Ting: Theatre of Mistakes, 1974-1976), Published by The Ting: Theatre of Mistakes, London, 1976, First edition (60): July 1976, Revised edition (800): May 1977, Printed by Geo. A. Adcock & Son Ltd., London, 1977, p. 82.
(« One person enters a limited space and performs any action. / The second person may also perform any action. / When this drama seems to have established itself the third performer enters the limited space and deliberately "sabotages" their performance. / A fourth person watches the new "drama" that the second performer and the saboteur have created between them. When this seems to have established itself the fourth person enters the space and performs a fresh act of sabotage. /This is sabotaged in turn by the first performer, and so on. »)

magnifique Galerie des Offices, à Florence, qui accueille la plus belle collection d'art de la Renaissance du monde[77]. » [1]

« L'immaturé est la loi du consommable[78]. » [1]

« [Victor Kibaltchiche] : "Être en dehors des morales est très bien à condition que ce soit au-dessus"[79]. » [1b]

« Le droit : "un art de la fiction pratique"[80]. » [1] [5]

« George Maciunas, Henry Flynt et quelques autres proposent […] des actions sociales radicales. Le trotskyste Flynt surtout campe sur des positions intransigeantes qui associent, aux États-Unis, l'ennemi bourgeois à la vieille Europe cultivée. Dans le cadre de manifestations pour les droits civils, il lance de virulentes protestations contre la "culture sérieuse" et, le 27 février 1963, aidé par son ami alors musicien Tony Conrad et le cinéaste Jack Smith, installe l'équivalent de piquets de grève devant le MoMA, où est exposée *La Joconde* prêtée par la France. Le sens antieuropéen de sa démarche croise alors l'aspiration à en finir avec l'un des symboles de la culture européenne, tandis que les pancartes des trois amis demandent : DÉMOLISSEZ LA SCULPTURE SÉRIEUSE ! DÉTRUISEZ L'ART ! DÉMOLISSEZ LES MUSÉES D'ART ! Le lendemain soir, dans le loft de Walter de

[77] Mike Davis, *Petite histoire de la voiture piégée*, trad. Marc Saint-Upéry, La Découverte, coll. « Zones », Paris, 2007, p. 169-170.
[78] Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations, op. cit.*, p. 147.
[79] Anne Steiner, *Les En-dehors. Anarchistes individualistes et illégalistes à la « Belle Époque »*, L'échappée, Paris, 2008, p. 187.
[80] Bernard Edelman, « De la propriété littéraire et artistique », propos recueillis par Jacques Salomon, dans Philippe Thomas, *Sur un lieu commun et autres textes*, éd. Alexis Vaillant, Mamco, Genève & Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 257.

Maria, Flynt donne une conférence où il évoque les "souffrances imposées par le snobisme de la culture sérieuse", devant un portrait de Maïakovski. Pour entrer, le public doit marcher sur une affiche de *La Joconde* déposée à l'entrée comme un paillasson[81]. » [1b]

« Le visiteur de *La Peinture des Martins*, exposition fameuse à la Kunsthalle de Bern, se retrouvait en quelque sorte sur une autre planète : celle où l'art avait été annexé exclusivement par des artistes au nom "Martin"[82]. » [1b]

« Les galeries transforment la beauté en produit, mais les banques transmutent l'imagination en déchets et en dettes. Le monde n'y gagnerait-il pas plus en beauté à chaque banque qui tremble... ou s'écroule ? Mais comment y parvenir ? […] Ne protestez pas – défigurez. Lorsque l'on vous impose la laideur, de mauvaises conceptions et un gaspillage stupide, contestez, et lancez votre chaussure dans les œuvres, ripostez. […][83]. » [3]

« Toute œuvre est excellente au moins sur quelques centimètres carrés […][84]. » [1]

« Il y a une chose qui s'appelle les multiples. Ils vont dans les 150, dans les 200 exemplaires, et là je fais une objection, parce que cela vulgarise d'une façon inutile des choses qui pourraient avoir un intérêt si elles étaient vues par moins de gens. Il

[81] Laurence Bertrand Dorléac, *L'Ordre Sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, coll. « Art et artistes », Gallimard, Paris, 2004, p. 130-131.
[82] Éric Troncy, « Bertrand Lavier » (1995), dans *Le Docteur Olive dans la cuisine avec le révolver. Monographies et entretiens 1989-2002*, les presses du réel, Dijon, 2002, p. 141.
[83] Peter Lamborn Wilson (dit Hakim Bey), « Le sabotage artistique », sans copyright, manifeste mis en ligne par l'auteur le dimanche 17 mars 2002 sur la plateforme (aujourd'hui disparue) « Memphis Notebook » (capture d'écran Jpeg, dans les archives de l'auteur).
[84] Nicolas Bourriaud, « Le Bulletin Perpendiculaire. Société Perpendiculaire : 1985 », dans *Société Perpendiculaire. Rapport d'activité*, Images Modernes, Paris, 2002, p. 27.

y a trop de gens qui regardent dans le monde, il faut supprimer le nombre de gens qui regardent […][85]. » [1b]

« L'art est inutile rentrez chez vous[86]. » [1b]

BÉNÉFICES PERÇUS, SACRIFICES CONSENTIS

Expressions du « LESS IS MORE »

« En art, retirer est parfaire. Disparaître t'a figé dans une beauté négative[87]. » [1]

« C'est […] fort méthodiquement que Bruno Serralongue se place en position de n'avoir pas accès au "cadrage" imposé de l'événement, restituant alors le projet documentaire dans les marges de l'action, dans ses débords. En position d'échec en somme, c'est-à-dire bien placé pour réussir autre chose. Un rapport de proportion habilement calculé équilibre la déception que suscitent ces images qui ne documentent pas de façon journalistique l'événement traité et l'évidente mise en œuvre qu'implique de se rendre à Hong Kong pour la rétrocession de la Chine, au Chiapas pour la réunion zapatiste autour du sous-commandant Marcos, ou à Las Vegas pour le concert de Johnny Halliday. […] Cet effort mené vers l'abandon du cadrage classique servant le projet journalistique, cette volonté de documenter ailleurs que sous l'angle finalement imposé de l'action, on les retrouve dans la série

[85] Marcel Duchamp, « Entretien avec Philippe Collin », Galerie Claude Givaudan (1967), Document INA, l'extrait retranscrit commence à 10:00 : https://www.youtube.com/watch?v=_kto-dbcgbQ [23/09/2021]
[86] Ben Vautier, *L'art est inutile rentrez chez vous* (1970), dans *Tout Ben*, Ben Vautier et la Sté des Éditions du Chêne, Paris, 1975, p. 144. (« La Galerie D. Templon 58, rue Bonaparte Paris Expose du 22 Septembre 18 heures au 17 Octobre Ben Vautier Artiste Peintre qui veut de la gloire et des sous. »).
[87] Édouard Levé, *Suicide*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2009, p. 24.

produite à Nice entre 1993 et 1995, et pour laquelle Serralongue se rendait sur le lieu des faits divers quelques heures après l'événement, sinon le lendemain – c'est-à-dire se plaçant en situation de n'être précisément pas distrait par l'événement. Regarder à côté, regarder après, tel est le mécanisme de cet œil qui nous livre quelques vues[88]. » [1b]

« La sculpture est le plus souvent priapique, l'organe mâle dressé en l'air. Dans mon travail, Priape est retombé à même le sol[89]. » [1b]

« Souvent traitée comme un échec ou une perte, la soustraction, lorsqu'elle est acceptée comme faisant partie d'un échange, peut être une croissance. Contre les apparences, en situation d'échec, les bâtiments peuvent créer leurs propres marchés alternatifs de variables spatiales durables dont il serait profitable qu'elles soient gérées et échangées par les citoyens et les villes plutôt que par l'industrie financière mondiale. Ces flux et reflux – l'apparition et la disparition des bâtiments – peuvent être stylisés. Un protocole de soustraction pourrait être utilisé dans tous les endroits où il serait judicieux que le développement se retire des plaines inondables, des réserves foncières spéciales ou des champs étendus de l'étalement urbain. Les architectes formés pour faire avancer la machine à construire devraient savoir comment la faire reculer[90]. » [1b]

---

[88] Éric Troncy, « Points de vue, images du monde : la photographie de Bruno Serralongue » (2000), dans *Le Docteur Olive dans la cuisine avec le révolver. Monographies et entretiens 1989-2002*, *op. cit.*, p. 257-259.

[89] Carl Andre cité dans David Bourdon, « The Razed Sites Of Carl Andre », extrait de *About Carl Andre* (1978), dans Catalogue de l'exposition *Carl Andre – Sculpture as place, 1958-2010*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Du 18 octobre 2016 au 12 février 2017, Dia Art Foundation, Paris Musées, Paris, 2016, p. 311.

[90] Keller Easterling, extrait de *A Way, Away (Listen While I Say): a Project by Amanda Willliams and Andres L. Hernandez*, Pulitzer Arts Foundation, St. Louis, 2017, sur le site d'Easterling : http://kellereasterling.com/tags/tag:Subtraction Pour une présentation filmée d'Easterling réalisée à l'occasion de la sortie de *Critical Spatial Practice 4: Subtraction*, Sternberg Press, 2014 : https://www.e-flux.com/video/152698/keller-easterling-subtraction-critical-spatial-practice-4/ [23/09/2021]
(« Often treated as failure or loss, subtraction when accepted as part of an exchange can be growth. However, in failure, buildings can create their own alternative markets of durable spatial variables that can be managed and traded by citizens and cities rather than the global financial industry. These ebbs and flows—the appearance and disappearance of building—can be designed. A subtraction protocol might be used in any location where

« Moins il y a à voir, plus il y a à penser[91]. » [1]

« J'admets cette hypothèse qu'accompagnent, comme on voit, quelques cas d'art, de littérature et de philosophie : un certain vide est, au delà du principe de plaisir, constitutif de la personnalité sociale. De ce vide, la conscience est nécessaire, non la négation[92]. » [1]

« L'absence d'ornement n'est pas une absence de charme, elle agit au contraire comme un nouvel attrait, elle anime. Le moulin qui ne claque pas réveille le meunier[93]. » [1]

« [Nous] autres Orientaux, nous créons de la beauté en faisant naître des ombres dans des endroits par eux-mêmes insignifiants[94]. » [1]

« Mai 1968 :
Atelier de Robert Barry à New York, Discussion individuelle, avec Robert Barry et Lawrence Weiner, Citation : "Ma première impression, lorsque vous avez dit que la communication orale était votre forme d'art, était que vous aviez découvert, en un

development would be wise to retreat from flood plains, special land preserves or distended fields of sprawl. Architects trained to make the building machine lurch forward may know something about how to put it into reverse. »)

91 Bernard Brunon, devise de *That's Painting Productions* (1991), dans Bernard Brunon, *That's Painting Productions*, Roma Publications, Amsterdam, Paris, 2008, p. 69. (« With less to look at, there is more to think about. »)

92 Pierre-Damien Huyghe, *Faire place*, MIX, Paris, 2009, p. 16.

93 Adolf Loos, « Ornement et éducation. Réponse à une enquête » (1924), dans *Ornement et crime et autres textes*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Payot et Rivages, Paris, 2003, p. 245.

94 Junichirô Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, trad. René Sieffert, Verdier, Paris, 2011, p. 63.

sens, quelque chose de très important. […] c'est comme un peintre qui découvre qu'il peut pratiquer son art en utilisant la vision plutôt qu'en faisant joujou avec la peinture" […][95]. » [1]

« J'ai renoncé depuis longtemps à bénéficier de je ne sais quelle vie fabuleuse ; j'ai accepté qu'écrire ressemble de plus en plus à une Thanatographie, mais en dépit de l'écrasement, de l'asphyxie, j'ai toujours gardé la conviction, sans laquelle j'aurais tout abandonné, qu'à me dérober à l'épreuve, je perdrais la "vie"[96]. » [1]

« En septembre 1978, D'Arcangelo participe à une exposition collective à l'Artists Space, aux côtés de Louise Lawler, Cindy Sherman et Adrian Piper. Sa contribution consiste à exposer une série de textes, intitulés *Four Texts for Artists Space*, dans lesquels il élucide les conditions idéologiques du statut de la galerie en tant que lieu d'art indépendant. En guise de conclusion à son analyse, il choisit de retirer son nom de tout matériel de promotion de l'exposition à l'extérieur de la galerie. Un espace vide figurant à la place de son nom dans le titre et la liste des artistes exposants indiquait formellement cet effacement[97]. » [1b]

---

95 Ian Wilson, *The Discussions. Catalogue raisonné (1968-2008)*, dir. Chantal Kleinmeulman & Anne Rorimer, Van Abbemuseum, Eindhoven, en collaboration avec le Museu d'Art Contemporani de Barcelone (MACBA) et le Mamco, Genève, avec le soutien de Jan Mot, Bruxelles, 2008, p. 25.
Provenance de la citation : « Robert Barry in: Lippard, *Six Years: The Dematerialization of The Art Object From 1966 to 1972*, Studio Vista, New York, 1973, p. 181. »
(« May 1968: Robert Barry's Studio, New York City, Individual discussion, with Robert Barry and Lawrence Weiner, Quotation: "My first impression when you said oral communication was your art form was that you had discovered something very important in one way. […] it is like a painter discovering that he can make his art using vision rather than having to mess around with paint […]". »)

96 Roger Laporte, *Moriendo*, P.O.L., Paris, 1983, p. 17.

97 *Anarchism Without Adjectives: On the Work of Christopher D'Arcangelo (1975-1979)*, coll., dir. Dean Inkster & Sébastien Pluot, Artist Space, New York, en collaboration avec le Centre d'art contemporain de Brétigny, Brétigny, 2011, notice reproduite sur le rabat de la 1ère de couverture. Il s'agit du catalogue d'une exposition éponyme qui s'est tenue du 11 septembre au 16 octobre 2011 à Artists Space, New York.
(« In September 1978, D'Arcangelo participated in a group exhibition at Artists Space, along with Louise Lawler, Cindy Sherman and Adrian Piper. His contribution consisted of exhibiting a series of texts, titled Four Texts for Artists Space, in which he elucidated on the ideological conditions of the gallery's status as an independent art space. As a conclusion to his analysis, he chose to withdraw his name from all material promoting the exhibition outside the gallery. A blank space in place of his name in the title and list of exhibiting artists formally indicated the erasure. »)

« Trente rayons convergent au moyeu
mais c'est le vide médian qui
confère à la voiture sa fonction.

On façonne l'argile pour faire des vases,
mais c'est du vide interne
que dépend son usage.

Une maison est percée de
portes et de fenêtres,
c'est encore le vide qui
permet l'usage de la maison.

Ainsi "ce qui est" constitue
la possibilité de toute chose ;
"ce qui n'est pas"
constitue sa fonction[98]. » [1]

« *Quatrième stratagème*. Attendre dispos un ennemi épuisé : Miner la puissance adverse pour ne pas avoir à livrer combat, voilà qui s'appelle "amenuiser le dur pour renforcer le mou". [Commentaire de Jean Levi] : La sentence divinatoire servant de devise numérologique au stratagème est tirée du commentaire sur le jugement de l'hexagramme 41, *Souen*, "Diminution" : "La diminution du dur pour renforcer le mou demande qu'on sache profiter de l'opportunité du moment. Accroissement et diminution, vide et plein, tout cela doit avoir lieu en temps voulu." Le stratagème s'inspire du modèle fourni par la configuration topologique de l'hexagramme où le yin, le faible, le paisible qui se trouve en dessous du dur, du yang, du massif, réussit à en avoir raison par l'incessant travail de sape auquel il se

98 Lao-Tseu, Tao-tö king, XI, dans *Philosophes taoïstes*, éd. et trad. Benedykt Grynpas et Liou Kia-hway, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », nrf/Gallimard, Paris, 1993, p. 13.

livre, avec constance et méthode, mettant à profit toutes les opportunités. Pour utiliser une formule un peu paradoxale : son repos ne laisse jamais l'adversaire au repos[99]. » [1]

« La privation n'est pas ce qui manque, mais ce qui reste encore à penser dans ce qui manque[100]. » [1]

« Robin Page en "bûcheron du Yukon" […] remporte un vif intérêt en transformant un angle de la Gallery One Victor Musgrave en *Chambre des suicides* remplie de couteaux, de lames de rasoir et de poisons, tandis qu'une pancarte incite le public à réagir : "Tuez-vous, ou alors arrêtez de râler, allez-y, profitez de la vie."[101] » [1b]

« UNE ACCUMULATION SUFFISANTE D'ABRASION POUR ÔTER ASSEZ D'UNE SURFACE OPAQUE POUR LAISSER PASSER LA LUMIÈRE AVEC PLUS D'INTENSITÉ[102] » [1a]

« UN CARRÉ PRÉLEVÉ DANS UN TAPIS EN COURS D'UTILISATION[103] » [1b]

---

[99] Jean Lévi, *Les 36 Stratagèmes. Manuel secret de l'art de la guerre*, Payot et Rivages, Paris, 2007, p. 53.
[100] Fabien Vallos, *Chrématistique et Poièsis. Contribution à une théorie critique de l'économie de l'œuvre et de la Poièsis*, MIX, Paris, 2015, p. 59.
[101] Bertrand Dorléac, *L'Ordre Sauvage, op. cit.*, p. 142-143.
[102] Lawrence Weiner, *Statement* (1981). Affiche à surface « miroir » avec texte et dessin en jaune, Offset monochrome, 61 x 61 cm, réalisée à l'occasion d'une exposition qui s'est tenue chez Leo Castelli à New York du 14 au 28 février 1981.
(« AN ACCUMULATION OF SUFFICIENT ABRASION TO REMOVE ENOUGH OF AN OPAQUE SURFACE TO LET LIGHT THROUGH WITH MORE INTENSITY »)
[103] Lawrence Weiner, *Statement* (1969). L'œuvre est présentée sur le site du MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien : https://www.mumok.at/en/square-removal-rug-use [23/09/2021]
(« A SQUARE REMOVAL FROM A RUG IN USE »)

« La perspective de la disparition de l'objet d'art portait en elle la promesse utopique que l'art pourrait échapper à son statut de marchandise et contourner la galerie pour devenir une forme d'expression véritablement accessible et démocratique. Bien que Lippard et Chandler n'aient pas pleinement exploré les implications politiques de la dématérialisation dans leur article de 1968, en décembre 1969, Lippard déclarait dans une interview avec Ursula Meyer : "Les artistes qui essaient de faire de l'art sans objet introduisent une solution radicale au problème des artistes qui sont achetés et vendus si facilement, en même temps que leur art." Pourtant, la dématérialisation de l'art ne s'est pas traduite, comme l'avaient prédit les critiques, par une évaporation de l'art dans l'air, mais a produit, à la place, des objets d'art traditionnels, un étrange sous-ensemble de documents – textes, photographies, cartes, listes et diagrammes – qui ont servi de preuve, de substitut, de trace archivistique de l'acte artistique. En s'appuyant sur la documentation textuelle et photographique, l'art conceptuel a inauguré un ensemble de pratiques d'exposition radicalement nouvelles – des pratiques qui ne s'articulent plus autour de la présentation d'objets uniques, mais qui se fondent sur la page reproduite[104]. » [1]

« La fonction première de mon art me semble être l'expression d'une signification maximum pour une image minimum, c'est-à-dire l'accomplissement d'un art aux implications multiples, par le biais de moyens simples, voire même austères[105]. » [1]

104 Gwen Allen. *Artists' Magazines*, *op. cit.*, p. 15.
(« The prospect of the disappearance of the art object carried with it the utopian promise that art might escape its status as commodity and circumvent the gallery to become a truly accessible and democratic form of expression. While Lippard and Chandler did not fully explore these political implications of dematerialization in their 1968 article, by December 1969 Lippard would state in an interview with Ursula Meyer, "The artists who are trying to do non-objects art are introducing a drastic solution to the problem of artists being bought and sold so easily, along with their art." And yet the dematerialization of art did not, as the critics predicted, result in the evaporation of art into thin air, but produced, in lieu of traditional art objects, a strange subset of documents—texts, photographs, maps, lists, and diagrams—which served as evidence, as stand-in, as archival trace of the artistic act. With its reliance on textual and photographic documentation, conceptual art ushered in a dramatically new set of exhibition practices—practices that no longer revolved around the display of unique objects but were instead based on the reproduced page. »)
105 George Brecht, « Projets en dimensions multiples. Allan Kaprow, Robert Watts, George Brecht, 1958 », dans *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1*, dir. Nicolas Feuillie, les presses du réel, Dijon, 2002, p. 125.

Expressions du « LESS IS LESS »

« De cette inclination au peu voir et à l'économie générale du regard, nous voudrions mettre en relief une figure qui compte parmi les plus singulières qui soient et qui résulte d'un geste, lui aussi fort atypique : effacer. Sans doute parce qu'il s'agit d'un geste aussi incongru qu'inattendu dans la logique de la production artistique occidentale, la façon d'opérer par effacement – c'est-à-dire au sens propre par soustraction au regard – passe-t-elle pour contradictoire et aberrante. Il est vrai que dans le domaine des arts identifiés comme visuels, l'acte d'effacer évoque le plus souvent l'erreur, l'échec ou le sacrilège. Ce geste, foncièrement négatif et par définition contre-productif, peut *a contrario* être appréhendé comme processus créatif exemplaire et faire l'objet d'une réévaluation complète. Ce que nous mettons à l'étude n'est pas le repentir, ce geste plastique que tout artiste a pratiqué un jour et qui est une spécificité d'un bon apprentissage vers une technique maîtrisée et un vrai savoir-faire. Ce que nous proposons d'analyser est le geste même de soustraction qui aboutit à l'œuvre finale ou qui, de manière explicite, la qualifie véritablement[106]. » [1]

« *Acheté à l'artiste, payé par l'artiste*

Principe :

Vendre son œuvre sans demander d'argent à l'acheteur mais au contraire en donnant l'œuvre plus la valeur de l'œuvre à l'acheteur.

Exemple :

Un acheteur est intéressé par une œuvre à 5000 euros, l'artiste lui donne l'œuvre plus 5000 euros[107]. » [1]

« L'échelle de ma sculpture a toujours été limitée par ma force physique vraiment

[106] Maurice Fréchuret, *Effacer. Paradoxe d'un geste artistique*, coll. « Dedalus », les presses du réel, Dijon, 2018, p. 29-30.
[107] François Godineau, « Acheté à l'artiste, payé par l'artiste », *La Revue nécessaire*, n° 3, août 2012, p. 108-109.

modeste et constamment déclinante […][108]. » [1b]

« Dépense et non pas production, dépense improductive, inutile : il s'agit non pas de faire de l'art (ni même de le consommer) mais de le dépenser, en pure perte (en dehors même de toute ostentation), de le gaspiller délibérément[109]. » [1]

« [Il y a] un lien essentiel entre la parole et la démesure, entre la représentation et la grandiloquence. Car c'est le sort de toute parole d'en dire trop, de surcharger toute réalité, si anodine soit-elle, d'un commentaire signifiant[110]. » [1]

« Nous n'avons pas le désir d'abandonner ce que nous avons pris en habitude, nous n'en avons souvent plus même l'idée[111]. » [1]

« Mais n'oublions pas ceci : Quand "je lève le bras", mon bras se lève. D'où ce problème : Que reste-t-il donc quand je soustrais le fait que mon bras se lève du fait que je lève le bras[112]? » [1]

« En se rendant au *Congrès Ordinaire de Fades*, le banalyste se propose de considérer chaque année un réel insignifiant, et retourne rituellement observer la vacuité de

[108] Anne Rorimer, « Au sol : règles de base », dans *Carl Andre – Sculpture as place, 1958-2010*, *loc. cit.*, p. 289.
[109] Jean-Claude Moineau, « Pour une nouvelle économie de l'art », dans *Économies silencieuses et audaces approximatives*, coll., dir. Denis Chevalier, PPT, Paris, 2005, p. 76.
[110] Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'Idiotie*, Minuit, Paris, 2004, p. 115.
[111] Huyghe, *Faire place, op. cit.*, p. 34.
[112] Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* (1953), trad. Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Élisabeth Rigal, Gallimard, coll. « Tel », Paris 2004, p. 228.

son attente[113]. » [1]

« *AMMCQ AIYCI IAOSA QIEIQ MAOSC OIGOO QIMWI WIAGI YAQA QCQWA*[114] » [1]

« - Qui sont-ils ?

- Quelqu'un.

- Que veulent-ils ?

- Être personne[115]. » [1]

« *Zyklus pour seau d'eau*

Deux seaux ou des bouteilles d'eau sont placés sur le périmètre d'un cercle. Un(e) seul(e) est rempli(e) d'eau. L'exécutant dans le cercle saisit le récipient plein et le verse dans celui qui se trouve à sa droite, puis il saisit celui de droite et le verse dans le suivant toujours à droite, etc., jusqu'à ce que l'eau soit complètement répandue ou évaporée[116]. » [1]

« D'après Claude Rutault, je suis un travailleur de l'art... Entendre et comprendre un travailleur de l'ombre[117]. » [1]

---

113 Pierre Bazantay et Yves Hélias, « Polysémie du Banal » (1987), dans *Éléments de Banalyse*, Le jeu de la règle, Caen, 2015, p. 350.

114 Anonyme, *AMMCQ AIYCI IAOSA QIEIQ MAOSC OIGOO QIMWI WIAGI YAQA*, Incertain sens, Rennes, 2005, p. 56. Nom(s) de(s) l'auteur(s) crypté(s), titre(s) crypté(s), contenu crypté. D'après le site des éditions, « une partie du livre a été déchiffrée en mars 2009 par une étudiante en école d'art aidée d'un informaticien » : https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/fiche_AAMCQ_AIYCI_IAOSA_QIEIQ.htm [23/09/2021]

115 Fabrice Reymond, *Canopée*, MIX, Paris, 2012, p. 17.

116 Tomas Schmit, « Zyklus pour seau d'eau »/« Zyklus für Wassereimer (oder Flaschen) » (1962), dans *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1, op. cit.*, p. 256-257.

117 *Lefevre Jean Claude Extraits*, document élaboré et publié à compte d'auteur par Jean-Charles Agboton-Jumeau, Barfleur/Cherbourg/Paris, 2004, p. 5.

« [La] réception d'une œuvre est, en chaque occurrence, toujours partielle, parce qu'aucune contemplation, aucune lecture, aucune audition n'est suffisamment prolongée ou attentive pour épuiser les propriétés de cette œuvre. […] Dans cette situation, le caractère partiel de la réception ne tient pas à une insuffisance subjective de l'attention, mais au fait objectif qu'une partie ou un aspect de l'objet d'immanence est rendu imperceptible, par absence ou occultation[118]. »

« [De] même que toute réception d'une œuvre est toujours "incomplète" au regard du caractère inépuisable de ses traits esthétiques, toute manifestation est toujours lacunaire au regard du caractère inépuisable de son appartenance artistique. Le fait d'incomplétude est donc inhérent à toute relation à l'œuvre d'art singulière, qui ne cesse, de proche en proche et aux titres les plus divers, d'évoquer la totalité virtuelle du monde de l'art, comme Valéry dit quelque part qu'un son à soi seul évoque la totalité de l'univers musical[119]. » [1]

« UN CARRÉ PRÉLEVÉ DANS UN TAPIS EN COURS D'UTILISATION[120] » [1b]

« UNE DÉCOUPE DANS UN MUR EN PLÂTRE OU EN BOIS JUSQU'AU LATTIS OU À LA MAÇONNERIE[121] » [1b]

---

118 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, Seuil, Paris, 2010, p. 328.

119 Genette, *L'Œuvre de l'art*, *ibid.*, p. 337.
(Note de bas de page concernant la citation : « Valéry, Paul, 1939, "Poésie et pensée abstraite", *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957, p. 1327. »)

120 Lawrence Weiner, *Statement*, 1969, *loc. cit.*
(« A SQUARE REMOVAL FROM A RUG IN USE »)

121 Lawrence Weiner, *Statement*, 1968. L'œuvre est décrite sur le site du MoMA :
https://www.moma.org/collection/works/137437 [23/09/2021]
(« A 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL »)
Une version légèrement différente du Statement (suppression des indications de taille) est reproduite de la façon suivante dans Lawrence Weiner, *Books 1968-1989*, Catalogue Raisonné Dieter Schwarz, Verlag der Buchhandlung Walther König (Köln), Le Nouveau Musée Éditeur (Villeurbanne), 1989, p. 10, référence 033 : « A REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALL BOARD FROM A WALL » (traduit de cette façon, p. 138 : « UNE DÉCOUPE DANS UN MUR EN PLÂTRE OU EN BOIS JUSQU'AU LATTIS OU À LA MAÇONNERIE », c'est pour cette version que nous avons opté ici).

« Suédois d'origine, Claes Oldenburg est installé aux États-Unis depuis 1956 […]. En 1968, on l'invite à faire une œuvre en plein air à New York et il propose dans un premier temps la création d'un immense embouteillage que générerait le stationnement d'autobus à plusieurs carrefours – la provocation était dans l'air du temps et Oldenburg préconisait depuis longtemps un art de réconciliation avec la vie qui soit à la fois un art de "coups de poing" et un art "qui aide les vieilles dames à traverser la rue", un art "qui s'impliquerait dans la merde du quotidien et qui pourtant sache toujours s'en sortir". Finalement, plus discret, plus désespéré aussi et comme en réponse au retour à l'ordre qui s'annonce, il opte pour un monument éphémère et invisible une fois achevé : il fait creuser dans la terre, en plein Central Park, et immédiatement recouvrir une tombe de 2 mètres sur 2 mètres par des fossoyeurs professionnels[122]. » [1b]

« Heizer n'a pas été moins actif en 1969, lorsqu'il a créé *Double Negative*, une œuvre de 1100 x 42 x 30 pieds située à Virgin River Mesa, dans le Nevada, où lui et son équipe ont creusé et taillé 240 000 tonnes de roche dans des falaises opposées pour former deux gigantesques tranchées verticales. Le site est si énorme qu'il ne peut être vu dans son intégralité qu'en hélicoptère ou en avion. Encore une fois, la signification [d'un tel site] et sa raison d'être sont sa propre existence, ni plus ni moins. […] Les mots d'Heizer deviennent moins audibles alors qu'il parle avec une véritable colère d'un art qu'il juge périssable, à la mode et conçu pour plaire[123]. » [1b]

---

[122] Bertrand Dorléac, *L'Ordre Sauvage, op. cit.*, p. 303-304.

[123] John Gruen, « "There's No Understanding of My Work": Michael Heizer on His Monumental Art, in 1977 » (entretien avec Michael Heizer), ARTnews, 26 juin 2015 : https://www.artnews.com/art-news/retrospective/theres-no-understanding-of-my-work-michael-heizer-on-his-monumental-art-in-1977-4398/ [23/09/2021]
(« Heizer was no less active in 1969, when he created *Double Negative*, a 1,100-by-42-by-30-foot work located at Virgin River Mesa, Nevada, where he and his crew gouged and carved 240,000 tons of rock out of facing cliffs to form two mammoth vertical trenches. The site is so huge that it can only be seen in its entirety by helicopter or plane. Again, its meaning and raison d'être is its own existence—nothing more and nothing less. […] Heizer's words became less audible as he spoke in genuine anger of an art he deemed perishable, fashionable and designed to please. »)

« Décrivant en détail comment il a élaboré cette œuvre dans le sous-sol bien éclairé de la Lisson Gallery, préféré aux salles plus fréquentées des étages supérieurs, Asher écrit : "Une meuleuse de maçonnerie a été utilisée pour effectuer une découpe dans le bas du mur et créer un renfoncement de près de 4 cm de profondeur, de sorte que l'on ne puisse plus distinguer la ligne de plancher." L'œuvre donnait l'impression que les murs de la galerie avaient été légèrement soulevés, paraissant ainsi planer au-dessus du sol. Au lieu de fonctionner typiquement comme un fond neutre, "inaperçu", se prêtant à l'accrochage de tableaux, les murs mêmes revêtaient l'aspect de « plans picturaux ». En fait, Asher exposait comme œuvre le contenant même de l'exposition de façon à renoncer à la création d'une forme quelconque d'objet matériel autonome. Mais l'œuvre présentée à la Lisson Gallery résultait surtout de la décision d'Asher de produire une "marque ou un signe au moyen d'une soustraction matérielle, par lequel des matériaux existants étaient retirés de leur soutien architectural" au lieu d'être placés à l'intérieur de celui-ci[124]. » [1b]

« À ce stade du développement historique de l'art, tout processus impliquant l'ajout, la structuration ou l'assemblage de matériaux sur un support était acceptable dans le cadre de la pratique esthétique. Retirer des matériaux en tant que procédure interrompt et remet en question la continuation de cette pratique. Le processus additif était en partie le résultat du souci traditionnel d'innovation lié à l'avant-garde, par lequel les matériaux étaient synthétisés et contextualisés d'une manière étrangère à leur propre matérialité et méthode de production. Dans ce travail, la soustraction de matériaux du site de production et de réception a révélé et défini la structure de la production, ainsi que sa détermination contextuelle[125]. » [1]

---

124 Anne Rorimer, « Au sol : règles de base », dans *Carl Andre – Sculpture as place, 1958-2010, loc. cit.*, p. 292-293.

125 Michael Asher, « August 24-September 16, 1973, Lisson Gallery, London, England », dans *Michael Asher, Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, dir. Benjamin H.D. Buchloh, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Nova Scotia, Canada, The Museum of Contemporary Art Los Angeles, California, 1983, p. 81.
(« At that point in the historical development of art, any process that involved the adding, structuring, or assembling of materials on a support was acceptable within aesthetic practice. The procedure of withdrawing material interrupted and questioned the continuation of that practice. The additive process was partially the result of the traditional avant-garde concern for innovation, whereby materials were synthesized and contextualized in a manner that was alien to their own materiality and method of production. In this work, the subtraction of materials from the

« L'art est fondamentalement une épreuve sadomasochiste. [John] Cage disait qu'il fallait "écouter de la musique" que l'on déteste, et se forcer à l'aimer[126]. » [1b]

« Dans plusieurs œuvres d'un homme universellement connu, je préfèrerais lire ce qu'il a rayé plutôt que ce qu'il a conservé[127]. » [1]
« Toute chose a son côté ouvrable et son côté férié[128]. » [1]

« Le papier sur lequel est imprimé ce texte est à jeter, le texte, quant à lui, est à oublier, cependant, il reste le fait que vous avez lu ce texte, vu ce papier. Vous ne pouvez rien attendre de cela, cela ne vous apporte rien et, ne dépendant en rien de vous, cela marque la limite de votre pouvoir[129]. » [1b]

« Henri Michaux perd sa muse en février 1948, brûlée vive accidentellement[130]. » [1]

« La sculpture en chocolat de Dieter Roth, abandonnée dans un atelier depuis la mort de son inventeur, se dégrade inexorablement ; Dieter Roth espérait une disparition totale de la sculpture ; c'est pour bientôt[131]. » [1]

---

site of both, production and reception, disclosed and defined the structure of the production, as well as its contextual determination. »)

126 Henry Flynt, « 1962-63: Razing the Institutions? » (2016), dans Mathieu Copeland et Balthazar Lovay, *The Anti-Museum*, Koenig Books, Londres, 2017, p. 200.
(« Art is fundamentally a sado-masochistic ordeal. Cage said that you should "listen to music" you hate, and make yourself like it. »)

127 Georg Christoph Lichtenberg, *Le Miroir de l'âme. Aphorismes*, trad. Charles Le Blanc, coll. « Domaine Romantique », José Corti, Paris, 2ème édition, 1997, p. 318 [F 998].

128 Lichtenberg, *Le Miroir de l'âme*, *ibid*., p. 303. [F 677]

129 André Cadere, *Tract* (1974), Galerie des Locataires, Collection Herbert, dans *André Cadere: Documenting Cadere 1972-1978*, coll., dir. Lynda Morris, Modern Art Oxford, MuZEE, Ostende, Artists Space, New York, 2013, p. 42.

130 Henri Lefebvre, *Les Unités Perdues*, Virgile, Paris, 2004, p. 29.

« Le caractère destructeur n'a pas le sentiment que la vie vaut d'être vécue, mais que le suicide ne vaut pas la peine d'être commis[132]. » [1]

« Pauvres, voilà bien ce que nous sommes devenus. Pièce par pièce, nous avons dispersé l'héritage de l'humanité, nous avons dû laisser ce trésor au mont de piété, souvent pour un centième de sa valeur, en échange de la piécette de l'"actuel". À la porte se tient la crise économique, derrière elle une ombre, la guerre qui s'apprête[133]. » [1]

STRATÉGIES FACE À L'ENVIRONNEMENT

La soustraction comme simplicité volontaire

« Du côté peinture, on ne me prenait pas au sérieux. Sauf Bill [Willem de Kooning]. Je pense que Bill savait que j'étais un artiste sérieux. J'ai compris cela quand [je l'ai] sollicité pour ce travail, le *de Kooning effacé*. Je faisais du noir et blanc, sans image, et j'avais essayé à maintes reprises de faire un dessin puis de l'effacer, pour illustrer que l'autre extrémité du crayon est tout aussi bonne, puis, j'en suis arrivé à me dire qu'il fallait que ce soit de l'art avant que je ne l'efface, sinon ça n'en serait jamais. Et de tous les artistes que je connaissais et qui étaient accessibles, c'était de Kooning qui était reconnu comme le grand maître (même beau comme il était). Alors, sachant qu'il aimait bien boire, j'ai apporté ce que je pensais, à tort ou à raison, être son alcool préféré (j'étais tout à fait prêt à le partager avec lui), et j'ai frappé à sa

131 Lefebvre, *Les Unités Perdues, ibid.*, p. 43.
132 Walter Benjamin, « Le caractère destructeur » (1931), dans *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch, coll. « Folio Essais », Gallimard, Paris, 2000, p. 331.
133 Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » (1933), dans *Œuvres II, ibid.*, p. 372.

porte, priant le ciel qu'il ne soit pas là. Et... il a ouvert la porte ! Bill connaissait mon travail et puis, il respectait le travail des autres. […] En tout cas, quand Bill a compris ce que je voulais, il s'est levé puis il a pris une de ses toiles non finies et l'a appuyée contre la porte comme si c'était un voile ou quelque chose comme ça, presque religieusement, puis, il a commencé à faire une forme d'inventaire ; au premier porte-folios, il a dit : "Ceux-là même ne me manqueraient pas", et il l'a refermé ; au deuxième, il a dit : "Ceux-là me manqueraient, ils me plaisent" et tout en allant du deuxième au troisième, il a ajouté, à mon intention : "Mais, je ne vais pas te faciliter les choses" et m'a tendu un collage, enfin, un dessin au crayon gras composé de substances différentes, un vrai "mixed media"..., il m'a fallu deux mois et encore, il n'était pas complètement effacé ! Mais là n'était pas le but. Je pense que cela a été très mal compris, on a pensé que c'était un geste anti-expressionnisme abstrait alors que c'était au contraire un hommage à sa réussite, une expression de mon amour. J'étais probablement la première personne, ou le premier artiste en tout cas, à faire ce sacrifice. Je pense que c'est sans aimer l'idée mais en la respectant qu'il a décidé de collaborer. Quelqu'un de sa stature et de son talent n'a aucune raison d'avoir peur des autres et il était en terrain sûr en me faisant confiance. J'imagine que c'était de la confiance qui ne disait pas son nom. S'il quelqu'un d'autre avait formulé cette requête, je ne sais pas s'il aurait accepté[134]. » [1b]

« En faisant allusion à ses *White Paintings*, Rauschenberg écrit en 1959 […] : "Une toile n'est jamais vide". Ces propos sont résolument contradictoires avec le caractère totalement "abstrait" des *White Paintings*. Car, pour lui, ces toiles ne sont pas conçues pour être "vides". Elles se doivent, bien au contraire, de refléter et d'absorber "toutes les images susceptibles d'apparaître dans la pièce". Elles fonctionnent donc comme des

[134] Robert Rauschenberg, à propos d'*Erased De Kooning Drawing* (1953), entretien avec C. Bompuis, A. Hindry et C. Stoulig, dans « Histoire et témoignages », Catalogue de l'exposition *De Kooning*, Centre Pompidou, Paris, 1984, p. 221. En appel de note figure cette précision : « À plusieurs reprises, le dessin est daté de 1959 […] Rauschenberg a […] confirmé la date de 1953. »
Voir : https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/ [21/06/2022]

sortes d'écrans de leur propre environnement. Rauschenberg exige ainsi que musées et collectionneurs les repeignent régulièrement afin qu'elles conservent leur aspect "éclatant", leur effet miroir. C'est pour cette raison qu'elles sont blanches, justement sans couleur, faisant écho aux principes d'Albers que Rauschenberg détourne avec malice [Albers ne s'intéressait pas à la façon qu'avaient les étudiants de faire de l'art, mais à leur manière de regarder]. Pour Branden W. Joseph, leur "indétermination" fait que "chaque spectateur peut y voir quelque chose sans cesse différent". Quand John Cage les découvre en 1951, cette indétermination prend son sens bien au-delà de leur aspect visuel, dans leur absence totale de spécificité. "Pas de sujet, Pas d'image, Pas de goût, Pas d'objets, Pas de beauté, Pas de message, Pas de talent, Pas de technique (pas de pourquoi), Pas d'idée, Pas d'intention, Pas d'art, Pas de sentiment", écrit-il dans un texte pour l'exposition à la Stable Gallery en 1953. Ne possédant aucun contenu formel ou conceptuel, cette œuvre absorbe par défaut tout ce qui l'entoure. On comprend ainsi que c'est la découverte de ces peintures qui l'aide à aller au bout de son *4'33",* même si ce projet d'œuvre silencieuse germait en lui depuis plusieurs années[135]. » [1b]

« Mes œuvres ne sont pas des constructions ou des fabrications d'idées nouvelles, pas plus qu'elles ne sont des objets qui me représentent, destinés à être imposés et à m'imposer aux autres. Ce sont plutôt des objets par l'intermédiaire desquels je me libère de quelque chose – pas des constructions, donc, mais des libérations. Je ne les considère pas comme plus mais comme moins, non pas comme des plus mais comme des moins, dans la mesure où ils apportent avec eux le sentiment d'une expérience perceptive définitivement manifestée une fois pour toutes. Selon mon idée du temps, il faut apprendre à se libérer d'une position même si l'on est en train de la conquérir. […] Mon idée de l'évolution est

[135] Éric Mangion, « Les White Paintings de Rauschenberg », dans *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, dir. Jean-Pierre Cometti & Éric Giraud, coll. « Arts contemporains », Presses Universitaires de Rennes, Centre International de Poésie, Marseille, 2014, p. 109-110.

également anti-évolutive (comme marcher en avant sur un trottoir qui recule)[136]. » [1b]

« En Serbie, en 1979, l'artiste Goran Dordevic propose une grève internationale de l'art, et adresse par courrier son invitation. […] Il reçut une quarantaine de réponses qui pour la majeure partie mettent en doute la possibilité d'appliquer un tel programme que par la force des choses Dordevic abandonna. […] Daniel Buren : "[…] Personnellement, je fais grève de production de toute nouvelle forme dans mon travail depuis 1965. Je ne vois pas ce que je pourrais faire de plus" [137]. » [1b]

« *Une minute pour le temps*
Prenons une sorte de rendez-vous,
Le jeudi 22 mars 2019 à 15:00.
Suspendons toute activité durant une minute – Tranquillement assis, sans rien faire,
Ressentons la qualité temporelle de cette minute particulière[138]. » [1a]

« Seulement un élément de chaque type[139]. » [1a]
« Seulement une partie, pas le tout[140]. » [1a]

---

136 Michelangelo Pistoletto, *The Minus Objects* (1965-1966), texte portant sur cette série originellement publié dans le catalogue de l'exposition « Michelangelo Pistoletto », Galleria La Bertesca, Genova, 1966, téléchargeable au format PDF sur le site de l'artiste (voir p. 3) : http://www.pistoletto.it/eng/testi/minus_objects.pdf [24/09/2021]
(« My works are not constructions or fabrications of new ideas, any more than they are objects which represent me, intended to be imposed and to impose me on others. Rather, they are objects through whose agency I free myself from something – not constructions, then, but liberations. I do not consider them more but less, not pluses but minuses, in that they bring with them a sense of a perceptual experience which has been definitively manifested once and for all. According to my idea of time, one must learn how to free oneself from a position even while one is engaged in conquering it. […] My idea of evolution is also anti-evolutionary (like walking forward on a moving sidewalk that is going backward). »)
137 Corine Pencenat et Stephen Wright, « Grève de l'art. 1979. Goran Dordevic », dans *Révérences. Stratégies du retrait comme geste artistique*, dir. Corine Pencenat, *Cahiers/Chroniques* n° 20, Université de Strasbourg, 2011, p. 74 et 79.
138 Carol Cultot, *Une minute pour le temps* (2014), rendez-vous du 22 mars 2019 (carte envoyée ou donnée en main propre par l'artiste, dans les archives de l'auteur).
139 Brian Eno & Peter Schmidt, *Oblique Strategies. Over one hundred worthwhile dilemmas* (1975), Fifth, again slightly revised edition, 2001, sans pagination, œuvre mise en ligne par les artistes à cette adresse : http://stoney.sb.org/eno/oblique.html [24/09/2021]
(« Only one element of each kind. »)
140 Eno & Schmidt, *Oblique Strategies*, *ibid.*

« Faites une liste exhaustive de tout ce que vous pourriez faire et faites la dernière chose de la liste[141]. » [1a]

« *Palais de Tokyo, Paris, Programme des interventions sur le bâtiment*

- Utiliser l'existant, sans le transformer,
- Conserver la grande liberté des espaces sans les cloisonner,
- Créer de la porosité : entendre la pluie, voir la lumière et le soleil entrer, voir la ville,
- Considérer l'espace comme un lieu à habiter[142]. » [1b]

« *Les Chroniques de Bustos Domecq* consistent […] en une galerie d'artistes *a priori* fictifs dont l'œuvre, gigantesque pour la plupart, nous est livrée en quelques pages précises et économes. Plus Borges écrit plus il économise, non pas en réduisant le champ des possibles littéraires, mais en démontrant que ces possibles, parce que possibles, se doivent d'être considérés comme épuisés[143]. […] Toutes ces œuvres littéraires, incontournables, majeures, Borges ne se contente pas de les esquisser ; les quelques pages qu'il leur consacre suffisent à leur donner vie. Par la grâce de son intelligence, il esquive l'infini labeur, contourne les tourments de l'inspiration, la multiplication des chapitres et transmue en fulgurances graciles et suffisantes ce qui se devait d'être des fleuves, des pics, des vies. Affaires classées[144]. » [1]

(« Only a part, not the whole. »)

141 Eno & Schmidt, *Oblique Strategies*, *ibid.*
(« Make an exhaustive list of everything you might do and do the last thing on the list. »)

142 Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal, « Palais de Tokyo, Paris, Programme des interventions sur le bâtiment » (1999), dans David Cascaro, *Le musée décontracté. Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo* (chap. 2).
Une version numérique du texte est présentée sur le site des architectes : https://www.lacatonvassal.com/data/documents/20110228-233538Int%C3%A9gral%20cascaro%20LV.pdf [24/09/2021]

143 Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Verticales/Phase deux, Gallimard, Paris, 2009, p. 72.

144 Jouannais, *Artistes sans œuvres*, *ibid.*, p. 75-76.

« *Cut piece / Composition découpe :*
Coupez[145]. » [1b]

« Mon art n'existe que sur demande... il n'y a rien "entre" les expositions.
(Le sens de mon art n'est pas le moment où je le réalise.)[146] » [1]

« Effacer s'est révélé, se révélera plus encore, un geste artistique étonnamment diversifié[147]. » [1]

« La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruise. […] Sous la poésie des textes, il y a la poésie tout court, sans forme et sans texte[148]. » [1]

« Pour être vraiment Normcore, tu dois comprendre que la normalité n'existe pas[149]. » [1]
« L'individualité était autrefois la voie de la liberté personnelle – un moyen de mener sa vie selon ses propres vues. Mais les conditions que celle-ci demande deviennent de plus en plus spécifiques, nous rendant de plus en plus isolés. Le Normcore recherche la liberté qui découle de la non-exclusivité. Il trouve la libération dans le fait de ne

145 Yoko Ono, *Cut Piece* (1964), dans *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1, op. cit.*, p. 248.
146 Bochner, « Réflexions incidentes sur cinq déclarations antérieures » (1972), dans *Spéculations. Écrits. 1965-1973, op. cit.*, p. 261.
147 Fréchuret, *Effacer*, *op. cit.,* p. 335.
148 Antonin Artaud, « Pour en finir avec les chefs-d'œuvre », dans *Le théâtre et son double* (1938), Gallimard, Paris, 1964, p. 121.
149 K-Hole (groupe spécialisé dans la prévision de tendances, fondé par Greg Fong, Sean Monahan, Emily Segal, Chris Sherron et Dena Yago à New York), « Youth Mode: A Report On Freedom », rapport au format PDF, octobre 2013, p. 28 : https://khole.net/issues/youth-mode/ [24/09/2021]
(« To be truly Normcore, you need to understand that there's no such thing as normal. »)

pas être spécial, et réalise que l'adaptabilité mène à l'appartenance. Le Normcore mène vers une vie plus paisible[150]. » [1]

« Dans le "faire place" dont je parle, un avenir se tient. L'enjeu n'est pas de faire table rase car de cela, en fait, l'encombrement économique se charge, qui fait croire à l'abondance quand il est presque incapable de rien faire qui puisse demeurer en patrimoine. Tout circule, tout s'échange, tout se consomme, c'est-à-dire rien ne reste. […] Dans l'avancée du temps moderne où nous sommes, nous ne parviendrons à remettre que peu d'objets à ceux qui nous suivront. Encore ce peu sera-t-il jugé invalide, encombrant, coûteux à entretenir. En art, la conservation obligée des œuvres qui furent à la pointe il y a une génération à peine montrent assez les problèmes qui se posent. restent, resteront surtout des protocoles dont on se donnera une idée sensible qu'au prix de traductions matérielles. Le durable est devenu une terre d'ancrage pour les illusions[151]. » [1]

« La légendaire et insaisissable *Dropout Piece* de Lee Lozano, commencée vers 1970, équivaut peut-être, ou pas, à son abandon du monde de l'art new-yorkais. Elle fait partie des œuvres les plus difficiles de Lozano et de ses réalisations notoires et durables. Pourtant, à bien des égards, il n'y a pas de pièce à proprement parler, ni dans le sens conventionnel d'une œuvre d'art que l'on peut exposer et étudier, ni dans celui d'une performance qui a eu lieu comme un événement, pour un public. Si ceux qui devraient le mieux connaître l'ensemble de l'œuvre de Lozano − la succession de l'artiste, ses anciens marchands Jaap van Liere et Barry Rosen − se demandent carrément si *Dropout Piece* existe ou non, nous devons positionner notre

150 K-Hole, « Youth Mode: A Report On Freedom », *ibid.*, p. 36.
(« Individuality was once the path to personal freedom – a way to lead life on your own terms. But the terms keep getting more and more specific, making us more and more isolated. Normcore seeks the freedom that comes with non-exclusivity. It finds liberation in being nothing special, and realizes that adaptability leads to belonging. Normcore is a path to a more peaceful life. »)
151 Huyghe, *Faire place, op. cit.*, p. 17-18.

étude dans une relation inconfortable avec l'ignorance, en nous demandant continuellement quel statut l'œuvre occupe et en quoi elle est une pièce[152]. » [1]

« Je pratique le golf comme d'autres la vidéo, la peinture à l'huile, avec cette différence près que je ne suis pas angoissé à l'idée ou non de réaliser mon chef-d'œuvre[153]. » [1]

« *Sans transport, sans assurance, sans frais*

Titre d'une exposition qui proposait à tous ceux qui le désiraient d'actualiser dans divers lieux, des œuvres de : Robert Barry, Sol LeWitt, Claude Rutault, Lawrence Weiner, Tania Mouraud… sans bourse déliée ! Une façon pour moi de prêter des œuvres de ma collection, qui sont interprétables par d'autres personnes que leurs auteurs. Elles ne demandaient aucune dépense pour leur exposition et ainsi offraient une alternative aux expositions coûteuses et souvent fastidieuses à monter[154]. » [1]

---

152 Sarah Lehrer-Graiwer, *Lee Lozano: Dropout Piece*, Afterall/Central Saint Martins University of the Arts London, coll. « Afterall Books : One Work », Londres, 2014, p. 7.
(« Lee Lozano's legendary and legendarily elusive Dropout Piece, begun around 1970, may or may not be precisely equivalent to her dropping out of the New York art world. It is among Lozano's most challenging works and notorious, lasting achievements. Yet in many ways there is no piece to speak of, not in any conventional sense of an artwork we can exhibit and study, nor of a performance that took place as an event for an audience. If those who should be best acquainted with Lozano's body of work – the artist's estate, her former dealers Jaap van Liere and Barry Rosen – question outright whether or not Dropout Piece exists at all, we must position our study in uncomfortably close relation to not knowing, continually asking ourselves what status the work occupies and how is it a piece. »)

153 Gilles Mahé, Lettre adressée par l'artiste au critique Jean-Marc Huitorel en décembre 1996, dans *Gilles Mahé. Monographie*, Jean-Michel Place, Paris, 2004, p. 384 (dans cette citation, Mahé se réfère à *GM joue au golf en pensant à Rudy Ricciotti*, œuvre qu'il réalise entre 1993 et 1996).

154 Ghislain Mollet-Viéville, *Sans transport, sans assurance, sans frais* (1994), texte fourni par Ghislain Mollet-Viéville en 2019 (dans les archives de l'auteur). Le texte est reproduit sur la plateforme en ligne *Contrecoup* de l'artiste JaZoN Frings : http://contrecoup.fr/sans-transport-sans-assurance-sans-frais/ [24/09/2021]

« À supposer que le climatiseur fonctionne, l'air conditionné remplit la salle ou les salles. Une question se pose alors : cet air (conditionné ou non) est-il une constante[155] ? » [1]

« Voir "rien" est facile, mais le montrer est difficile. […] Comment puis-je montrer que "rien" est à voir ? On peut illustrer cela par une "page blanche" qui s'annonce emphatiquement comme telle, dans un bulletin de vote syndical. […] "Cette page est volontairement blanche !" Si l'intention proclamée est vraie, elle est en même temps ratée ; et si elle est ratée, elle est vraie. La contradiction ressemble beaucoup à ce qui fait tout l'intérêt de *Lecture On Nothing* de John Cage (1949), le grand classique dans le corpus canonique de la vacuité comme catégorie artistique : "Je n'ai rien à dire et je le dis"[156]. » [1]

« Plus c'est facile, plus c'est beau[157]. » [3]

« non peint[158] » [1]

« [*Exit* n'exige] d'aucuns de nous de l'exécuter puisqu'elle se produit tous les jours sans aucune représentation "spéciale". […] Ainsi nos festivals s'élimineront d'eux-

---

155 Terry Atkinson et Michael Baldwin (Art & Language), « The Air-Conditioning Show, 1966-1967 », reproduit sur l'affiche intitulée « La Visual Arts Gallery annonce » (1966), dans *Vides. Une rétrospective, op. cit.*, p. 65.
156 Pavel Büchler, « Où "rien" prend un sens », dans *Vides. Une rétrospective*, *ibid.*, p. 453-454.
157 Pour nommer un de ses projets mené au long cours (exposition, ateliers et livre d'artiste intitulé *Plus c'est facile, plus c'est beau. Prolégomènes à la plus belle exposition du monde*), l'artiste français Éric Watier emprunte, dit-il, l'expression « Plus c'est facile, plus c'est beau » à Gil J Wolman. D'après Watier, la phrase figure dans un entretien avec Wolman effectué par le théoricien Michel Giroud et publié dans le catalogue de l'exposition *Hors limites. L'art et la vie. 1952-1994*, dir. Jean de Loisy, Centre Pompidou, Paris, 1994-1995, voir :
https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=4191&menu=0 [24/09/2021]
158 Claude Rutault, « Glossaire », dans *Claude Rutault*, Damiani/Perrotin, Bologne/Paris, 2013, p. 231.

mêmes (ainsi que notre besoin de participer) quand ils deviendront des ready-mades totaux (comme *Exit* de Brecht)[159]. » [1b]

« Maintenant et depuis longtemps, Bergman en est arrivé à un stade où le film est créé par la caméra, en supprimant tout ce qui n'est pas l'image. Ce serait là un des axiomes dont on devrait partir pour faire du montage plutôt que de partir des choses comme "il faut assembler les morceaux correctement, en fonction de telles ou telles règles". On devrait dire : il faut supprimer tout ce qui peut être dit. Quitte à renverser l'axiome pour appliquer ensuite l'autre principe : il faut ne garder que ce qui est dit — ce que fait Straub, par exemple. […] Buñuel, lui, a supprimé tout ce qui était dit, puisque même ce qui est dit est vu[160]. » [1]

« Il faut, bien entendu, replacer cette attitude dans le contexte d'une époque (les années 1960) dominée par l'équation "arts = objets". […] Le problème, à mes yeux, était de trouver un art qui n'ajoute rien à la liste des objets existants, sans tomber dans la performance. Il me semblait que la seule solution était une chose ramenée à un procédé, mais qui laisse une trace attestant qu'elle avait été "faîte". À l'origine, ce saut (entre "créer de l'art" et "faire de l'art") aurait pu paraître purement sémantique, mais il supposait une réévaluation très élémentaire. Mesurer est une opération[161]. » [1]

---

159 Maciunas, « Lettre à Tomas Schmit » (1964), dans *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1, op. cit.*, p. 103.
160 Jean-Luc Godard,, « Lutter sur deux fronts » (1967), dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, Paris, 1985, p. 324.
161 Bochner, « Trois déclarations pour Data Magazine », dans *Spéculations. Écrits. 1965-1973, op. cit.*, p. 249.

« “C'était la possibilité d'un art dont il ne resterait rien, un art pour le présent, faisant apparaître et disparaître un événement à l'existence singulière, toujours autre que lui-même.” René Denizot[162]. » [1]

« “Je peux garder aussi longtemps que je veux une image sous ma vue : je n’y trouverai jamais que ce que j’y ai mis”, cette analyse de Sartre ne peut s’appliquer à des images qui, comme celles de Robert Barry, épousent la richesse de la perception. Elles le font grâce à leur aspect minimal, presque vide, grâce donc à leur “pauvreté” visuelle, qui paradoxalement devient leur richesse : ce sont les images dans lesquelles on ne voit presque rien qui offrent au spectateur une invisibilité par excès qui est au fond la place faite dans l’œuvre pour le spectateur[163]. » [1]

« Solène Riplin était historienne de l’art, conservatrice au musée du Nouveau Louvre, département du XXI^e^ siècle, service des expositions temporaires, et spécialiste reconnue des mouvements progressistes. Elle préparait une nouvelle exposition du musée qui devait s’intituler *Les Sans*. Son ambition était de montrer au public encore intéressé par l’art ancien qu’au début du siècle, on était passé de la contestation à la renonciation. Le XX^e^ siècle avait été dominé par des attitudes artistiques “contre” (contre l’académisme, contre la représentation, contre le marché, contre l’objet, etc.). Le siècle suivant s’était ouvert sur une série d’attitudes qui ne consistaient plus à refuser mais à renoncer volontairement aux usages passés : sans titre, sans auteur, sans espace propre, sans forme, sans volonté d’art, sans public, sans spectacle. […] Je vieillissais moi aussi, j’étais devenu un témoin du passé. Nous étions déjà en 2093[164]. » [1] [5]

---

162 Ian Wilson, *The Discussions*, *op. cit.,* 1ère de couverture.
(« “It was the possibility of an art of which nothing would remain, an art for the present, making an event of a singular existence appear and disappear, always other than itself.”/René Denizot »)
163 Brogowski, *Éditer l’art, op. cit.*, p. 245.
164 Hubert Renard, *Sans titre. Roman, 23 x 17 cm, 192 pages*, art&fiction, coll. « RE:Pacific », Genève, p. 162.

La soustraction comme modèle pour un temps de pénurie

« Le suicide ou abstention, ne rien faire, pourquoi ? — Unique fois au monde, parce qu'en raison d'un événement toujours que j'expliquerai, il n'est pas de Présent, non — un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute — de tout. […] Aussi garde-toi et sois là[165]. » [1]

« *L'Action (restreinte)*

Bien avant que se répandre dans Paris la flambée anarchiste des années 1890, dès 1867, le jeune Mallarmé, commentant un article de la *Revue des deux mondes* dans lequel Émile Montégut soutenait que "le Poète moderne "est un critique avant tout"", confiait ceci à Eugène Lefébure "c'est bien ce que j'observe sur moi — je n'ai créé mon Œuvre que par *élimination* […]. La Destruction fut ma Béatrice[166]". La formule est forte. Que veut-elle dire ? Elle renvoie sans doute, pour une part, au travail d'épuration, d'ascèse formelle dans lequel le poète, pour se libérer de ses expansions hugoliennes et baudelairiennes, s'est engagé à partir de 1864 avec la mise en chantier d'*Hérodiade* et du *Faune*. L'écriture de la Scène d'Hérodiade opérera bien en effet par soustraction, au point de faire de cette opération le sujet du texte (d'où ce problème, qui bloquera tout le processus et laissera l'œuvre inachevée : comment atteindre au rien sans au moins dire quelque chose à nier, comment éviter que le langage ne s'ajoute à la soustraction formelle qu'il opère ?)[167]. » [1b]

« C'était un jardin. Je n'avais rien apporté, tout venait de la nature, du vent, des oiseaux, des fourmis, des rongeurs, du hasard. Mon seul travail consistait à soustraire, ma seule dépense celle du temps passé, ce temps de jardinage qu'en réalité on ne voit pas passer. J'appelle cela le Jardinage par soustraction. Rien à voir

[165] Stéphane Mallarmé, « L'action restreinte », dans *Divagations* (1897), exemplaire en ligne au format PDF, p. 276 (du PDF), p. 260 (de l'original), voir : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626855p/f1.item [24/09/2021]
[166] Lettre à Eugène Lefébure, 27 mai 1867.
[167] Pascal Durand, « "La Destruction fut ma Beatrice". Mallarmé ou l'implosion poétique », dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3 : « Anarchisme et création littéraire », mai-juin 1999, p. 376.

avec le désherbage qui, selon les règles classiques, consiste à ôter tout ce que l'on n'a pas planté soi-même[168]. » [1]

« La survie urbaine moderne s'improvise sous nos yeux, dans le bidonville, qui est aujourd'hui le modèle de la ville "en état de siège" par appauvrissement[169]. » [1]

« Il y a […] dans [le film] *Melancholia* [de Lars von Trier], comme la radiographie sans concession d'un squelette générique, à savoir cet inéluctable et radical signe d'égalité ou de coïncidence entre, d'une part, l'anéantissement du monde, sans reste aucun, et d'autre part le point final de l'œuvre filmique qui s'achève[170]. » [1]

« *Break Down*, travail qui fit connaître [Michael Landy] auprès du grand public, prit forme en février 2001 dans une ancienne succursale du magasin de vêtements C&A à Oxford Street à Londres (ayant cessé ses activités à cet endroit, la firme avait vidé le magasin). Là, Landy a rassemblé tous ses biens, des timbres postaux à sa voiture, en passant par tous ses vêtements et ses œuvres d'art, au total 7227 objets ayant été minutieusement répertoriés puis détruits publiquement. La destruction a été effectuée au moyen d'un dispositif s'approchant d'une chaîne de montage où dix travailleurs ont réduit chaque objet à ses matériaux de base avant de les déchiqueter. Au final, près de six tonnes de déchets granulés mis en sacs, recyclés ou mis à la décharge[171]. » [3]

---

168 Gilles Clément, « Le jardinage par soustraction », conférence donnée à Kyoto le 25 février 2015 (texte fourni par Clément, dans les archives de l'auteur).

169 Yona Friedman, *L'Architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté*, L'éclat, coll. « Poche », Paris, 2016, p. 205.

170 Peter Szendy, « Melancholia, ou l'après-tout », dans *L'Apocalypse Cinéma.* 2012 *et autres fins du monde*, Capricci, Bordeaux, 2012, p. 12.

171 Page Wikipédia consacrée à l'oeuvre intitulée Break Down de Michael Landy : https://en.wikipedia.org/wiki/Break_Down_(Landy_artwork [24/09/2021]
(« *Break Down*, the work which put him in the public eye, was held in February 2001 at an old branch of the clothes store C&A on Oxford Street in London (C&A had recently ceased trading, and the shop had been emptied). Landy gathered together all his possessions, ranging from postage stamps to his car, and including all his clothes and works

« Léonard, Michel-Ange, Titien, tout cela, en fait, se liquéfie sous nos yeux à une vitesse incroyable et, même si c'est un art de survie génial et pitoyable, n'apparaît pour finir que comme une pitoyable tentative de survie[172]. » [1]

« La designer Mathilde Pellé habite ici confortablement, mais une pénurie de matière met en péril la société dans laquelle elle vit et chaque jour elle doit fournir à l'état 9 kilos de matériaux quelconques issus de son habitation. Elle commence alors un travail de prélèvement de matière dans son environnement domestique pour répondre à cette obligation. Elle soustrait les ornements, gratte le superflu, lime l'essentiel et essaye de préserver les objets qui l'entourent et les fonctions qu'ils remplissent. Ce nouveau projet expérimental est une fable contemporaine qui dessine un futur proche où les idées de confort et de consommation admises actuellement seraient complètement ébranlées par une baisse des moyens matériels[173]. » [1]

« Le projet Ludovic Chemarin© […] consiste, pour ses deux auteurs, Damien Beguet et P. Nicolas Ledoux, à racheter un artiste, Ludovic Chemarin, ayant cessé son activité artistique[174]. » [1]

« Ce n'est pas la personne de Ludovic Chemarin qui intéressait ses acheteurs mais son activité artistique, son auctorialité — en d'autres termes le droit de se dire

---

of art by himself and others, painstakingly catalogued all 7,227 of them in detail, and then destroyed all in public. The process of destruction was done on something resembling an assembly line in a mass production factory, with ten workers reducing each item to its basic materials and then shredding them. »)

172 Thomas Bernhard, *Maîtres anciens. Comédie* (1985), trad. Gilberte Lambricha, Gallimard, Paris, 1988, p. 213.

173 Mathilde Pellé designer, *Une pénurie* (2018), projet figurant sur le site de l'artiste : http://soustraire.fr/une-penurie [24/09/2021]

174 Olivier Moussa, « Ludovic Chemarin© : un projet juridique », dans *Ludovic Chemarin© 1998-2005 2011-2014-* , coll., Frac Poitou-Charentes, Angoulême, Art Book Magazine, Paris, 2015, sans pagination.

auteur de ses œuvres passées et de réaliser de nouvelles œuvres sous son nom[175]. » [1]

« Asher obéit à une logique qui n'est ni celle de la représentation commémorative, ni celle de la sculpture moderniste. L'artiste ayant renoncé à produire des concrétions douées d'une autonomie illusoire, son travail se manifeste plutôt sous la forme d'une "coupure" provisoire dans le tissu de l'espace architectural/muséal réservé à la représentation de productions esthétiques[176]. » [1b]

« Je me suis exercée à ôter au bord d'un billet de banque un cadre en un seul morceau d'environ deux millimètres. Le billet […] résiste au scalpel : la lame rencontre l'obstacle du papier [singulier] qui le constitue et de ce qui est mis en œuvre pour éviter la contrefaçon. Le délit de monnaie n'existe plus, mais mon budget de production souffre assez peu d'erreurs : le billet doit ensuite être remis en circulation, par le biais d'une caisse automatique (le manque étant assez sensible pour l'œil humain, le billet rogné paraît "anormal", perturbant, comme le serait un faux). Ainsi, je retiens un peu de cet argent que je gagne et perds, inexorablement[177]. » [1]

« 200 exemples recensés de cas de destructions volontaires[178]. » [1]

---

175 Jean-Claude Moineau, « Artist as Enterprise », dans *Ludovic Chemarin© 1998-2005 2011-2014 - , ibid.*
176 Claude Gintz, « Michael Asher. Une autre logique de la sculpture » (1983), dans *Ailleurs et autrement*, Jacqueline Chambon, Paris, 1993, p. 72.
177 Catherine Schwarz, *À ça près* (2016) (intervention sur un billet de 20 euros, description de l'œuvre fournie par l'artiste, dans les archives de l'auteur).
178 Éric Watier, *Tout l'Inventaire des destructions, op. cit.*, sans pagination.

« Nous avons pris la provocation "La recherche artistique se dévorera elle-même" comme un stimulus pour réfléchir à la manière dont ceci pourrait se faire. Commence-t-on par la queue, quelle partie serait dévorée en premier et, ensuite, ce qui resterait pourrait-il encore être nommé de la même façon [recherche] ? Comme les objets à moitié dévorés sont plus faciles à imaginer qu'à décrire avec des mots, nous avons tenté quelques expérimentations en nous en tenant à des imaginations guidées par des procédures soustractives.

Trois caractéristiques ou plus pourraient être retirées de la recherche artistique :

1 - La reproductibilité

2 - Le financement

3 - La diffusion (dissémination)

Que se passerait-il une fois la suppression appliquée ?

1 - La méthode deviendrait imprévisible

2 - Nous créerions d'autres sources, mais nous serions moins nombreux

3 - Personne ne serait au courant, sauf par le bouche à oreille et par des témoignages.

- prenez la recherche artistique

- prenez la meilleure recherche artistique que vous connaissiez

- enlevez Deleuze

- quelque chose a-t-il changé ?

- restaurez[179]. » [1b]

---

179 Anna Romanenko, Matteo Locci et Thomas Guillot, « Proceedings of the 9th SAR − International Conference on Artistic Research, April 11th − 13th 2018, University of Plymouth, UK », extraits d'un document de travail (fourni par Romanenko, dans les archives de l'auteur).

(« We took the provocation Artistic Research Will Eat Itself as a stimulus to think about how.

How exactly would artistic research be devoured? Does it start from the tail, what part would be devoured first, and then, could whatever was left be still called the same? As half-eaten items are better imagined then described in words we tried to experiment with guided imaginations of subtractive procedures. Write down three or more features removable from artistic research:

1 – Repeatable method

2 – Funding

3 – Dissemination

What would happen once the removal is applied?

1 – Method would adopt unpredictability

2 – We'd fond other sources, but there would be fewer of us

3 – Nobody would knows, except by word of mouth and by witnessing

– take artistic research

« Le film se déroule à une époque, pas si lointaine, où un groupe de scientifiques norvégiens a trouvé le moyen de réduire les êtres humains à des versions d'eux-mêmes de cinq pouces de haut [environ 13 cm]. Cette découverte est saluée comme une révolution et une réponse possible à l'urgence du changement climatique. Si les êtres humains prennent moins de place, créent moins d'empreinte carbone et produisent moins de déchets, la planète pourra peut-être être sauvée. En l'espace de quelques années, le "downsizing" [la réduction] — comme on l'appelle dès lors — a conquis la planète. Des communautés "downsizées" apparaissent partout, les gouvernements accordant des crédits d'impôt à ceux qui choisissent de se faire petits[180]. » [1b]

« Après la Seconde Guerre mondiale, et en particulier dans les années 1960 et 1970, le monde occidental s'est fréquemment vu rappeler à la fois la menace d'anéantissement nucléaire et la violence quotidienne du Vietnam. Dans ce contexte, l'historienne de l'art Kristine Stiles désigne l'art de la destruction comme étant le "discours du survivant" : à savoir la seule méthode par laquelle les arts visuels peuvent encore trouver une issue dans une société structurée par la violence et la menace sous-jacente de la mort [« Survival Ethos and Destruction Art », 1992]. […] Stiles replace cette approche dans une analyse sociale et historique pour expliquer les tendances esthétiques des artistes de la destruction. En ce qui concerne spécifiquement les expériences [de Yoko] Ono, Stiles considère la

---

– take the best artistic research you are familiar with
– take away Deleuze
– did it change?
– restore. »)

[180] Roger Ebert, « Critique du film Downsizing » (« Downsizing Movie Review »), 2017, sur le site de l'auteur : https://www.rogerebert.com/reviews/downsizing-2017 [24/09/2021]
(« The film takes place in an era not too far in the future when a group of scientists in Norway have figured out a way to shrink human beings into five-inch-tall versions of themselves. The discovery is hailed as a revolution and a possible answer to the climate change emergency. If human beings take up less space, create less of a carbon footprint, make less trash, then perhaps the planet can be saved. Within a couple of years, "downsizing"—as the procedure is called—has swept the planet. "Downsized" communities crop up everywhere, with governments giving tax credit incentives to those who choose to go small. »)
À propos du film *Downsizing* : https://fr.wikipedia.org/wiki/Downsizing_(film) [24/09/2021]

violence de la Seconde Guerre mondiale et ses suites prolongées à l'époque de la Guerre froide comme des exemples de la manière dont la société, dans le monde entier, a encouragé une "mentalité génocidaire". […] Pour Stiles, cette "mentalité génocidaire" révèle le statut de survivant qui est nécessairement celui de l'artiste destructeur, s'ensuit toute une série d'expériences de survivants, littérales et sociales, invoquant la mort et la destruction. Elle décrit leur processus artistique comme une création par la destruction, moyen de réduire le "stress psychique […] en vue de combattre tout ce qui pourrait faire obstacle à la survie", attitude qui imprègne le fonctionnement quotidien et la structure de nombreuses sociétés de l'après-guerre et de l'ère nucléaire. Selon Stiles, le discours du survivant renvoyant à l'art de la destruction implique de "présenter l'imagerie de l'extinction localisée dans le corps" […] Pour rendre manifeste et sensibiliser, les artistes de la destruction utilisent leur corps comme un moyen pouvant saisir et recréer l'expérience de la violence, ils espèrent par là pousser la société à adopter des changements positifs susceptibles de freiner l'activité destructrice. Localiser [ainsi] les performances de destruction dans le corps souligne non seulement les effets littéraux de la violence sur le corps individuel, mais fait également allusion à la manière dont la société conditionne et organise violemment les individus et les groupes. Les performances peuvent être ouvertement brutales, elles peuvent renvoyer à des événements violents scandaleux tels que les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki, ou peuvent encore être des exercices plus contemplatifs visant à identifier les activités destructrices à un niveau personnel, ou encore politique. Au lieu de cacher les expériences violentes et de les laisser disparaître du paysage du discours et de la conscience, Stiles explique que l'art de la destruction "réinscrit dans la psyché du corps social une mémoire du fini qui doit fonctionner comme un agent affectif dans la réagrégation d'une conscience survivaliste"[181]. » [1b]

[181] Frank Whitney, « Instructions for Destruction: Yoko Ono's Performance Art », dans I*ntersections*, n° 1 vol. 10, hiver 2009, p. 572-589. L'article figure à cette page :
https://depts.washington.edu/chid/intersections_Winter_2009/Whitney_Frank_Yoko_Ono_Performance_Art.pdf [11/10/2021]
(« After World War II, and in particularly during the 1960s and 1970s, the western world was frequently reminded of both the threat of nuclear annihilation and the everyday violence of the Vietnam. Within this context, art historian Kristine Stiles situates destruction art as the "discourse of the survivor": the only method in which the visual arts can cope in a society structured by violence and the underlying threat of death ["Survival Ethos and Destruction Art.", 1992]. […] Stiles positions her model of destruction art within a social and historical analysis to explain the aesthetic tendencies of destruction artists. Specifically relating to Ono's experiences, Stiles views the violence of World War II

« Le rejet de "l'interférence lyrique de l'ego", formulé agressivement par Marinetti dans son *Manifeste de la littérature futuriste* de 1912, est bien sûr présent au moins depuis le "Projective Verse" (1950) de Charles Olson, et a constitué un thème majeur de la poétique du langage : en témoigne *Content's Dream* (1986) de Charles Bernstein, avec sa forte critique des modèles de "voix" et du "look naturel" en poésie. Mais l'appropriation, telle qu'elle se manifeste dans les derniers travaux de Bernstein, va beaucoup plus loin que le modèle constructiviste antérieur, prônant, selon les termes de Goldsmith, "la non-créativité, l'absence d'originalité, l'illisibilité, l'appropriation, le plagiat, la fraude, le vol et la falsification comme représentations : la gestion de l'information, le traitement de texte, la base de données et d'autres processus poussés à l'extrême comme méthodologies" ("Conceptual Poetics"). "Vous n'avez pas écrit un mot de ce que vous avez lu" : la légendaire mort de l'auteur serait devenue, dans la poésie récente, un fait accompli. Mais est-ce vraiment le cas[182] ? » [1]

and its protracted aftermath in the Cold War era as examples of how society, worldwide, fostered a "genocidal mentality." […] For Stiles this "genocidal mentality" necessarily denotes the destruction artist's status as a survivor and includes a range of survivor experiences regarding literal and social death and destruction. She describes their artistic processes as creation via destruction, which becomes a means of reducing the "psychic stress…to combat the threat to survival" that pervades everyday workings and the structure of many societies in the post-World War Two and nuclear eras. […] According to Stiles, the survivor discourse of destruction art entails "present[ing] the „imagery of extinction" localized in the body" […] Through demonstration and by spreading awareness, destruction artists use their bodies as a means for understanding and recreating the experience of violence and hope to influence society to enact positive changes to curb destructive activity. Localizing destruction performances in the body emphasizes not only the literal effects of violence on the individual body but it also alludes to how society violently conditions and organizes individuals and groups. Performances can be overtly brutal to match outrageous violent events such as the bombing of Hiroshima and Nagasaki, or they can be more contemplative exercises in understanding destructive activities in the realms of the personal and political. […] Instead of keeping violent experiences hidden and thus, allowing them to vanish from the landscape of discourse and consciousness, Stiles explains that destruction art "reinscribes the psyche of the social body with a memory of the finite which must function as an affective agent in the reaggregation of a survivalist consciousness." »)

182 Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010, p. 18.

(« The rejection of the "lyrical interference of the ego," aggressively formulated by Marinetti in his 1912 *Manifesto of Futurist Literature*, has, of course, been with us at least since Charles Olson's "Projective Verse" (1950), and it was a major theme in language poetics: witness Charles Bernstein's *Content's Dream* (1986), with its strong critique of "voice" models and the "natural look" in poetry. But appropriation, as manifested in Bernstein's own later works, goes much further than the earlier constructivist model, advocating, in Goldsmith's words, "uncreativity, unoriginality, illegibility, appropriation, plagiarism, fraud, theft, and falsification as its perceptions: information management, word processing, databasing, and extreme process as its methodologies" ("Conceptual Poetics"). "You didn't write a word of what you read!"—the fabled Death of the Author has, in recent poetry, finally become a fait accompli. Or has it? »)

« À la saturation de tous les supports de l'image, sur lesquels l'Occident joue la surenchère de "qui donne plus ?", herman de vries oppose le vide salutaire dans lequel l'homme pourrait se rencontrer lui-même. Parce qu'il faut un vide pour que surgissent les *questions essentielles*, celles qui ne portent pas sur le déroulement des événements auxquels l'individu participe, mais sur le sujet de ces événements. On vise une expérience qui *retourne* le sens même de la pensée : se prendre soi-même en compte comme sujet de sa propre pensée, au lieu de simplement penser ou de contempler un objet donné, par exemple l'image produite par l'artiste. En ce sens, la page blanche est en effet vide, car l'artiste choisit de ne pas l'inonder d'images, et ce afin qu'elle puisse jouer le rôle d'un miroir qui renvoie de la lumière vers celui qui se croyait spectateur, mais qui se découvre sujet. […] Platon lui aussi semblait être attiré par l'expérience esthétique du blanc qui, alors que le papier n'avait pas encore donné à la couleur blanche le sens d'un support vide, ouvrait selon lui l'expérience de la beauté à d'autres perspectives, celle du vide notamment comme opposé au plein. […] On peut donc interpréter les remarques de Platon sur la couleur blanche pure soit dans une perspective phénoménologique comme une expérience esthétique radicale et raffinée, susceptible de conduire la pensée vers l'être même de la chose perçue, à savoir la blancheur qui serait la vérité et la beauté de la couleur blanche, soit dans une perspective à la fois pédagogique et philosophique comme effacement de l'image pour faire place à la pensée, ce qui peut se justifier notamment dans le contexte historique de la découverte de la pensée par la philosophie grecque[183]. » [1]

« Le downshifting, dans sa forme la plus extrême, est souvent associé à des personnes qui rejettent complètement l'esprit de compétition et partent à la campagne, peut-être pour élever des cochons et des poulets en vue d'obtenir une

[183] Brogowski, « Les Pages Blanches à l'Époque Postmallarméenne », *loc. cit.*, p. 260-261.

plus grande autosuffisance. Mais le terme couvre un spectre bien plus large. En bref, il s'agit de vivre plus simplement, de ralentir, de rendre la vie moins frénétique et moins stressante. Il s'agit d'accorder plus d'importance au temps qu'à l'argent et aux possessions, ce qui signifie généralement échanger librement une partie de ses revenus contre plus de temps et réduire la quantité de choses que l'on achète. Il s'agit de prendre le contrôle de sa vie et de rechercher un meilleur équilibre entre vie professionnelle et vie privée. Ce qui signifie différentes choses pour différentes personnes. […] C'est cette éthique du "vivre avec moins", de la réduction, de la réutilisation et du recyclage qui fait du downshifting un proche parent du mouvement vert – l'une des exigences centrales de l'environnementalisme étant de consommer moins[184]. » [1b]

« À l'occasion d'une exposition, j'ai transporté la porte de ma chambre de Paris à Tokyo. J'ai vécu un mois sans porte après ça[185]. » [1b]

Soustractions politiques, soustractions morales

« La "non-exposition" était une rubrique sous laquelle on rangeait des questions théoriques touchant au présupposé que la démarche d'un artiste est rendue visible ou évidente par une exposition de ses œuvres. […] Occuper l'espace concret, social et culturel de l'exposition, revendiquer en quelque sorte ce "genre", sans en offrir aucune des apparences normales, c'était affirmer que les œuvres des artistes étaient

---

184 Laura Sevier, « What is downshifting? », article publié en 2008 sur le site The Ecologist : https://theecologist.org/2008/mar/28/what-downshifting [11/11/2021]
(« Downshifting in its most extreme form is often associated with people who reject the rat race entirely and head for the country, perhaps to tend pigs and chickens and aim for greater self sufficiency. But the term covers a far wider spectrum. Put simply, it's about living more simply, slowing down; about making life less frantic and fraught. It values time over money and possessions – which usually means freely trading part of your income for more time and reducing the amount of stuff you buy. It's about taking control of your life and seeking more of a work/life balance. Which means different things to different people. […] It's this "living with less", Reduce, Reuse, Recycle ethos that makes downshifting a kindred spirit of the green movement – a central demand of environmentalism being that we should consume less. »)

185 Yann Vanderme, « La porte de ma chambre », *La revue nécessaire*, n° 3, août 2012, *op. cit.,* p. 110-111.

peut-être à chercher ailleurs, dans un autre espace concret et social. In fine, la "non-exposition" est surtout de l'ordre d'un geste. Son efficacité critique repose dans une large mesure sur une certaine absurdité, sur un sens du paradoxe.
Si l'expérience s'était répétée, elle aurait pu devenir une forme culturelle admise, désespérément "normale"[186]. » [1]

« Je pars […] du constat que, parallèlement à la diffusion galopante – la plupart du temps sur Internet – d'images d'œuvres toujours plus parfaitement éclairées et recadrées de façon à en donner un angle avantageux, comme s'il s'agissait de mannequins de cire, certains artistes contemporains recherchent au contraire une forme d'irreproductibilité technique.
Les œuvres, désormais privées de reproductions photographiques comme vidéographiques qui en donneraient une image fidèle, se présentent comme des objets que seule la présence hic et nunc du spectateur fait réellement exister. Rétablissant sans pour autant en faire une valeur rétrograde la notion d'aura au sein d'œuvres qu'il faudra désormais venir juger sur pièce, et non d'après des images d'elles, ces œuvres semblent se poser contre l'idée d'une disponibilité visuelle des œuvres par le biais de leur reproduction technique[187]. » [1]

« L'art sans identité est l'art qui sort non tant de l'art que du nom d'art. […] L'art sans identité, de ce fait, est un art qui doit renoncer à la relative liberté qui est celle du monde de l'art, extensions comprises, qui doit renoncer aux habituelles facilités concédées à l'art sous le couvert, sous la protection du nom d'art, facilités en matière non seulement artistique ou esthétique mais également éthique ou morale. Mais facilités qui privent l'art qui se réclame du nom d'art de sa force, qui le privent

186 Terry Atkinson et Michael Baldwin (Art & Language), « The Air-Conditioning Show, 1966-1967 » (texte d'introduction de l'œuvre), dans *Vides. Une rétrospective*, *op. cit.*, p. 73.
187 Camille Paulhan, « L'œuvre d'art à l'ère de son irreproductibilité technique », dans *Facettes*, n° 1, décembre 2015, article fourni au format PDF par Paulhan (dans les archives de l'auteur), p. 4.

de tout pouvoir réel, de tout caractère corrosif ou même critique, qui le rendent inoffensif en ce qu'il n'a plus grand chose à transgresser. Ce encore que, en dernier ressort, l'art sans identité puisse toujours chercher à se réclamer de son identité d'art pour éviter certaines poursuites, sans certitude cependant qu'elle lui soit alors reconnue[188]. » [1]

« J'ai discuté avec différents prêtres sur le fait de savoir si la prière pouvait être une sculpture. Puis en 1994, alors que nous déjeunions, l'un d'entre eux me dit qu'il venait juste de parvenir à la conclusion que prier consistait à porter attention. Après cela, j'écrivis une prière sur le mur de mon atelier puis je l'ai décapé.
Archive commencée en 1991, New York. Le projet peut être répété. Archive dans la collection de l'artiste[189]. » [1]

« Pensez aux gestes désormais classiques de refus dans l'art : les toiles vides, les galeries fermées, les artistes tus. Je vois dans ces silences une méfiance par rapport à la contribution de l'art à tout changement social ou personnel. Je me demandais si le vide, le silence ou les assauts annoncés contre les musées (quel artiste a-t-il jamais lancé une attaque armée contre quoi que ce soit ?) n'étaient pas eux-mêmes le sommet de ce genre de méfiance. Et il me semblait qu'il y avait une étape de plus à imaginer : pourquoi ne pas laisser le monde de l'art – ses toiles, ses musées, ses expositions – seuls avec eux mêmes et poursuivre d'autres activités ? C'est ce genre de retrait radical qui m'avait intéressé. Mais alors – comme vous le faites observer – comment reconnaître de tels gestes une fois accomplis ? Voilà la question la plus difficile sur le plan méthodologique[190]. » [1]

---

188 Jean-Claude Moineau, « Pour un catalogue critique des arts réputés illégitimes », dans *Contre l'Art Global. Pour un art sans identité*, è®e, Paris, 2007, p. 134.
189 Ben Kinmont, *Prospectus. 1988-2010. Quarante-deux pièces*, MIX, Paris, 2011, p. 19.
190 Alexander Koch, « Quitter. Une conversation avec Alexander Koch sur les paradoxes du retrait », dans *Révérences*, *op. cit.*, p. 19-20.

« *F. L. : Quel est ton rapport aux objets dans la pratique artistique ?*

É. D. : J'ai un rapport un peu difficile avec les objets. Quand j'avais une vingtaine d'années, je commençais ma pratique artistique et je voyais beaucoup d'expositions ; à un moment donné, j'ai eu une sensation d'écoeurement. J'avais écrit un texte là-dessus : il y a trop d'objets, c'est une boutique de cadeaux, c'est trop encombré... Je pensais à l'art de l'époque – il y a plus de trente ans – et je m'étais dit : il ne faut plus en faire. C'était une position morale, selon l'idée de "c'est trop pollué"... C'est une sensation que j'ai parfois encore dans les expositions : "Oh ! là, là ! Mais qu'est-ce que c'est ? Trop d'objets !" Avec mon frère, on aime bien plaisanter un peu là-dessus. Il n'est pas du tout dans le monde de l'art et il me dit : "Tu sais, quand dans deux mille ans, des archéologues retrouveront ça sous les décombres, ils se demanderont 'mais à quoi cela pouvait-il bien servir' ? Et ils répondront 'vraisemblablement une signification religieuse'..." (rires)[191]. » [1]

« On m'a raconté l'histoire suivante : il y avait un village qui surplombait une butte pointue ; les villageois y faisaient monter, contre paiement, les touristes qui voulaient voir le panorama. Comme ils voulaient accueillir davantage de touristes, les villageois émoussèrent un peu la pointe. Cela fonctionna bien ; alors les villageois élargirent un peu le plateau au sommet. Cela marcha encore, et davantage de touristes vinrent. Puis les villageois nivelèrent un peu plus le sommet. Bien sûr, après un certain temps, plus personne ne se présenta, car il n'y avait plus ni butte ni panorama. C'est pratiquement ce qui se passe dans le domaine de l'art[192]. » [1]

---

191 Éric Duyckaerts, « Les Mailles du Tricot. Entretien avec Frank Lamy », dans Éric Duyckaerts. */idéo*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2011, p. 61.

192 Donald Judd, « Una Stanza per Panza », dans *Écrits 1963-1990*, trad. Annie Perez, Daniel Lelong, Paris, 1991, p. 241.

« La photo sert précisément à réprimer la faculté critique ; elle sert à fonctionner[193]. » [1]

« En 1970, un jeune artiste belge de 23 ans décide, par vasectomie, c'est-à-dire section ou ligature des canaux par où passent les spermatozoïdes, de se faire stériliser : façon, dira-t-il, de "tourner le dos au jeu des générations, résolument". L'individu est étrange, il se définit comme "Petit Maître Liégeois", "Artiste de la médiocrité", son registre de prédilection est la dérision, la farce, le "lamentable" revendiqué, le ratage délibéré. Plus tard, il définira cette opération comme une "Sculpture interne", évidemment invisible (l'art ne passe plus seulement dans la vie, mais dans l'interruption de sa transmission)[194]. » [1]

« En 1969, alors qu'il faisait partie d'un collectif artistique underground à New York, Raivo Puusemp s'est intéressé à la dynamique de groupe et aux processus sociaux et politiques. Parmi ses premières activités artistiques, on trouve des œuvres qu'il appelle "pièces d'influence", dans lesquelles il suggère discrètement une idée de pièce à quelqu'un qui l'exécute ensuite sans avoir conscience de l'influence de Raivo. S'inquiétant des aspects manipulateurs de cette pratique, Raivo s'est tourné vers la politique, "où l'influence et le concept se rejoignent de façon compatible". Élu maire d'un petit village en 1975 [Rosendale], il voit là l'opportunité de coupler son intérêt pour les formes esthétiques avec la situation politique à disposition. En tant que maire, il était clair pour lui que le village ne peut survivre avec l'assiette fiscale qui est la sienne, la seule solution étant sa dissolution en tant que village et son incorporation dans une ville voisine. À la fin de ses deux années de mandat, la ville a accepté cette idée et le petit village a cessé d'exister[195]. » [1b]

---

193 Vilém Flusser, « La réception de la photographie », dans *Pour une philosophie de la photographie*, trad. Jean Mouchard, Circé, Paris, 1996, p. 85.
194 Guy Scarpetta, « L'Énergumène », dans *Jouons avec les Vidéos Mortes de Jacques Lizène, loc. cit.*, p. 23.
195 Notice « Raivo Puusemp » en ligne sur le site de « Making Use Art Museum » : https://makinguse.artmuseum.pl/en/raivo-puusemp/ [24/09/2021]

« Tous les esprits un peu avertis de notre temps s'accorderont sur cette évidence qu'il est devenu impossible à l'art de se soutenir comme activité supérieure, ou même comme activité de compensation à laquelle on puisse honorablement s'adonner. La cause de ce dépérissement est visiblement l'apparition de forces productives qui nécessitent d'autres rapports de production et une nouvelle pratique de la vie[196]. » [1]

« La notion de culture de l'annulation est une variante du terme "culture du rappel" et constitue une forme de boycott impliquant un individu (généralement une célébrité), qui a agi ou parlé d'une manière discutable ou controversée[197]. » [1b]

« En 1978, le groupe de punk CRASS publie son premier maxi *The Feeding of The Five Thousand*. Au moment du pressage, les ouvriers de l'usine refusent de poursuivre la production, se plaignant du contenu du premier morceau "Reality Asylum". Le groupe le remplace alors par sa durée équivalente de silence, intitulée pour l'occasion "The Sound of Free Speech" […][198]. » [1b]

(« In 1969, while involved with an underground art group in New York City, Raivo Puusemp developed an interest in group dynamics and social and political processes. Some of his early artistic activity included works he called "influence pieces" where he would discreetly suggest an idea for a piece to someone who would then execute the work without being aware of Raivo's influence. Becoming concerned with the manipulative aspects of this practice, Raivo moved into politics "where influence and concept come together compatibly." In 1975 he was elected mayor of a small village [Rosendale] and had the opportunity to apply his interest in aesthetic structure and form to the political situation at hand. As mayor it was clear that the village could not fiscally survive under its current tax base, and that the only solution was its dissolution as a village and incorporation into a neighboring town. By the end of his two years as mayor, the town had accepted this idea and the small village ceased to exist. »)

196 Guy-Ernest Debord et Gil J Wolman, « Mode d'emploi du détournement » (1956), dans Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, nrf, Gallimard, Paris, 1999, p. 81.

197 « Cancel culture or call-out culture », article Wikipédia : https://en.wikipedia.org/wiki/Online_shaming#Call-outs_and_cancellation [24/09/2021]

(« The notion of cancel culture is a variant on the term "call-out culture", and constitutes a form of boycott involving an individual (usually a celebrity) who has acted or spoken in a questionable or controversial manner. »)

198 Matthieu Saladin, « Playlist de silence », *La revue nécessaire*, n° 3, août 2012, *op. cit.*, p. 156.

« *Conical Intersect*, la contribution de Matta-Clark à la Biennale de Paris de 1975, manifestait sa critique de l'embourgeoisement urbain sous la forme d'une incision radicale à travers deux bâtiments adjacents du XVII[e] siècle destinés à la démolition et proches du très contesté Centre Georges Pompidou, alors en construction. Pour cet antimonument, ou "nonument", qui contemple [flirte avec] la poétique de la ruine civique, Matta-Clark a percé un trou en forme de tornade qui se rétrécit en spirale et prend un angle à 45 degrés pour sortir par le toit. Tel un périscope, le vide offrait aux passants une vue sur les ossatures internes des bâtiments[199]. » [1b]

« "La simplicité affectée est une imposture délicate", disait en son temps La Rochefoucauld. Rien ne peut, en effet, garantir la moralité intrinsèque de la nudité architecturale[200]. » [1b]

« Nous avons atteint un seuil où il est devenu impossible de concentrer, dans les limites d'une toile, l'équivalent artistique de la puissance utilisée dans la science et la société. […] Le développement de cette méthode de production de l'art [l'artiste agissant un peu comme l'architecte] − elle peut être utilisée pour d'autres formes d'art que l'art autodestructeur − nécessitera une petite révolution dans la société. Sans [elle], il sera impossible de réaliser les œuvres complexes et à grande échelle, indispensables à l'Art auto-destructif s'il veut devenir une force constructive dans la société[201]. » [1]

---

[199] « Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975 », notice décrivant l'œuvre sur le site du Musée Guggenheim, New York, rubrique « Collection Online » : https://www.guggenheim.org/artwork/5211 [24/10/2021]
(« *Conical Intersect*, Matta-Clark's contribution to the Paris Biennale of 1975, manifested his critique of urban gentrification in the form of a radical incision through two adjacent 17th-century buildings designated for demolition near the much-contested Centre Georges Pompidou, which was then under construction. For this antimonument, or "nonument," which contemplated the poetics of the civic ruin, Matta-Clark bored a tornado-shaped hole that spiraled back at a 45-degree angle to exit through the roof. Periscopelike, the void offered passersby a view of the buildings' internal skeletons. »)
[200] Nicolas Nauze, « La morale du superminimum », dans *Superminimum. Catalogue d'une exposition collective* (document fourni par l'architecte au format PDF, dans les archives de l'auteur), p. 43.
[201] Gustav Metzger, « Auto-Destructive Art » (1967), dans *Damaged Nature, Auto-Destructive Art*, Coracle Press, London, 1996, p 35.

« *D.C. : Vous intégrez aux sons de votre musique les sons des gens qui toussent...*

J.C. : C'est-à-dire ce que les autres appellent "silence". J'échange les sons et les silences.

D.C. : Et, ce faisant, vous bouleversez la musique !

J.C. : La "musique", comme vous dites, n'est qu'un mot[202]. » [1b]

« La manœuvre présume que sur le terrain d'action, il y a des foules ou des individus qui majoritairement ne sont pas venus voir ou participer à une manœuvre. […] Elle est immixtion, interconnexion. Un ensemble de "ruses et de procédures" qui touche le vivant et ses machineries. Ainsi, rien de ce qui bouge ne lui est indifférent. On conçoit qu'il puisse y avoir des manœuvres urbaines, des manœuvres immatérielles, des manœuvres médiatiques. On imagine aussi des manœuvres d'édition, de production de faux, d'écriture, etc[203]. » [1]

« Tout ce qui est nouveau n'est pas forcément bon. Les guerres sont nouvelles. La bombe atomique est une nouvelle chose aussi. Généralement, je fais un choix. Je ne fais pas quelque chose qui ne peut être réversible. Par exemple, je ne tuerais pas quelqu'un[204]. » [1]

(« We had reached a position where it had become impossible to concentrate the artistic equivalent of the power used in science and society within the confines of a canvas. […] To develop this method of producing art [the artist acts not unlike the architect] – it can be used for other forms of art apart from auto-destructive art – will necessitate a small revolution in society. Without this it will be impossible to make the complex, large-scale works that are essential if auto-destructive art is to become a constructive force in society. »)

202 John Cage, *Pour les Oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 35. (trad. non mentionnée)

203 Alain-Martin Richard, « Énoncés généraux. Matériau Manœuvre », *Inter*, n° 47, 1990, p. 1-2.

204 George Brecht, « Conversation sur autre chose. Entretien avec Ben Vautier et Marcel Alocco » (1965), dans *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1, op. cit.*, p. 166.

b – CENTRIFUGATIONS

PRÉALABLE

Quand les artistes font des trous

Cette partie a pour objectif de mettre au travail, de façon plus détaillée que dans l'inventaire, des logiques soustractives observées à l'intérieur de la pratique de neuf artistes pris pour modèles. Tous sont issus de la seconde partie du XX[e] siècle. Le fait que, pour cette période, la menace d'une destruction de masse soit un lot quotidien explique sans aucun doute que ces artistes, de façon plus ou moins consciente, partagent la position décrite par l'artiste Wolf Vostell dans la présentation qu'il fait de son projet « Dé-coll/age » (1966), projet mêlant construction et destruction.

> « Les gouvernements ont conduit les hommes à la destruction dans les guerres, ce fardeau, ces facteurs incoercibles de la scène terrestre, réfléchiront et agiront comme des agents critiques de notre temps et des temps à venir, non comme on le suppose souvent, comme une glorification, mais comme une réponse, un document, un acte d'accusation, un rappel perpétuel, comme la rébellion et la révolte de l'inconscient contre les contradictions et l'irresponsabilité de l'existence humaine, qui ne pourront sans doute jamais être levées[205]. »

La logique soustractive tire souvent son origine d'un tel sentiment d'insécurité. Les soustractions recensées dans les fiches qui vont suivre agissent comme des « agents critiques » et, en plusieurs cas, « l'irresponsabilité de l'existence humaine » semble constituer la toîle de fond sur laquelle l'artiste-soustracteur exécute sa soustraction. De ce fait, comme à la sortie de la Seconde Guerre mondiale ou durant la guerre froide, notre époque demande la logique soustractive. Frappée de plein fouet par une pandémie, lourde de gestions improbables sinon irrecevables, celle-ci vit en permanence l'éventualité d'un effondrement de notre monde[206].

---

[205] Wolf Vostell, « Dé-coll/age », dans *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1, op. cit.*, p. 198.
[206] Voir : https://www.collapsologie.fr/fr/ [03/02/2022]

Toute œuvre d'art créée réduit le champ de la création d'une œuvre d'art, dit-on. Pourtant, comme le rappelle le critique d'art américain Harold Rosenberg, les choses s'avèrent en définitive plus compliquées, rappelons que l'approche qu'il énonce est typique du modernisme[207], et en cela Rosenberg traduit un phénomène déjà largement assimilé au moment où il écrit.

> « L'artiste contemporain se voit présenter un catalogue de styles dans lequel il est invité à faire son choix. Toutefois, il sait que la plus récente édition du manuel de style est d'ores et déjà dépassée. Tout ce qui été fait en art ouvre une autre porte, mais cette porte donne sur une impasse. Pour l'artiste, une fois que quelqu'un d'autre a fait un pas, il ne sert à rien de le faire une nouvelle fois. C'est pourquoi dans les faits, chaque invention bouche une nouvelle voie de progrès. Ainsi, ayant révoqué ou submergé les modes traditionnels de l'art, le nouveau a atteint le point de sa propre annulation[208]. »

En ce qui concerne les artistes soustracteurs, cette déclaration nécessite d'être mise à bas, dévoyée : chaque invention faite en logique soustractive, soit toute œuvre d'art créée par soustraction, grossit le champ de la création d'une place vacante, d'un vide salutaire. Ceci s'explique par le fait que *chaque invention faite en logique soustractive est de la nature d'un trou*. C'est pourquoi les neuf cas de figure qui suivent ont été soumis à un dénominateur commun que nous résumons ainsi : faire un trou. Chaque fiche documente le recours à une logique soustractive qui revient pour un artiste à faire un trou, même lorsque cela est fait au figuré. D'emblée, deux traits essentiels doivent être signalés :

- D'abord, le fait que les trous que font ces artistes soient envisagés à partir de modes opératoires et de techniques toujours différents ne les empêche pas d'avoir, très souvent, si on les observe un à un, un caractère générique : à sa façon, chaque fiche désigne un genre, que ce soit l'exploration de l'acte de destruction, l'annulation de l'œuvre au moment de son activation, le blocage comme geste artistique, l'occultation de l'œuvre pour un changement de

[207] Voir Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, Les éditions de la Transparence, coll. « Essais d'esthétique », Chatou, 2011, p. 82 : « L'artiste moderne doit agir, alors qu'il sait tout ; il doit être artiste alors qu'il a pleinement conscience de ce qu'est être artiste. »

[208] Harold Rosenberg, « Être à la hauteur », dans *La Dé-définition de l'Art* (1969-1972), trad. Christian Bounay, Jacqueline Chambon, Paris, 1992, p. 230.

paradigme, etc. Nous y reviendrons plus loin dans cette introduction lorsqu'il sera question de la catégorie « Situation dans l'art » utilisée dans nos fiches.

- Ensuite, contrairement à l'idée que nous nous faisions de la logique soustractive avant de commencer cette recherche, au moins pour les neufs artistes décrits dans ces fiches, celle-ci semble moins constituer un thème (une matière) qu'un rouage, ou encore un outil. Dans de nombreux cas, la logique soustractive est un point de départ permettant de produire des contenus (Gustav Metzger excepté) sans rapport direct avec le fait de soustraire. Elle poursuit un but plutôt qu'elle ne constitue un objectif : faire un trou permet l'expression d'un « acte d'accusation », est un « rappel perpétuel » apte à révéler quelque chose qui n'a pas encore été vu, ou encore soutient l'expression d'une mystique, etc.

Pour ce qui est des mises en forme de la logique soustractive, la plus grande variété est de mise. Il n'y a pas d'esthétique propre à la logique soustractive, cette dernière prend des formes à chaque fois différente. Par conséquent, et c'est ce qui donne son sens à cette partie de notre recherche, seule est possible une approche par l'analyse de la particularité de chaque cas. L'approche est casuistique plutôt qu'esthétique et, comme nous l'avancions, un cas peut avoir une valeur générique.

- Avec l'*Acid Action Painting* figurant dans l'*Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961* qui voit la désintégration de trois panneaux de nylon sous l'effet de l'acide chlorhydrique, l'artiste allemand Gustav Metzger démontre que ce qui importe dans une œuvre n'est pas ce qui subsiste (les bandes de nylon non désintégrées par l'acide), mais plutôt ce qui disparaît, le « non-nylon ». En cela, l'œuvre est paradigmatique de ce que nous intitulons ici logique soustractive : créer du « rien » est possible. Gustav Metzger donne à son geste un cadre politique. Dans son cas *faire un trou s'accompagne de revendications et souhaite imposer une conception*.

- *Exit* (1961), œuvre de l'américain George Brecht, est un panneau de petites dimensions affichant le mot « sortie » que l'artiste place au-dessus d'une porte, conformément à l'usage. Pour son récepteur, expérimenter l'œuvre revient à passer la porte et à la laisser derrière lui. Autrement dit, *pratiquer Exit équivaut à s'en priver*. Pour Brecht, *faire un trou revient* également *à l'expérimentation d'une situation si quelconque, si fugace, qu'elle n'impose même pas qu'on en ait conscience en la vivant*. « Readymade total », nous reviendrons sur cette appellation proposée par George Maciunas, *Exit* rappelle l'observation devenue célèbre du philosophe américain Nelson Goodman pour qui « "Qu'est-ce que l'art ?" est secondaire », « la question la plus fondamentale [étant] "Quand y a-t-il art ?"[209] ».
- L'*Audito-Destroyed Art* (1968), de l'artiste franco-américain Robert Filliou, soustrait sa part de responsabilité dans le fait qu'une œuvre d'art puisse être ruinée : au récepteur du dispositif artistique que Filliou conçoit de choisir de la détruire selon deux modes, l'un d'ordre psychologique (parce que l'œuvre blesse son éthique), l'autre d'ordre financier (parce que les matériaux utilisés pour réaliser l'œuvre lui semblent plus précieux que cette dernière). L'*Audito-Destroyed Art fait un trou en se chargeant de supprimer l'œuvre (possiblement) de trop, rétablissant ainsi un équilibre à la faveur du nécessaire.*
- *August 24-September 16, 1973, Lisson Gallery, London, England*, de l'artiste américain Michael Asher, se résume à la découpe, dans une galerie, d'une ouverture architecturale dans le mur au niveau du sol, tout autour du périmètre de la pièce où devait se tenir l'exposition. *Saper le « white cube » semble être le but que poursuit l'artiste en faisant un trou.* Aucun objet d'art ne vient, par sa présence, contrebalancer le vide provoqué par cette action.
- L'artiste français Lefevre Jean Claude documente « le travail de l'art au travail » sous un intitulé unique à partir de 1977 : *LJC Archive. Faire un trou*

[209] Nelson Goodman, « Appendice. Conversation avec Frans Boenders et Mia Gosselin, août 1980 », dans *L'art en théorie et en action* (1984), L'éclat, Paris, 1996, p. 132.

revient pour lui à convertir non seulement ses œuvres mais aussi le rapport qu'il entretient avec le système de l'art en productions d'ordre exclusivement intellectuel. Tout un « faire », passé, présent et futur, subsiste exclusivement dans l'écriture.

- Les *peintures-suicides*, œuvres de l'artiste français Claude Rutault, sont des toiles peintes de la même couleur que le mur sur lequel elles sont exposées. Allant diminuant, elles courent le risque de disparaître a/si personne ne les achète et b/si l'artiste meurt. Rutault est selon nous représentatif de créateurs qui usent de la logique soustractive sans pour autant que la soustraction soit indispensable à leur pratique puisqu'une affiche signale l'éradication d'une *peinture-suicide*. *Au trou se substitue un produit dérivé.*
- À partir de 1981, soit à la toute fin de sa carrière d'artiste, Leszek Brogowski choisit de « se concentrer sur un problème, sur une idée et n'exécuter plus qu'un seul objet qui la communique – une image ». Réactivable aujourd'hui encore, le projet s'intitule *Painting Action* et consiste en une peinture unique qui peut à tout moment être recouverte de nouvelles surfaces de pigment. Cette fois, *faire un trou consiste en l'élaboration d'un état de perpétuel inachèvement qui rend difficile la circulation de Painting Action sur le marché de l'art et incarne, notamment pour cela, un positionnement fort d'artiste œuvrant contre la croissance.*
- En 1989, l'artiste italien Claudio Parmiggiani enfouit *Terra* dans un jardin. *Terra* est une boule de terre cuite d'un diamètre de soixante-quinze centimètres. Les plans sont perdus depuis cette date, et personne ne sait exactement où l'œuvre est enterrée. *Faire un trou consiste ici à mettre au secret.* Acte dont l'artiste suppose qu'il créera un nouvel élan dans l'imagination du récepteur, contraint qu'il est de graver *Terra* dans son esprit pour n'être pas tout à fait privé d'une œuvre dont il connaît par ailleurs l'existence.
- Avec son entreprise en bâtiment *That's Painting Productions* (1989-2016), qui ne se distingue en rien de toute autre entreprise habilitée à faire des chantiers, l'artiste franco-américain Bernard Brunon met sérieusement en critique le

statut d'artiste ainsi que les notions d'exposition et d'objet d'art. *Entrevoir,* comme il le fait, *le « boulot de chantier bien fait » comme étant l'aboutissement d'une histoire de la peinture plusieurs fois millénaire revient pour nous à faire un trou.*

En logique soustractive, les apparences sont souvent trompeuses : Brunon peut être pris pour un peintre en bâtiment tout à fait ordinaire ; de la même façon, l'œuvre intitulée *Exit* de Brecht ne se distingue pas d'un panneau de signalisation aux normes affichant le mot sortie. Les artistes de nos fiches ont un rapport au monde qui évoque le mode furtif des ninjas, – « *nin-jutsu* et *nin-ja* désignent […] par excellence l'"art de l'invisibilité" et l'"individu furtif"[210] –, ou diverses stratégies mises en place par des hackers. Ils doivent être conquis.

Structure des Centrifugations

Les catégories employées dans ces fiches nécessitent aussi d'enchaîner quelques remarques.

- Évaluer, comme nous le faisons, l'« intensité de la logique soustractive de 1 à 5 » est probablement futile et surtout pourra être contesté tôt ou tard. La catégorie sert essentiellement à montrer qu'un artiste, par exemple Rutault, peut sembler radicalement soustracteur dans un titre aussi provocateur que l'est les *peintures-suicides*, sans l'être de façon avérée dans son travail (ce qui lui vaut un 2/5). Tout au contraire, Brunon affiche dans cette catégorie un 5/5 lorsqu'il affirme que la peinture qu'il cherchait à faire dans l'atelier, « une peinture qui ne représente rien, même pas une image abstraite, [il] la faisai[t] en fait lorsque [lorsqu'il] repeignai[t] une pièce[211] ».
- L' « argument » proposé est presque toujours le même : parce qu'ils sont en rupture, via la logique soustractive, avec des modes opératoires fondés sur l'expansion agissant au cœur du système actuel de l'art, les neuf artistes décrits dans nos fiches œuvrent contre la croissance.

[210] Natori Masazumi, Shôninki. *L'Authentique Manuel des Ninja*, trad. Axel Mazuer, Albin Michel, Paris, 2009, p. 16.
[211] Bernard Brunon, « Entretien avec Pascal Beausse » (2007), dans *That's Painting Productions, op. cit.*, p. 93.

- La « situation dans l'art » décrit un contexte d'apparition et tente des comparaisons. Avec ces dernières, nous souhaitons montrer qu'un geste original n'est jamais tout à fait unique. Ici, relier est une méthode. Les trous sont présentés par grappes. Lorsque Metzger annonce, en 1974, les *Années sans art* dont il est prévu qu'elles soient mises en pratique entre 1977 et 1980, Lee Lozano s'est déjà prêtée à l'exercice cinq ans plus tôt (avec *General Strike Piece,* soit à partir de 1969). Ce que de telles actions ont de générique ne les rend pourtant pas semblables. Des déclarations d'intentions distinguent ces trous : en s'exprimant sur ceux-ci, nos artistes nous « renvoient à la légende » et c'est de cette façon qu'ils nous fournissant une argumentation jugée par eux nécessaires (Parmiggiani, Filliou), ou même indispensable (Metzger, Asher). Le caractère générique cache donc un univers d'artiste à chaque fois différent. Il peut être politique, ou poétique, ou mystique, ou cynique, etc.

Les fiches nous permettent enfin de tirer deux conclusions d'importance pour cette recherche.

- Soustraire en art est un geste élémentaire qui trouve son sens seulement au-delà de lui-même. Ce qui corrobore ce que nous avancions plus haut, à savoir que la logique soustractive constitue moins un thème qu'un point de départ. Chaque trou se colore d'un vœu, celui de l'artiste qui l'a initié. Toute soustraction d'artiste consiste pour cela en une appropriation subjective de l'opération objective qu'est l'opération soustractive. Et, souvent, en tant que récepteur de l'œuvre on ne perçoit que la partie émergée de l'iceberg (chercher des explications s'impose pour qui veut percevoir plus que cela). Par principe la logique soustractive se dérobe aux sens plutôt qu'elle ne s'exhibe, c'est pourquoi déceler sa présence s'avère souvent malaisé. Par exemple, le fait que les artistes y recourent dans leur pratique sans proposer d'objets d'art nous oblige à nous tourner exclusivement vers les effets que cette logique produit. En somme, le vide que nous proposent de tels artistes

n'est qu'apparent. Systématiquement, y figurent une multitude d'indices que les artistes soumettent à notre perspicacité.

- Conséquemment à ce qui vient d'être affirmé dans notre premier point, à savoir que soustraire en art est un geste élémentaire qui trouve son sens seulement au-delà de lui-même, posons d'une façon plus générale encore qu'en art, la logique soustractive doit s'accompagner d'un commentaire si elle veut réaliser tout son potentiel. En logique soustractive, recourir au langage précise, intensifie, et fait aboutir. Cette remarque est capitale.

Nos fiches le prouvent, nombreux sont les cas où le trou fait par un artiste s'accompagne de mots. Dans celle consacrée à Michael Asher, dont nous faisons par ailleurs remarquer qu'il est un des artistes soustracteurs les plus accomplis en son époque, nous constations que la clef, l'angle d'attaque qu'il envisage avec ses œuvres ne peut pas se passer d'une note d'intention. Certaines œuvres de l'artiste ne fonctionneraient tout simplement pas sans les histoires qui les accompagnent. Celles-ci constituent un « cadroir »[212]. C'est une des leçons importantes qui se sont imposées à nous durant la rédaction de ces fiches. L'image de la soustraction qui n'avance jamais sans sa part de langage fait étrangement penser aux ready-mades précoces, dont Duchamp souhaitait qu'ils s'accompagnent d'une inscription (écrite de sa main ou par d'autres), comme si l'objet d'indifférence qu'incarne le ready-made, tout comme le fait de faire un trou, générique dans sa forme, devait être suppléé par des mots.

> « Prends pour toi ce porte-bouteilles. J'en fais un "Readymade" à distance. Tu inscriras en bas et à l'intérieur du cercle du bas, en petites lettres peintes avec un pinceau à l'huile en couleur blanc d'argent l'inscription que je vais te donner ci-après, et tu signeras de la même écriture comme suit : [d'après] Marcel Duchamp[213]. »

---

[212] Nous reprenons l'expression au critique d'art français Stephen Wright. Voir : https://www.arnaudtheval.com/sites/default/files/inline-files/Stephen%20Wirght%20event.pdf [12/10/2021]

[213] « Marcel Duchamp à Suzanne Duchamp » (15 janvier 1916), New York, Collection AAA. Une reproduction de cette lettre était distribuée à l'occasion d'une conférence donnée le 4 mars 2020 par l'historien de l'art français Thierry Davila dans le cadre du séminaire « Arts & Sociétés » (dir. Laurence Bertrand Dorléac, Sciences-Po, Avec le concours de la Fondation de France, Paris) intitulée « READYMADE, READY-MADE, READY MADE ». En 1987, l'année du centenaire de la naissance de Duchamp, l'artiste français Ernest T. achète un porte-bouteilles au BHV. Il y

Cette supplémentation langagière n'est pas exclusive à la logique soustractive : on le voit dans le passage qui vient d'être cité, toute pratique artistique qui recourt au concept et ne revendique pas d'esthétique propre peut procéder de la même façon. Ce qui rend cette articulation particulièrement intéressante lorsqu'il est question de la logique soustractive observée en art, c'est le fait que pour l'artiste-soustracteur, retirer d'un côté nécessite d'ajouter de l'autre. Les artistes décrits dans nos fiches ont d'une façon générale moins en tête d'effectuer un retrait pur et simple que d'établir un équilibre qui passe d'abord par le retrait et ensuite par sa supplémentation. Pour cela, faire un trou relève du processus et implique, souvent, l'accomplissement d'une certaine évolution. Il est d'ailleurs de nombreux cas où l'on remarque que la logique soustractive s'inscrit dans une durée (Metzger, Brecht, Lefevre Jean Claude).

Dernier point méritant d'être abordé dans cette introduction : soustraire n'est pas purifier (on purifie de l'argent par l'électrolyse). La figure de « M. Pur », personnage inventé par la critique d'art américaine Elaine De Kooning dans son article « Pur peint un tableau »[214] (« Pure paints a picture ») peut nous servir de contrepoint ici pour tenter de définir, même approximativement, ce qui vaut la présence, dans cette recherche, des neuf artistes sélectionnés pour ces fiches.

> « La pureté ne peut pas être créée directement, pas plus qu'elle n'existe préalablement dans la nature. Elle doit être obtenue négativement, c'est-à-dire, en ôtant les impuretés. Cette démarche négative est absolument nécessaire pour une peinture correcte[215]. »

« M. Pur » parle en ces mots. De même qu'en philosophie, d'aucuns évoquent un bon et un mauvais infini[216], posons qu'en art, il y a une bonne et une mauvaise logique soustractive : la première, la bonne, s'ouvre sur des mondes. C'est celle qu'adoptent les artistes dont certains des travaux sont détaillés dans ces fiches. Pour

écrit sur le socle l'inscription que Duchamp feint d'avoir oubliée : « VIDE-BOUTEILLE DU DÉSERT ARIDE ». Voir *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, n° 30, 2013.
Voir : https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/4750 [23/03/2022]

214 Elaine De Kooning, « Pure Paints A Picture », *ARTnews*, n° 4, été 1957, p. 86-87.

215 Thierry Dufrêne, « Plus ou moins. Notes sur l'art pur », dans *Less is more. Stratégies du moins*, coll., dir. Régis Debray, dans *Les cahiers de médiologie*, n° 9, premier semestre 2000, Gallimard, Paris, p 55.

216 Voir : https://www.universalis.fr/encyclopedie/infini-philosophie/2-les-donnees-historiques/ [23/03/2022]

ceux-là, la logique soustractive rend possible des avancées qu'aucun autre geste ne pourrait permettre. La seconde, la mauvaise, c'est celle énoncée par « M. Pur », qui revient à un assèchement, à un rétrécissement. Or, « diminuer dans toutes ses dimensions » (si l'on s'en réfère à la définition du mot rétrécir[217]) n'est justement pas ce que fait Lefevre Jean Claude (auquel nous consacrons une fiche) lorsqu'il réduit sa pratique d'artiste au rôle d'observateur participant à l'intérieur du monde de l'art. En initiant un principe durable qu'il intitule « le travail de l'art au travail », il nous désillusionne dans le bon sens, ce qui ne manque pas de contribuer à élargir notre champ de conscience.

[217] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2283 [10/12/2021]

Les Centrifugations par entrées

GUSTAV METZGER

Nota bene : l'expression « Art auto-destructif »[218] est employée par l'artiste pour qualifier des objets de natures très variées (concept, œuvre, action publique, texte, manifeste, livre). Pour éviter les confusions, nous avons défini certaines règles.

- L'Art auto-destructif (sans chevrons) renvoie au *concept* d'Art auto-destructif.
- *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961* (en italiques et sans majuscules) renvoie au titre d'une action publique composite conçue comme une mise en pratique du concept d'Art auto-destructif. Les deux autres œuvres analysées dans ces fiches *Destruction in Art Symposium* (*DIAS*) et *Years without Art*, 1974, 1977-1980 sont également présentées de cette façon (en italiques).
- « L'Art auto-destructif » (entre chevrons) renvoie au titre d'un texte ou d'un manifeste (par exemple : « Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art (23 June 1961) »).
- *Damaged Nature, Auto-Destructive Art* (en italiques et sans majuscules) renvoie au titre d'un livre.

ŒUVRES

Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961
Destruction in Art Symposium (*DIAS*), du 9 au 11 septembre 1966
Years without Art, 1974, 1977-1980

[218] L'appellation « Art auto-destructif » (« Auto-Destructive Art » ou « ADA » en anglais) apparaît dès 1959 dans des titres de manifestes. Il figurera, dès lors, également dans des noms de projets ou d'œuvres. Voir Gustav Metzger, « Cartons sélectionnés et arrangés par G. Metzger – Manifeste de l'art autodestructif [version préliminaire] » (« Cardboards Selected and Arranged by G. Metzger – Auto-Destructive Art First Manifesto [preliminary version] »), dans *Writings, op. cit.*, p. 61-64. Un brouillon lui aussi daté de 1959 et anticipant seulement de quelques mois l'« Auto-Destructive Art (First Manifesto) » montre que l'artiste avait initialement intitulé son manifeste « Manifesto SDA Self Destructive Art » (voir Metzger, *Writings, op. cit.*, p. 57 : « Manifesto SDA Self Destructive Art [Draft] »).

NATURE DES ŒUVRES

Action publique composite, organisation d'un symposium international et appel à faire la grève. Les deux premières œuvres relèvent de l'Art auto-destructif, concept inventé par l'artiste.

AUTEUR

Gustav Metzger[219]

DATE OU PÉRIODE

Entre 1961 et 1980.

INTENSITÉ DE LA LOGIQUE SOUSTRACTIVE DE 1 À 5

4/5

ARGUMENT

Ces œuvres incarnent un positionnement clair d'artiste œuvrant contre la croissance.

QUAND DANS LA CARRIÈRE DE L'ARTISTE, ET AVEC QUEL IMPACT SUR CELLE-CI

C'est au travers de ces deux premières œuvres, action publique et symposium international articulés autour de l'Art auto-destructif que Metzger, alors artiste émergeant, se fait connaître et reconnaître. Plus tardives et surtout plus discrètes, les *Années sans art* (*Years without Art*) n'en sont pas moins un moment tout aussi capital dans le cheminement de l'artiste.

DESCRIPTION DE LA DÉMARCHE PAR L'ARTISTE

« Eh bien, je dirais que dans le nylon ce ne sont certainement pas les bandes de nylon restantes qui importent – c'est le non-nylon[220]. »

---

219 En collaboration avec John J. Sharkey pour le *Destruction in Art Symposium (DIAS)*.

220 Metzger, « Symposium sur la Destruction/Création » (« Symposium on destruction/Creation ») (1966), dans *Writings, op. cit.*, p. 153. Nous utilisons cette citation plusieurs fois, notamment dans notre introduction. L'artiste se

AUTRES DESCRIPTIONS

« Nous devons nous rappeler que nous ne discutons pas seulement de la destruction mais de l'AUTO-destruction, non pas de frapper le piano avec un marteau mais de laisser le piano s'achever lui-même ; non pas du doigt sur la détente mais de la détente s'actionnant d'elle-même[221]. »

COMMENTAIRE

Complexes, les trois œuvres présentées dans cette fiche nécessitent d'être abordées une par une et dans le détail.

Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961[222]

La première manifestation d'Art auto-destructif proposée par l'artiste coïncide avec l'inauguration de l'International Union of Architects Congress qui a lieu au même endroit (U.A. site, South Bank, London). Pour celle-ci, Metzger envisage plusieurs propositions, *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961* est une action publique conçue en trois volets : d'abord l'exposition de trois panneaux de nylon blanc, noir et rouge, de grandes dimensions, se désintégrant sous l'action de l'acide chlorhydrique durant vingt minutes[223]. Ensuite, la présentation d'un mobile auto-destructif constitué de feuilles de verre dont l'activation aurait consisté en « une séquence de chute et de bris de vitres » (en raison du mauvais temps, cette partie de la manifestation est abandonnée)[224]. Et,

---

réfère à *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961*, œuvre ayant la forme d'une action publique.
(« Well, I would say [that] in the nylon it certainly isn't the strips of nylon left that are important – it is the non-nylon. »)

221 Dom Sylvester Houédard, dans Metzger, « Symposium sur la Destruction/Création », *ibid.*
(« We must remember we are discussing not just destruction but AUTO-destruction, not hitting the piano with a hammer but letting the piano play itself out of existence; not the finger on the trigger but the trigger pulling itself. »)

222 En raison de la longueur inhabituelle de cette partie de la fiche, nous avons choisi de la découper en plusieurs sous-parties.

223 Ou *Acid Action Painting*. L'artiste porte un masque à gaz et applique l'acide.

224 « Le matin du 3 juillet 1961, Metzger arrive à la South Bank pour faire une démonstration d'Art auto-destructif […]. L'intention est de réaliser une œuvre en deux phases : la première est une action dans laquelle de l'acide chlorhydrique est appliqué sur des feuilles de nylon tendues ; la seconde est une séquence de chute et de bris de vitres. Le temps venteux a empêché la réalisation de cette dernière partie de la démonstration. » L'auteur de cette

enfin, la distribution au public du troisième manifeste de Metzger, « Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art (23 June 1961) », écrit quelques jours seulement avant la manifestation. Repartons de ces trois éléments en les intitulant a, b et c :

a – De la désintégration de trois panneaux de nylon sous l'effet de l'acide chlorhydrique, ou *Acid Action Painting*, nous pouvons avancer qu'elle est paradigmatique de notre définition de l'art sous le régime de la logique soustractive et ce, bien qu'elle trouve encore à s'appliquer sur une toile, par la voie de la tradition. Ici, l'œuvre est produite par la suppression de matière (la dissolution du nylon par agression chimique) et non par son ajout, sans que l'optique envisagée soit celle du tailleur de pierre ou du ciseleur qui visent à réaliser un artefact en procédant par soustraction. L'œuvre d'art se matérialise par ou consiste dans le vide laissé par l'action de l'acide et rien d'autre. Pour cette raison, *l'œuvre fait trou*. Elle est l'élaboration d'un trou par lequel l'artiste veut confronter au manque. La déclaration (citée précédemment) que fait Metzger au sujet de ce travail précise cette volonté de façon implacable et ne laisse subsister aucun doute : « dans le nylon ce ne sont certainement pas les bandes de nylon qui restent qui importent – c'est le non-nylon ». Comme il ne s'agit ni de présenter les restes d'une soustraction, ni de représenter (mimer) la soustraction, l'artiste parie sur le temps qui s'écoule. L'œuvre est au présent. Elle incarne l'acte de destruction en train d'avoir lieu. Les toiles sont désintégrées en direct, tandis qu'elles auraient pu avoir été trouées à l'atelier avant d'être déménagées sur le site de la manifestation. Positionnement qui doit bien entendu être rapproché du Happening d'Allan Kaprow mais aussi et

description n'évoque pas la distribution d'un manifeste qui constitue pour nous le troisième volet de cette action publique.
(« On the morning of 3 July 1961, Metzger arrived at the South Bank to demonstrate auto-destructive art (Fig. 10) […] The intention was to perform work in two phases: the first was an action in which hydrochloric acid was applied to stretched nylon sheets; and the second was a sequenced falling and breaking of panes of glass. Windy weather prevented the glass element of the demonstration. ») (Voir le site British Art Studies : https://britishartstudies.ac.uk/index/article-index/the-lost-cause-of-british-constructionism/skin-and-bone/climate-and-culture-beyond-borders) [09/02/2022]

surtout du Process art[225], pratique qui renonce au produit final pour mettre en lumière des procédures qui sont autant d'étalages de l'existence au travail, de la vie à l'œuvre.

L'Acid Action Painting dans son contexte

Au début des années 1960, nombre d'œuvres rappellent l'*Acid Action Painting*. Bien que puissamment originale, l'action de Metzger n'est toutefois pas isolée. Elle s'inscrit dans un contexte où révéler l'acte destructeur, faire un trou, témoigne d'une grande justesse d'esprit.

Le mouvement artistique d'avant-garde japonais Gutai sévit à partir de 1954, et l'on sait par ailleurs qu'il est assez connu en Europe à partir de 1958. Aurait-il pu influencer Metzger ? Tout le confirme. Rappelons une photo qui a circulé dans les médias à la toute fin des années 1950 : celle-ci montre Murakami Saburô « en train de traverser vingt-et-un châssis en bois tendus sur chaque côté de papier kraft couvert de poudre d'or, lors de la seconde *Exposition d'art Gutai* »[226], en octobre 1956. Même s'ils ne semblent pas poursuivre les mêmes buts, comment ne pas constater que Saburô et Metzger en arrivent en fait au même résultat ? À savoir des toiles déchirées, ruinées, béantes, surtout, offertes en pâture au vide ? Des photographies en noir et blanc de ces deux œuvres les rendent presque identiques dans le résultat qu'elles donnent à voir. Elle aussi antérieure à l'*Acid Action Painting* de Metzger, l'œuvre intitulée *Paper Piece* (1960)[227] de l'artiste Ben Patterson anticipe à sa façon la désintégration des panneaux de nylon sous l'action de l'acide chlorhydrique sur un plan visuel : là aussi, des pans (cette fois de papier) sont troués, déchirés, et offrent leur béance à l'œil de la caméra. Enfin, il ne fait pour nous aucun doute que Metzger a été fortement impressionné par le courant du

[225] Dans l'article « ŒUVRE » de l'Encyclopædia Universalis (2004), l'historien de l'art français Thierry Dufrêne rapproche ce courant qui « déplace l'intérêt artistique de l'œuvre finalement produite vers l'ensemble du processus de création » au romantisme.

[226] Cette image est notamment reproduite dans le catalogue d'exposition *Gutai. L'Espace et le Temps*, Musée Soulages, Rodez, 2018, p. 51.

[227] Ben Patterson, *Paper Piece* (1960), œuvre dont le protocole est reproduit dans *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1, op. cit.*, p. 254. Pour une photographie de l'œuvre par Manfred Leve : *Aktionen, Vernissagen, Personen. Die Rheinische Kunstszene der 50er und 60er Jahre, Eine Fotodokumentation von Manfred Leve*, Rheinland-Verlag, Köln, 1982, p. 123.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

Nouveau Réalisme, fondé en 1960 – en l'occurrence, comment ne pas remarquer combien la désintégration de trois panneaux de nylon sous l'effet de l'acide chlorhydrique qu'il propose pour cette manifestation de l'Art auto-destructif fait partie de la même famille exactement que les *Anthropométries* d'Yves Klein. La première soirée des *Anthropométries de l'époque bleue* a lieu le 9 mars 1960 à la Galerie nationale d'Art Contemporain à Paris. Plus proche de l'*Acid Action Painting* encore, le mur de feu composé d'une cinquantaine de brûleurs alimentés par du gaz de ville que Klein, toujours, propose du 14 janvier au 26 février 1961 à Krefeld, au Museum Haus Lange (*Yves Klein : Monochrome und Feuer*). La même année, Klein exécute également plusieurs *Peintures de feu* au Centre d'essais de Gaz de France, œuvres qui mêlent la technique des *Anthropométries* et l'usage du feu. Chez Metzger, pas de « pinceaux vivants », selon l'expression consacrée lorsqu'on évoque les *Anthropométries* (il s'agit de modèles dénudés qui, par contact avec les toiles, forment des empreintes), mais une approche presque identique dans la relation que le corps agissant entretient avec le grand format. Chez Metzger toutefois, la charge d'érotisme se mue en acte guerrier et le costume trois pièces que porte Klein est troqué contre un masque à gaz. Klein irradie et l'atmosphère qu'il crée est dédiée à la jouissance (magie blanche). On voit à peine le visage de Metzger durant son action et tout en elle fait ressentir le danger et la souffrance (magie noire). Héritiers tous deux à leur façon de l'art (alors encore très en vue) du peintre américain Jackson Pollock, chacun semble représenter une classe sociale en adoptant les règles de la peinture *Allover*[228] : Klein s'adresse à la classe dominante pour la sidérer, Metzger au citoyen pour le mettre en garde. Metzger milite, il est politique.

En 1960, l'artiste suisse Jean Tinguely réalise *Hommage à New-York* (*Homage to New York*)[229] qui propose une œuvre d'art qui « s'auto-construit et s'auto-détruit »[230]. Tinguely présentait-il alors cette œuvre en ces mots ? Metzger quant à lui parle simultanément d'Art auto-destructif et d'Art auto-créatif dans son « Art Auto-

[228] Voir : https://www.moma.org/collection/terms/182 [25/10/2021]
[229] Voir : https://www.moma.org/collection/works/81174 [03/11/2021]
[230] *Ibid.*

Destructif, Art Mécanique, Art Auto-Créatif [Troisième Manifeste] » (« Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art [Third Manifesto] »)[231] à partir de juin 1961, mais connaissait-il l'*Homage to New York* avant d'imaginer l'Art auto-destructif ? D'autres « machines autodestructrices »[232] figurant dans les *Études pour une fin du monde* de Tinguely semblent curieusement connectées à *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961* de Metzger, ne serait-ce que par la façon qu'à Tinguely d'intituler ses œuvres. Dans « Manifeste Monde » (« Manifesto World », 1962), Metzger écrit du Nouveau Réalisme qu'il est le « mouvement le plus vital actuellement ». Mais émet juste après une réserve : « il est inévitable cependant qu'il soit aujourd'hui de plus en plus commercialisé »[233]. D'après l'historien de l'art français Thomas Schlesser, la première action de Tinguely a eu lieu seulement en septembre 1961, soit deux mois après la démonstration d'Art auto-destructif de Metzger.

> « Jean Tinguely […] livra une sorte de pantomime mécanique de la catastrophe avec ses fameuses sculptures, cette fois utilisées à dessein d'une *Étude pour une fin du monde*. Après une première action remarquée en septembre 1961 à Copenhague, rythmée par un usage avisé de fantaisies pyrotechniques et de machines autodestructrices, mais qui n'avait pas de rapport direct avec la menace nucléaire, il en signa une seconde, beaucoup plus percutante sur le plan symbolique. En effet, au début de 1962, Tinguely se trouvait aux États-Unis et, après avoir organisé une petite exposition dans une galerie californienne, il se vit proposer par la chaîne NBC d'exécuter un happening pour un programme animé par David Brinkley, une vedette d'alors. Comme l'artiste pouvait choisir le lieu de sa performance, il opta pour le désert du Nevada. Or, depuis janvier 1951, se trouvait là, à quelques dizaines de kilomètres de Las Vegas, un site destiné aux essais nucléaires : le NTS, pour Nevada Test Site, qui succédait donc aux bases du Pacifique. On y multipliait les expérimentations, de plus en plus furieuses, et, de surcroît, on les mettait en scène. Un tourisme nucléaire se fit jour. Las Vegas devint Atomic City et vendit le spectacle à l'horizon de déflagrations gigantesques en forme de champignon comme de sympathiques et saines distractions pour la famille. Quand Tinguely conduisit sa seconde *Étude pour une fin du monde*, le 21 mars 1962, le contexte était donc à l'exaltation

[231] Metzger, « Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art [Third Manifesto] » (1961), dans *Writings, op. cit.*, p. 76.
[232] Voir : https://vimeo.com/218619773 [23/03/2022]
[233] Metzger, « Manifesto World » (1962), dans *Damaged Nature, Auto-Destructive Art, op. cit.*, p. 62.
(« New Realism. The most vital movement now. However inevitably its course now is one of increasing commercialisation. »)

> théâtralisée d'une énergie dévastatrice : son flash aveuglant, son tonnerre sonore, sa colonne de gaz, son impact thermique, son onde de choc. Dans le désert du Nevada, il déploya, pour sa part, une version parodique de cette technologie arrogante et violente. Une ligne d'installations bardées de dynamite et, au fil des épisodes, les pièces éclataient, partaient en fumée, dans un désordre de poussière, de flammes et de visions insolites comme l'explosion d'un réfrigérateur rempli de plumes. Quand un détonateur à distance défaillait, Tinguely se précipitait pour l'activer lui-même. Il sortit de ce numéro en confiant : "On ne peut tout de même pas s'attendre à ce que la fin du monde arrive comme on l'avait imaginée[234]". »

Dans le communiqué de presse du *Destruction in Art Symposium*[235], on est alors déjà en mai 1966, Tinguely figure en bonne place dans une liste d'artistes représentatifs de l'Art auto-destructif et donc pressentis pour ce projet de symposium international (il sera question de celui-ci juste après). Mais le fait que l'artiste suisse soit cité dans cette liste ne nous dit pas non plus quelle connaissance Metzger avait des œuvres de Tinguely. Il y a là deux parcours semblables. Passé celui-ci, tout oppose les deux artistes. Ils semblent, par leurs œuvres autodestructrices, mettre au travail un même type de blessure. Là où Tinguely théâtralise et cherche l'absurde, *En attendant Godot* se mue sous ses mains en feu d'artifice provocateur, Metzger se veut sec, politique et menaçant. Tous deux mettent leurs projets en œuvre sur une scène, tous deux agissent en exorcistes et laissent présager du pire, mais là où Tinguely transforme la menace nucléaire en farce inquiétante, outrancière, Metzger cherche à gagner de nouvelles personnes à sa cause. La dissolution des panneaux est une mission qui pose Metzger en activiste. On voit au passage combien les artistes du Nouveau Réalisme sont globalement éloignés de la logique soustractive

---

234 Thomas Schlesser, « La Dilution Cosmique », dans *L'Univers sans l'homme. Les Arts contre l'anthropocentrisme* (1755-2016), Hazan, Paris, 2016, p. 186.

235 Voir : Gustav Metzger, « *DIAS* – Dossier de Presse (Mai 1966) » (« DIAS – Press Release (May 1966) »), dans *Writings, op. cit.*, p. 148-149 : « L'augmentation spectaculaire du potentiel destructeur mondial observée depuis 1945 est étroitement liée aux tendances les plus perturbantes de l'art moderne et à la prolifération des programmes de recherche sur l'agression et la destruction dans la société. Au cours des dix dernières années, un nombre important de nouvelles formes d'art ont été inventées et pratiquées par des artistes dans diverses parties du monde. Par exemple Millares (espagnol) – peintures réalisées en déchirant la toile ; Pro-Diaz (français) – peinture par explosion d'essence ; Tinguely (suisse) – sculptures autodestructrices […]. »
(« The cataclysmic increase in world destructive potential since 1945 is inextricably linked with the most disturbing tendencies in modern art, and the proliferation of programmes of research into aggression and destruction in society. During the past ten years, an important body of new art forms have been invented and practiced by artists in various parts of the world. For example Millares (Spanish) – paintings made by tearing canvas; Pro-Diaz (French) – painting by exploding petrol; Tinguely (Swiss) – auto-destructive sculptures […]. »)

qui nous intéresse ici. Seules s'en rapprochent *Les zones de sensibilité picturale immatérielle* d'Yves Klein dont nous évoquons le mode opératoire strict dans la fiche consacrée à George Brecht.

Le contexte dans lequel est née la désintégration de trois panneaux de nylon sous l'effet de l'acide chlorhydrique étant posé, il s'agissait de montrer que l'action de Metzger n'est aucunement isolée, nous voulons maintenant montrer en quoi cette action convient particulièrement bien à ce que nous appelons logique soustractive.

L'Acid Action Painting et la création de « rien »

Dans un texte intitulé « 1959-1961 : De la peinture à la pulvérisation d'acide. Esquisse d'un développement »[236], qu'il soit intégralement de Metzger lui-même n'est pas tout à fait clair.

> « Il y a une création de "rien". L'acte de pomper de l'acide est agressif. Le masque à gaz et les gants portés sont une nécessité, ils suggèrent le danger et la menace. Au cœur de l'événement se trouvent le temps, la durée, des décisions relatives au début et à la fin, ainsi que la progression vers un final[237]. »

La « création de "rien" » résume bien ce que nous entendons par logique soustractive. L'artiste fait un trou plutôt qu'il ne crée dans le sens conventionnel du terme. Si créer revient à « tirer du néant »[238], faire un trou pousse ou ramène vers le néant, *et pourtant cela aussi est une création*. Voilà qui résume toute l'ambiguïté de la logique soustractive observée en art. À ce titre, pour ce qui est de l'art de la seconde partie du XX^e^ siècle, la désintégration de trois panneaux de nylon sous l'effet de l'acide chlorhydrique est paradigmatique : elle incarne *l'œuvre d'art qui ramène vers le néant* avec, en guise d'arrière-plan, la seconde guerre mondiale et ses abominations. Si l'œuvre d'art est

---

[236] Metzger, « 1959-1961: From Painting to Spraying with Acid. Sketch of a Development », dans *Writings, op. cit.*, p. 77-80.
(« 1959-1961: From Painting to Spraying with Acid. Sketch of a Development »)

[237] Metzger, « 1959-1961: From Painting to Spraying with Acid. Sketch of a Development », *ibid.,* p. 79-80.
(« There is a creation of 'nothing'. The act of pumping acid is aggressive. The gas mask and gloves worn are a necessity, and suggest danger and threat. And central to the event are time and duration, decisions on beginning and ending, and the descent into an end. »)

[238] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C4870 [01-02-2022] Nous avons utilisé ce passage dans notre introduction générale (« Faire un trou pousse ou ramène vers le néant, et pourtant cela aussi peut être une création. »).

un don fait par l'artiste, ici ce don prive plutôt qu'il ne comble, ce qui a pour conséquence d'ouvrir une nouvelle perspective. L'*Acid Action Painting* pourvoit en creux, non en abondance. Le résultat produit invoque l'insatisfaction. C'est notre hypothèse : depuis ce tournant, la désintégration de trois panneaux de nylon sous l'effet de l'acide chlorhydrique, qu'importe si le geste à quelques antécédents, nous devinons que c'est le cas, la pratique artistique s'est vue toujours plus envahie par la logique soustractive. Le geste est une pierre angulaire. Après lui, l'expression du manque, faire un trou, fait l'objet d'une infinie diversité d'approches dont certaines sont étudiées ici. Avec Metzger pour figure tutélaire (revendiquée ou non), des artistes toujours plus nombreux s'inventent des biais pour intégrer, consciemment ou pas, la logique soustractive à leur pratique. Tous les artistes qui, aujourd'hui encore, créent du « rien » en invoquant la « progression vers un final », ils expriment par là un manque irréparable, tous doivent quelque chose, et presque toujours sans le savoir, à la désintégration de trois panneaux de nylon sous l'effet de l'acide chlorhydrique qui constituait un des volets de l'œuvre intitulée *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961* de Metzger.

Venons-en à présent au mobile sculptural qui constitue le second volet de cette manifestation de l'Art auto-destructif.

b – Le mobile constitué de feuilles de verre ne sollicite pas notre attention à partir du moment où il relève moins directement de ce que nous intitulons ici logique soustractive. En effet, brisées, de telles feuilles n'en seraient que plus sculpturales (tandis que l'*Acid Action Painting* visait le « non-nylon »). Se pose alors la question de savoir quel statut l'artiste aurait donné aux restes occasionnés par cette action de destruction (les bris de verre auraient-ils été exposés ou jetés ?), – or nous savons que ce volet de la manifestation a été annulée en raison d'un temps venteux, inadéquat pour bien la réaliser[239].

[239] Un « temps venteux » a « empêché la séquence de chute et de bris de vitres ». Voir le site British Art Studies, *loc. cit.* : https://britishartstudies.ac.uk/index/article-index/the-lost-cause-of-british-constructionism/skin-and-bone/climate-and-culture-beyond-borders [09/02/2022]

c – C'est en abordant le troisième volet de cette œuvre composite qu'est *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961* qui consiste en la distribution au public du manifeste de Gustav Metzger « Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art (23 June 1961) », qu'il nous vient à l'esprit une critique possible de l'action consistant en la désintégration de trois panneaux de nylon sous l'effet de l'acide. Critique dont on remarque qu'il est souvent possible d'en formuler de semblables lorsqu'il est question d'artistes soustracteurs. En évoquant l'*Acid Action Painting*, nous venons d'écrire que cette action est paradigmatique de la pratique de l'art en logique soustractive. Ce qui est également vrai parce qu'une telle œuvre révèle les parties faibles de cette logique. Sans doute Metzger lui-même pensa-t-il qu'il manquait un petit quelque chose à l'*Acid Action Painting* puisqu'il choisit de l'accompagner par la distribution, au public, d'un manifeste. Or quoi de moins neutre qu'un manifeste ? Ce choix indique que, pour Metzger, seuls les mots qu'il contient peuvent armer son action (la désintégration) autant qu'il le faut pour faire mouche, c'est-à-dire à la fois convaincre et éveiller les consciences. Beaucoup d'autres artistes soustracteurs dont certains figurent dans cette recherche ont fait le même choix : pour Metzger comme pour eux, seuls les mots semblent pouvoir conduire l'action de soustraire dans la direction convoitée. Les mots constituent un accompagnement nécessaire, sinon indispensable. Pour efficace qu'elle est, l'*Acid Action Painting* n'en est pas moins équivoque. Elle incarne une action qui peut recevoir plusieurs interprétations. L'« artiste veut mettre fin à l'histoire de la peinture » serait, par exemple, une façon erronée d'interpréter celle-ci. Le manifeste s'interpose à cet endroit pour éviter de telles dérives. Il garantit l'engagement de l'artiste et explicite sa position bien mieux que ne le ferait le seul processus de désintégration des panneaux.

La place centrale du manifeste dans l'Art auto-destructif

Décrivant la genèse de l'Art auto-destructif, Metzger rappelle que le projet trouve son origine dans un manifeste (qui ne semblerait pas seulement avoir été imaginé

par lui, cette collaboration ainsi que d'autres qui vont suivre sont très rarement mentionnées par les exégètes de l'artiste) :

> « La théorie a été énoncée pour la première fois dans un manifeste composé de sept courts paragraphes, publié avec l'aide du sculpteur Brian Robins en novembre 1959. […] Le manifeste affirme que l'Art auto-destructif est en premier lieu une forme d'art public. Il s'agit d'une unité d'idée, de site, de forme, de couleur, de temps et de processus de désintégration. L'œuvre peut durer quelques instants, ou jusqu'à vingt ans. Le style du manifeste est délibérément plat — il n'y a pas d'enthousiasme, pas d'effets typographiques extrêmes. Dès la préparation du premier manifeste, j'ai considéré l'Art auto-destructif comme un mouvement. J'ai écrit non seulement pour moi-même, mais en pensant à d'autres personnes qui pourraient s'engager dans cette voie. […] L'Art auto-destructif veut être un instrument capable de transformer les pensées et les sentiments des gens, mais pas seulement à l'endroit de l'art, il désire plutôt utiliser l'art pour changer la relation que les gens entretiennent avec eux-mêmes et avec la société[240]. »

« Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art (23 June 1961) » est donc un manifeste qui guide mais aussi précède l'œuvre composée d'éléments disparates qu'est *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961*. C'est tout à la fois un texte explicatif, une légende, et un mode d'emploi. De là à ce que l'*Acid Action Painting* ne soit guère plus que l'illustration dudit manifeste, le risque existe. Metzger choisit de détruire les panneaux en chef des opérations peut-être pour éviter ce risque, tandis que le projet d'Art *auto*-destructif selon le manifeste laisse plutôt supposer que ces panneaux se détruiraient d'eux-mêmes. Indépendante du manifeste, l'*Acid Action Painting* semble donc être une application imaginable du concept de l'artiste, mais une application quelque peu fautive si l'on considère qu'elle laisse de côté l'« auto » d'Art auto-destructif. Un scénario plus

240 Metzger, « Auto-Destructive Art » (1967), dans *Damaged Nature, Auto-Destructive Art, op. cit.*, p. 27-28.
(« The theory was first stated in a manifesto consisting of seven short paragraphs published with the help of the sculptor Brian Robins in November 1959. […] The manifesto states that auto-destructive art is in the first place a form of public art. That it is a unity of idea, site, form, colour, time, and disintegrative process. That the work may last a few moments or as long as twenty years. The style of the manifesto is deliberately flat — there is no enthusiasm, no typographical extreme. From the time of preparing the first manifesto I saw auto-destructive art as a movement. I wrote not only for myself but bearing in mind others who might join in this direction. […] Auto-destructive art seeks to be an instrument for transforming peoples' thoughts and feelings, not only about art, but wants to use art to change peoples' relation to themselves and society. »)

proche du manifeste avait peut-être été imaginé par l'artiste pour la destruction du mobile constitué de feuilles de verre, – les vitres auraient pu tomber toutes seules.

Sous l'angle de ce qu'Aurélie Noury et Leszek Brogowski ont écrit au sujet du manifeste, Metzger ne déroge pas à la règle qui, selon les auteurs, veut que ce soit « dans ses emplois politiques que se constitue le paradigme spécifique du manifeste ». Le manifeste, écrivent Noury et Brogowski, « consiste à considérer l'écriture comme projet qui structurera la réalité à venir au lieu d'être la description de la réalité dépassée du passé ». En tant que tel, il « dessine les contours d'une nouvelle réalité qu'il annonce » : « Au lieu d'apporter une définition descriptive, le manifeste est une définition prospective. »[241] N'est-ce pas exactement cela que l'« Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art (23 June 1961) » propose, à savoir une définition prospective ? Relativement à l'emploi que Metzger fait du manifeste, le commissaire d'exposition et critique d'art anglais Andrew Wilson avance d'autres arguments pertinents dans le texte qu'il consacre à cet artiste intitulé « Gustav Metzger's Auto-Destructive/Auto-Creative Art, An art of Manifesto, 1959-1969 »[242]. Pour Wilson, le manifeste rapproche comme rien d'autre les propositions artistiques radicales de l'action politique, le manifeste étant le lieu même où ces deux univers se croisent, mais aussi s'autorisent l'un l'autre. On remarquera, au passage, le crédit illimité que l'auteur accorde au pouvoir performatif du langage.

> « Le manifeste en tant que forme nommait de nouvelles pratiques ou de nouveaux mouvements artistiques et agissait également comme un moyen d'autoriser certaines activités en vertu de l'acte de publication et de distribution publique. Cependant, tout aussi important en tant que moyen de diffusion d'activités culturellement et socialement marginalisées, le manifeste incarnait dans sa forme l'identification de la pratique artistique radicale à l'action politique — son modèle étant l'incarnation d'une poétique

[241] Leszek Brogowski et Aurélie Noury, « Qu'est-ce qu'un manifeste ? », dans *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, n° 20, 2011, p. 4.
[242] Andrew Wilson, « Gustav Metzger's Auto-Destructive/Auto-Creative Art, An art of Manifesto, 1959-1969 », dans *Third Text*, Vol. 22, Issue 2, 2008, p. 177-194. On trouve l'article au format PDF à cette page : https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528820802012844 [26/10/2021]

> révolutionnaire à l'œuvre dans le *Manifeste communiste* de 1848 de Karl Marx et Friedrich Engel[243]. »

Metzger, de fait, nous l'avons écrit, semble consolider sa pratique radicale en l'associant à un manifeste encore plus radical. Ce dernier est une légende qui dit ce qu'il faut saisir dans l'action proposée ainsi qu'un mode d'emploi constituant l'origine de cette action. Metzger est donc tout autant artiste qu'il se veut activiste. L'Art auto-destructif, en ce sens, est aussi et surtout une propagande dont l'objectif consiste à diffuser une vision, sa vision. L'Art auto-destructif contient la promesse d'un monde meilleur, plus juste, mieux équilibré. Ses vues sont tout autant animées par des questions d'art que par d'autres questionnements sans nul rapport avec lui, nous citions Metzger évoquant « un instrument capable de transformer les pensées et les sentiments des gens, mais pas seulement à l'endroit de l'art[244] ». De fait, toutes sortes de considérations traversent l'Art auto-destructif, les thématiques sont larges et abordent des sujets, entre autres, comme la pollution atmosphérique, les manifestations de rue et le vandalisme (créatif), l'espèce (l'ensemble des hommes), lorsqu'il est question de surpopulation ou encore de réactions naturelles ou de virus[245]. Avec en arrière-plan, toujours, la prise en considération d'un contexte à un moment donné, qu'il soit rendu présent grâce à l'analyse de la société, de la ville, ou de la Nature (non domestiquée), de plus en plus importante à mesure que Metzger vieillit, comme le prouve par exemple l'annonce faite à titre d'œuvre, très tardive, intitulée « Souvenez-vous de la Nature[246] » (« Remember Nature »). Mais, par-dessus tout, Metzger semble vouloir montrer qu'il est engagé politiquement non pas « en plus » mais « avant même » d'être un artiste.

(« The manifesto-as-form both named new practices or artistic movements and also acted as a means of authorisation for that activity by virtue of the act of publication and public distribution. However, just as significant as a means of disseminating culturally and socially marginalised activities, the manifesto embodied in its form the identification of radical art practice with political action – its model being the embodiment of a revolutionary poetics in Karl Marx and Friedrich Engel's *Communist Manifesto* of 1848. »)

243 Andrew Wilson, « Gustav Metzger's Auto-Destructive/Auto-Creative Art, An art of Manifesto, 1959-1969 », *loc. cit.,* p. 178.

244 Metzger, « Auto-Destructive Art » (1967), *loc. cit.*, p. 28.

245 Voir à ce sujet la liste des thématiques imaginées dans « *DIAS* – Les communications sont bienvenues » (« *DIAS* – Papers are Invited. ») (1966), dans Metzger, *Writings, op. cit.*, p. 159-160.

246 Metzger, « Remember Nature » (2016), dans *Writings, ibid.*, p. 684.

> « L'Art auto-destructif est une attaque contre les valeurs capitalistes et la volonté d'annihilation nucléaire[247]. »

Dans un texte portant sur l'Art auto-destructif en général, Metzger revendique clairement son positionnement politique à gauche ce qui n'apparaît pas de façon aussi frontale dans les manifestes.

> « L'Art auto-destructif est une théorie globale tournée vers l'action et inscrite dans le domaine des arts plastiques de l'après-guerre. L'action ne se limite ni à la théorie de l'art ni à la production d'œuvres d'art. Elle inclut l'action sociale. L'Art auto-destructif s'engage à adopter une position révolutionnaire de gauche en politique et à lutter contre les guerres futures[248]. »

Mais, nous y reviendrons plusieurs fois dans cette recherche et Metzger n'incarne pas ici un cas isolé, « Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art (23 June 1961) » en tant que manifeste à la fois légende et mode d'emploi divulgue des informations qui ne sont pas perceptibles dans la désintégration pure et simple, sous les yeux des spectateurs, des trois panneaux de nylon sous l'effet de l'acide chlorhydrique, un des volets constituant l'œuvre intitulée *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961* que nous étudions ici. Cette remarque nous semble décisive : si l'on se référait uniquement à ce que l'on voit durant cette action dite d'Art auto-destructif, en l'occurrence l'*Acid Painting Action* pour ce qui nous intéresse, comment pourrions-nous comprendre que la désintégration de trois panneaux de nylon est « une attaque contre les valeurs capitalistes et la volonté d'annihilation nucléaire » ? Certes, c'est tout cela, puisque l'artiste l'affirme. Mais les trois panneaux ne peuvent-ils se vendre après avoir été passés à l'acide (ce qui servirait des intérêts capitalistes, contribuerait à renforcer une cote) ? Et l'effet de l'acide chlorhydrique n'est-il pas, lui aussi, pris avec un peu de recul, une contribution évidente à la pollution de l'environnement[249], tout

---

247 Metzger, « Manifestos » (1959-1964), dans *Damaged Nature, Auto-Destructive Art, op. cit.*, p. 60.
(« Auto-destructive art is an attack on capitalist values and the drive to nuclear annihilation. »)

248 Metzger, « Auto-Destructive Art » (1967), *loc. cit.*, p. 25-26.
(« Auto-destructive art is a comprehensive theory for action in the field of the plastic arts in the post-second world war period. The action is not limited to theory of art and the production of art works. It includes social action. Auto-destructive art is committed to a left-wing revolutionary position in politics, and to struggles against future wars. »)

249 S'il est rejeté dans l'environnement, l'acide chlorhydrique participe à l'acidification des sols. Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Acidification_des_sols [09/02/2022]

comme l'est, dans une mesure bien plus grande, le recours à l'énergie atomique ? En tant qu'œuvre, l'*Acid Action Painting* est pleinement dépendante de son manifeste. Sans celui-ci, bien que menaçante, intrigante, captivante, irritante, scandaleuse pour une part, tout laisse penser que l'œuvre ne figurerait pas dans le registre de l'action politique où Metzger veut la voir apparaître, d'où la pertinence de Wilson, que nous citions, révélant le lien complexe, la quête d'une poétique révolutionnaire, qui rapproche, ou éloigne, l'action artistique de l'activisme. L'*Acid Painting Action* qui est incontestablement une action forte, nécessite pourtant un sous-titrage, une légende, l'œuvre demande des mots et, pour finir, seul le manifeste lui donne la place que Metzger a imaginé pour elle.

La logique soustractive et sa supplémentation

L'*Acid Action Painting* et son manifeste nous invitent à affirmer que l'œuvre d'art créée en logique soustractive demande une supplémentation qui, dans de très nombreux cas, en passe par le langage. Une mise en acte et des mots : une liaison de cette nature advient lorsque l'artiste soustrait et nous expliquons ce qu'elle peut avoir de problématique ailleurs dans cette recherche, notamment lorsqu'il est question d'œuvres de l'artiste américain Michael Asher. Faire un trou, pour l'artiste, ne suffit pas. Dès lors qu'il a soustrait, il doit phraser. Par cette voie, il lui faut faire ressortir une « ligne mélodique », exposer son thème, communiquer ses intentions, laisser deviner un cadre, poser des enjeux, argumenter, etc. Cela revient-il, au fond, à se poser des questions portant, en art, sur l'articulation de la pratique à la théorie ? Mais la logique soustractive ne peut être étudiée sous l'éclairage de telles généralités. Pourtant, en ce qui concerne l'Art auto-destructif qui nous intéresse à présent, cette articulation de la pratique (action) à la théorie (mots) semble justement poser problème, et ceci doit attirer notre attention. Metzger se plaint par exemple du fait qu'au sein de l'Art auto-destructif, la théorie est plus développée que la pratique.

> « Nous avons constaté que l'Art auto-destructif est plus avancé en théorie qu'en pratique. Ce déséquilibre entraîne des complications, puisque une grande partie de la théorie, notamment pour ce qui est de la

> réponse [réaction] du spectateur, doit nécessairement rester de l'ordre de la spéculation. L'Art auto-destructif nécessite une extension des systèmes esthétiques existants[250]. »

Metzger liste alors un certain nombre de composantes (« concepts et termes », selon ses mots) aptes à définir l'Art auto-destructif, notamment pris sous l'angle de ses mécanismes. L'artiste précise que ces composantes renvoient tout autant à l'Art auto-destructif (« l'esthétique de la révulsion » exceptée, il s'agit du point 10), qu'à l'Art auto-créatif (« Auto-Creative Art »), dont on peut avancer qu'il constitue certainement pour Metzger l'avers positif du même phénomène[251].

> « Les concepts et termes suivants sont nécessaires à la compréhension et à la réalisation de l'Art auto-destructif :
> 1. Les facteurs temps/matériau/processus.
> 2. Les facteurs temps/matériau/prédiction.
> 3. La chute des corps.
> 4. Les vitesses subliminales rapides.
> 5. Décomposition, dématérialisation et matérialisation.
> 6. Production de nouvelles formes et couleurs par l'activité thermique.
> 7. L'activité aléatoire.
> 8. La discontinuité.
> 9. Les processus irréversibles.
> 10. L'esthétique de la révulsion[252]. »

Pete Townshend[253], guitariste du groupe anglais The Who, en fait son compositeur le plus zélé, évoque à sa manière le lien apparemment problématique qui relie pratique et théorie à l'intérieur de l'Art auto-destructif qu'il côtoie pendant quelques années, alors qu'il est étudiant en art.

---

[250] Metzger, « Auto-Destructive Art » (1967), *loc. cit.*, p. 41-42.
(« We have noted that the theory of auto-destructive art is more advanced than practice. This disbalance leads to further complications, since a great deal of the theory, especially in the area of spectator response, must necessarily remain in the nature of speculation. Auto-destructive art necessitates an extension of existing aesthetics systems. »)

[251] Voir Metzger, « Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art (Third Manifesto) » (1961), dans *Writings, op. cit.*, p. 76 : « L'Art auto-créatif est un art du changement, de la croissance, du mouvement. » (« Auto-creative art is art of change, growth, movement. »).

[252] Metzger, « Auto-Destructive Art » (1967), *loc. cit.,* p. 42.
(« The following concepts and terms are necessary in understanding and making auto-destructive art:
1. The time/material/process factor. / 2. The time/material/prediction factor. / 3. Falling bodies. / 4. Fast subliminal speeds. / 5. Decomposition, dematerialization and materialization. / 6. Production of new forms and colours through thermal activity. / 7. Random activity. / 8. The discontinuous. / 9. Irreversible processes. / 10. The aesthetic of revulsion. »)

[253] Voir : https://www.thewho.com/pete-townshend/ [26/10/2021]

> « Lorsque j'étais à l'école des Beaux-Arts, Metzger a donné quelques conférences et il était mon grand héros. Il passait nous voir de temps en temps, se frottait les mains et lançait : "Comment allez-vous ?". Il voulait qu'on aille à son symposium [le *DIAS*], qu'on donne des conférences et peut-être qu'on joue et qu'on casse tout notre matériel pour un peu d'argent. J'ai été très impliqué dans [l'Art auto-destructif], mais je n'ai pas été trop impressionné par le côté pratique de la chose. Lorsque cela se faisait, c'était toujours très mal présenté : les gens cassaient un truc à moitié intelligemment et cela finissait toujours par tomber à plat, de sorte que ceux qui s'opposaient à de telles actions avaient toujours l'avantage sur ceux qui les faisaient. Quelqu'un s'approchait et disait "Pourquoi avez-vous fait ça ?" et le problème de [l'Art auto-destructif], c'est qu'il n'a aucun but, aucune raison profonde qui le motive. Aucune raison ne peut justifier que ces choses se produisent. Mais dès lors, pourquoi les déclencher et pourquoi construire un bâtiment dans le but qu'il s'écroule ?[254] »

C'est avec raison, de notre point de vue, que Townshend souligne l'absurdité qu'il y a vouloir détruire quelque chose « à moitié intelligemment », puisque l'acte de destruction tire justement en grande partie sa force du fait de ne pas se justifier, de ne pas s'accompagner de mots et, surtout, de ne pas relever de ce qu'on appelle communément l'intelligence. On remarque toutefois que Townshend et Metzger s'opposent sur cette seule différence, le premier ne justifie pas ses actes là où le second les justifie, la désintégration des trois panneaux de nylon s'accompagnent du manifeste et la logique soustractive chez Metzger d'une supplémentation. Le groupe The Who tout comme l'artiste détruisent « sur scène », à cet endroit, le contexte confère presque automatiquement à leurs actions le statut d'œuvres d'art et les éloigne pour cette raison du vandalisme pur et simple. Mais à la différence de Townshend, Metzger détruit en poursuivant un but dont seuls les mots peuvent

---

[254] Cité par Peter Stanfield dans « Feedback Loops: How The Who Turned Pop Into Self-Destructive Art », extraits du livre *A Band with Built-In Hate: The Who from Pop Art to Punk* publiés dans la revue en ligne *The Quietus*, 20 mars 2021 : https://thequietus.com/articles/29724-the-who-a-band-with-built-in-hate-the-who-from-pop-art-to-punk-peter-stanfield-extract [26/10/2021]
(« When I was at art college Gustav Metzger did a couple of lectures and he was my big hero. He comes to see us occasionally and rubs his hands and says, 'How are you T?' He wanted us to go to his symposium and give lectures and perhaps play and smash all our equipment for lira. I got very deeply involved in auto-destruction but I wasn't too impressed by the practical side of it. When it actually came to being done it was always presented so badly: people would half-wittedly smash something and it would always turn around so the people who were against it would always be more powerful than the people that were doing it. Someone would come up and say, 'Well, WHY did you do it?' and the thing about auto-destruction is that it has no purpose, no reason at all. There is no reason why you allow these things to happen, why you set things off to happen or why you build a building that will fall down. »)

rendre compte. On retrouve là, très exactement, dans cet inquiétant écart, le problème qui était soulevé plus haut, à savoir que c'est comme si faire un trou, pour l'artiste, Metzger dans ce cas, ne suffisait pas, l'acte doit être enrichi par des mots. Une intention politique doit être énoncée. Un contexte social doit être décrit. Des visées ou plutôt des exigences doivent être exprimées. Bref, le manifeste intitulé « Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art (23 June 1961) » se charge de donner un sens à l'action proposée, en plus de la chapeauter dans tous ses aspects. Au vu de tout ce qui vient d'être avancé, la première phrase de « Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art (23 June 1961) » peut faire sourire : « Chaque fait visible exprime sa réalité de façon absolue[255]. » C'est n'est justement pas le cas ou seulement en partie puisque la distribution du manifeste au public s'est avérée nécessaire pour lui laisser l'opportunité de saisir quels enjeux sous-tendaient la désintégration des panneaux de nylon sous l'effet de l'acide chlorhydrique. Un peu à la façon de la bulle dans la case d'une bande dessinée, des mots le rassurent sur ce qu'il voit. C'est le paradoxe : à l'intérieur de la logique soustractive, le récit que forment ces mots fonctionne à la façon d'une valeur ajoutée que l'interprète de l'œuvre pourra éventuellement prendre en compte.

Ici, de façon quelque peu inattendue, s'impose la figure du philosophe français Clément Rosset.

> « Ajoutons, dit le philosophe, de la valeur aux choses : nous les rendrons ainsi signifiantes. Toute réalité est ainsi susceptible de s'enrichir d'une valeur ajoutée qui, sans rien changer à la chose, la rend néanmoins autre, disponible, capable de s'intégrer aussi bien dans un circuit de consommation quelconque que dans une philosophie, dans une circulation intellectuelle du sens[256]. »

Le processus que décrit Rosset ressemble en tous points à la voie empruntée par nombre de soustracteurs au travail, Metzger en premier lieu : ajoutons, dit l'artiste, de la valeur à un geste réduit à l'essentiel (trouer, dissoudre, couper, briser, enfouir, user), ce geste s'enrichira ainsi d'une valeur ajoutée qui, sans le faire changer, le

---

255 Metzger, « Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art (Third Manifesto) » (1961), dans *Writings, op. cit.*, p. 76.
(« Each visible fact absolutely expresses its reality. »)
256 Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.,* p. 34.

rendra néanmoins autre et capable de s'intégrer, pour paraphraser Rosset, aussi bien dans un circuit de consommation quelconque que dans une philosophie, dans une circulation intellectuelle du sens.

À ce point de notre raisonnement, questionner brièvement les méthodes employées par l'artiste pour arriver à ses fins s'avère indispensable. Tout à l'opposé d'un artiste muet se laissant juger seulement au travers de ses œuvres, Metzger n'a de cesse de prendre la parole et d'exprimer son point de vue. Pour lui, objets d'art, actions et installations semblent souvent n'être rien d'autre que des prétextes à énoncer par la parole. L'artiste a une façon d'envisager l'œuvre qui l'apparente pour cela au coin des orateurs[257]. Plus important, le fait d'associer pratique et théorie sans les faire fusionner est typique de la façon qu'à Metzger de procéder. Sur le papier, la théorie exige la pratique, et inversement. Ceci révèle sans aucun doute la part d'idéalisation à laquelle souscrit la vision de l'artiste (explorer ce point intéressant nous entraînerait forcément trop loin de la logique soustractive qui nous anime).
Deux ans après *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961*, Guy Debord réalisait deux peintures se résumant à des indications directives : « Dépassement de l'art » et « Réalisation de la philosophie »[258]. Présentées conjointement, comme c'était le cas en 2013 au Palais de Tokyo à Paris[259], ces directives pointent de façon très nette l'état de tension incurable que renferme l'Art auto-destructif. On trouve en elles la même impossibilité à réunir, à faire se rejoindre, à opérer une synthèse. Dépasser l'art revient-il à faire de la philosophie ? Réaliser la philosophie revient-il à faire de l'art ? Les deux dimensions coexistent, certes, mais l'on ressent une fracture en leur centre qui semble

[257] D'après Wikipédia : « Speakers' Corner (littéralement « coin des orateurs ») désigne l'espace réservé au nord-est de Hyde Park, à Londres où chacun peut prendre la parole librement et assumer un rôle temporaire d'orateur devant l'assistance du moment. Il fallut attendre 1872 pour que le gouvernement reconnaisse le besoin ressenti par la population de se réunir en public pour donner libre cours à des discussions. » (https://fr.wikipedia.org/wiki/Speakers%27_Corner) [26/10/2021]
Metzger aimait les coins des orateurs au point de vouloir les faire apparaître dans certains projet, comme le *DIAS*.
[258] *Directive n° 1* et *Directive n° 2* sont deux peintures à l'huile sur toile de Guy Debord datées de juillet 1963. Perdues dans un incendie, elles sont aujourd'hui présentées sous la forme de tirages photographiques obtenus grâce à des négatifs appartenant aux Archives Debord conservées à la BNF.
[259] Dans le cadre de l'exposition « Les Dérives de l'Imaginaire », Palais de Tokyo, du 27/09/2012 au 13/01/2013. Voir : https://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/les-derives-de-limaginaire [26/01/2022]

impossible à colmater. Pratique et théorie ne fusionnent pas en une structure unique. À cet égard, Debord décrit bien l'ambiguïté d'une génération, celle des années 1950-1960, qui porte un héritage sans savoir exactement comment le mettre à contribution.

> « Après tout, c'était la poésie moderne, depuis cent ans, qui nous avait menés là. Nous étions quelques uns à penser qu'il fallait exécuter son programme dans la réalité ; et en tout cas ne rien faire d'autre[260]. »
>
> « Le phénomène qui était cette fois absolument nouveau, et qui a naturellement laissé peu de traces, c'est que le seul principe admis par tous était que justement il ne pouvait plus y avoir de poésie ni d'art ; et que l'on devait trouver mieux[261]. »

Debord et Metzger pourraient être comparés à cet endroit : pratiquer l'art ne leur suffit pas et ils doivent trouver mieux. Radical, ce mieux n'est ni tout à fait pratique, ni tout à fait théorique. Il consiste plutôt en un entre-deux, c'est un terme intermédiaire entre deux contraires, la pratique et la théorie. Chez Metzger comme chez beaucoup d'autres artistes soustracteurs, la supplémentation qu'incarne la distribution d'un manifeste participe de cette ambiguïté. Certains trouvent cette ambivalence improductive (« les gens cassaient un truc à moitié intelligemment »).

Significations de l'Art auto-destructif

Revenons à l'œuvre qui intéresse la première partie de cette fiche consacrée à Metzger, *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961*. Composite, nous avons dit d'elle qu'elle consiste 1) en la mise en visibilité-révélation d'un processus, la pénétration par l'acide dans la toile, en direct, et les effets irréversibles qui en résultent, 2) en la présentation d'un mobile qui aurait dû être brisé, et 3) en la distribution d'un manifeste (dont nous savons qu'il était à l'origine de toute l'opération). Nous avons alors avancé l'idée que sans l'accompagnement d'une profession de foi, la désintégration des toiles par l'acide n'aurait, selon le point de vue de l'artiste, probablement pas touché sa cible. Nous le voyons particulièrement bien avec cette œuvre : détruire en art est un processus à

260 Guy Debord, *Panégyrique. t. 1*, nrf/Gallimard, Paris, 2001, p. 34-35.
261 *Ibid.*, p. 36.

double détente. Si l'artiste ne donne pas ses raisons, que faut-il comprendre à son acte de destruction ? Pour nous et de façon indubitable, Metzger participe de ce que Leszek Brogowski appelle une politisation de la notion de destruction.

> « Aujourd'hui, le vandalisme désigne dans les médias, indistinctement, les expressions spontanées des groupes, sous la forme de graphes ou de tags, dans le contexte des quartiers que l'État a abandonnés à un jeu de forces primaires, les symboles de l'extrême droite apposés sur les tombes juives ou encore la destruction des monuments immémoriaux sur les territoires conquis par le djihad. Cette confusion invite à politiser la notion de destruction, quitte à abandonner le terme de vandalisme, pour éviter les confusions qu'il continue à entretenir, notamment lorsqu'il a été récemment utilisé pour discréditer les manifestations contre diverses formes de discriminations pendant la crise sanitaire[262]. »

Penchons-nous maintenant sur l'histoire que Metzger veut nous narrer. Qu'est-ce que l'œuvre hybride intitulée *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961* veut nous dire ? Répondre à cette question implique d'observer de plus près les enjeux que Metzger se fixe avec l'Art auto-destructif. La tâche n'est pas très ardue puisque l'artiste n'en finit pas de décrire les enjeux qu'il se fixe avec son concept dans des textes qui abondent jusqu'à l'année 1969 – si l'on considère que l'ébauche du premier manifeste d'Art auto-destructif date de 1959, on peut affirmer, et ceci se vérifie dans les écrits de l'artiste classés de façon chronologique, que celui-ci a consacré la plus grande partie de son énergie à ce projet durant une décennie[263]. Il s'agit pour lui, avec les moyens qu'il s'est imaginés, à savoir offrir des œuvres d'art de nature auto-destructive, en court : des œuvres d'art monumentales destinées à péricliter d'elles-mêmes, de telles œuvres seront questionnées plus loin, d'agir comme le ferait une thérapie, de remettre le phénomène de la destruction au cœur de la conscience de chacun, pour « soigner ».

> « L'Art auto-destructif, comme la psychanalyse, amènera la destruction au centre de la conscience – par la création de sculptures publiques à grande échelle sur des sites importants. Ces sculptures déclencheront une série de controverses qui pourront devenir une sorte de thérapie de masse ainsi qu'un programme éducatif. En réfléchissant à ces œuvres et

[262] Leszek Brogowski, « Vandalisme », dans *Palimpseste*, n° 5, printemps 2021, p. 33.
[263] Metzger, *Writings, op. cit.*, p. 56-244 (1959-1969).

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

> en en discutant, les gens mettront en doute toutes sortes de croyances, de préjugés et de peurs[264]. »

Il est surprenant de voir cet artiste aux méthodes frugales prôner l'avènement d'une vision monumentale qui peut inquiéter tout autant qu'une autorité dictatoriale : l'ambition de l'artiste est colossale, nous évoquions plus haut la part d'idéalisation à l'œuvre dans toute l'approche de Metzger, puisque l'Art auto-destructif veut *transformer la société*, au passage ceci rappelle une fois encore que cet art est une forme d'activisme. Au demeurant, Metzger le martèle sans cesse : « L'Art auto-destructif est un art public[265]. », et tout dans sa vision semble vouloir œuvrer pour le bien public.

> « Nous voulons des monuments – au pouvoir de l'homme de détruire toute vie. Des monuments à Hiroshima – où la matière se contorsionne, se tortille, où les coups de chaleur transpercent la matière. *Nous voulons des monuments.* Nous sommes concernés par une vision pharaonique. De l'intérieur d'une société, de son centre le plus fort à son point le plus brutal, lorsqu'elle utilise des esclaves qui meurent et sont tués en réalisant des œuvres d'art. […] D'énormes horloges publiques au Moyen Âge. Aujourd'hui – des monuments qui révèlent, par élimination de la matière, le temps dont nous disposons encore. […] *Des monuments.* Comme l'art pharaonique ou aztèque, nous voulons un art qui serve une vision absolue. Un commerce obsessionnel avec la mort. Pour effacer l'ennemi. Ces monuments, issus de la technologie, aussi sophistiqués que tout ce qui est produit aujourd'hui, resteront en alerte, sous tension, comme aucun autre art de ce temps, lorsque nos sociétés entreront dans leur phase finale. Pas de décoration. Pas de produits dérivés, pas de tentative de plaire. Les monuments d'Art auto-destructif contiennent la brutalité, le pouvoir démesuré, la nausée et l'imprévisibilité de nos systèmes sociaux[266]. »

---

264 Metzger, « Auto-Destructive Art » (1967*), loc. cit.*, p. 32.
(« Auto-destructive art, like psychoanalysis will bring destruction into the centre of consciousness – by the creation of large-scale public sculptures at prominent sites. These sculptures will initiate a series of controversies that can become a kind of mass-therapy as well as educational programme. People, in thinking about and discussing these works, will start to undermine whole series of beliefs, prejudices, fears. »)

265 Metzger, « Gustav Metzger » (1966), dans *Writings, op. cit.*, p. 179.
(« Auto-destructive art is public art. »)

266 *Ibid.*
(« We want monuments – to the power of man to destroy all life. Monuments to Hiroshima – where the material is squirming, writhing, where heat-bursts puncture the material. *We want monuments.* We are concerned with a Pharaonic vision. From within a society, from within it strongest centre at its most brutal point using slaves that die and are killed in the production of the art work. […] Huge public clocks in the Middle Ages. Today – monuments that reveal, by elimination of matter, the amount of time left to us. […] *Monuments.* Like Pharaonic or Aztec art, we want art that serves an absolute vision. The obsessive involvement with death. To blot out the enemy. These monuments,

Dans la culture occidentale l'acte de détruire constitue une infraction (violation d'une règle) qui n'a pas été encore apprivoisée. La pulsion de mort réside dans chaque être, il sera précisément question de cette notion plus loin, mais dans l'art la destruction semble avoir occultée ou enfouie. À ce titre, l'art de Metzger consiste à réintroduire le plaisir de détruire dans le tissu culturel.

> « C'est plutôt irrationnel, mais il y a des gens qui prétendent que l'Art auto-destructif est la goutte d'eau qui peut faire basculer la société dans la violence. Les gens, et ils sont nombreux, qui ont des pulsions agressives non résolues ou réprimées, ont tendance à condamner d'emblée cet art. Il leur rappelle leurs problèmes, il est ressenti comme une menace pour leur équilibre précaire qui, aussi insatisfaisant soit-il, permet la poursuite de la vie sociale. Les personnes qui peuvent avoir envie de tuer quelqu'un, de détruire une maison, et qui peuvent même ne pas être conscientes d'avoir ces désirs, sont susceptibles de rejeter un art qui parle de plaisir, de libération dans la destruction[267]. »

Pour l'artiste, ignorer ce plaisir provoque le développement d'une maladie à grande échelle : la frustration. Profitant d'un intense sentiment d'insatisfaction, le nihilisme (négation radicale de toutes les valeurs) investit à notre insu le potentiel destructeur inexploité. Encore récent en 1961, l'exemple du nazisme qui tire sa force de la frustration montre comment ces impulsions peuvent être détournées à des fins d'anéantissement total. L'Art auto-destructif est pensé par Metzger comme un dispositif susceptible d'empêcher que de telles horreurs se répètent. L'art qu'il imagine est un rempart sensé protéger la société d'une éventuelle déshumanisation. Or toute digue se doit d'être monumentale (« nous voulons des monuments[268] »). Le philosophe allemand puis autrichien Günther Anders souligne l'ampleur des dégâts que peuvent provoquer chez l'homme de l'après Seconde Guerre mondiale

---

coming from the technical centre, as sophisticated as anything else produced now, will stay alert at tension, keyed-up as no other art of this time when our societies enter their final phase. Not decoration. Not concern with ephemera, no attempts to please. Auto-destructive monuments contain the brutality, the over-extended power, the nausea and unpredictability of our social systems. »)

267 Metzger, « Auto-Destructive Art » (1967), *loc. cit.*, p. 26.

(« It is quite irrational, but there are people who claim that auto-destructive art is the last straw that may tip the balance of violence in society. People, and there are so many, with unresolved or suppressed aggressive impulse, tend to condemn auto-destructive art outright. It reminds them of their problems, it is felt as a threat to their precarious balance which, unsatisfactory as it is, does permit a continuance of social life. People who may want to kill someone, smash up a house, and may not even be conscious of having these desires, are likely to reject an art that speaks of the pleasure, the liberation in destruction. »)

268 Metzger, « Gustav Metzger » (1966), *loc. cit.*

un senstiment de double impuissance. Proche des préoccupations de Metzger, il ressent comme lui la menace d'un retour possible du nihilisme.

> « Le désespoir provoqué par la nullité du monde a toujours culminé dans un désespoir second provoqué par l'impossibilité d'anéantir cette nullité. Quant à ce désespoir second, il a lui-même culminé, en fin de compte, dans l'autodérision, c'est-à-dire dans la dérision du nihiliste à l'égard de sa propre impuissance érostratique[269]. »

L'évocation d'Érostrate, incendiaire du temple d'Artémis à Éphèse considéré comme l'une des Sept merveilles du monde antique, rend d'autant plus mal à l'aise qu'Anders fait ressurgir cette figure auprès de lecteurs encore traumatisés par des actes de guerre totale[270] (*L'Obsolescence de l'Homme* sort en 1956). L'impossibilité d'abolir le sentiment de sa propre nullité ne peut qu'aboutir à la destruction aveugle ; dans un monde incapable de limiter la guerre, cette perspective s'avère effrayante. Même et *surtout en temps de paix*, la volonté de détruire réclame son dû. Le pouvoir destructeur ne dort jamais et c'est cela même qui donne toute sa raison d'être à l'Art auto-destructif. Face à une menace dont tout laisse supposer qu'elle doit être prise au sérieux, cet art est un ultimatum. Pour Anders et Metzger, l'homme de l'après Seconde Guerre mondiale court en permanence le risque de voir son humanité déchoir. Pour Anders, cette éventualité s'explique par le fait que, pour la première fois dans l'histoire, cet homme se voit « privé de ses créations » devenues plus parfaites que lui. Il doit pour cela endurer ce qu'Anders appelle la « honte prométhéenne » : elle revient à une honte de son origine, « honte d'être *devenu* plutôt que d'avoir été *fabriqué* ». Conscient du fait d'être périssable, exclu de la « réincarnation industrielle », l'être humain de ce nouvel âge erre désormais dans le « malaise de la singularité »[271]. Pour Metzger, l'homme de l'après Seconde Guerre mondiale est privé de sa faculté de détruire. Dès lors qu'elle est manipulée, la frustration infinie qui découle de cette dépossession s'improvise en terreau sur

---

269 Günther Anders, *L'Obsolescence de l'Homme. Sur l'Âme à l'Époque de la Deuxième Révolution Industrielle* (1956), trad. Christophe David, L'Encyclopédie des Nuisances/Ivrea, Paris 2002, p. 353. Érostrate est l'incendiaire du temple d'Artémis à Éphèse, considéré par beaucoup comme l'une des Sept merveilles du monde antique.

270 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Guerre_totale [30/05/2022]

271 Voir le chapitre que l'auteur consacre à cette notion dans Anders, *L'Obsolescence de l'Homme, op. cit.*, à partir de p. 38. Toutes nos citations en proviennent.

lequel croît bientôt la haine. Or c'est elle, la haine, précisément, indirectement, qui constitue la cible que Metzger veut atteindre en imaginant l'Art auto-destructif. La « Part maudite »[272] (de Georges Bataille), ce *curieux* excédent, ne doit pas être désaffecté ni laissé pour compte, mais doit être, au contraire, rechargé de sens et d'humanité pour éviter que la haine se l'accapare. Mettre l'acte de destruction à la portée de tous participe de ce réinvestissement. Ni Metzger ni Anders ne veulent passer outre les abominations perpétrées durant la Seconde Guerre mondiale, comme d'ailleurs plus tard le philosophe Alain Badiou, qui a écrit que le XX^e^ siècle « est un cauchemar, la barbarie d'une civilisation effondrée[273] ». Dans un contexte aussi nauséabond, continûment menacé par le nucléaire et la guerre froide, l'Art auto-destructif veut raviver les consciences présentes au monde, mais pourtant paralysées, qu'Anders décrit si bien.

> « C'est évident dans les États totalitaires, où l'homme ne peut plus prendre en considération ce contre quoi il devrait s'élever, ni même le comprendre. C'est pourquoi il est déplacé de poser la question : "N'y avait-il pas des milliers de gens qui connaissaient l'existence des camps d'extermination ?" Il est vraisemblable qu'ils savaient, mais ils ne comprenaient pas ce qu'ils savaient, parce qu'il était d'avance clairement exclu d'entreprendre quoi que ce soit pour s'y opposer. Ils continuaient donc à vivre comme s'ils ne savaient pas. C'est exactement ce que nous faisons, bien que nous "sachions" pour la bombe[274]. »

En 1937, à l'occasion de l'inauguration de la « Grande Exposition d'Art Allemand »[275], Adolf Hitler prend la parole pour décrire ce que signifie pour lui cet art, un art « noble », ennemi de l'« Entartete Kunst »[276], qualificatif que porte tout l'art que le nazisme rejette.

> « L'Allemagne nationale-socialiste exige le retour à un "art allemand" qui, comme toute vraie valeur créatrice, se doit d'être éternel. Mais s'il n'a pas cette valeur d'éternité pour notre peuple, alors il est dès aujourd'hui dépourvu de valeur absolue. Pour nous, nationaux-socialistes, il n'existe en fait qu'une forme de temporalité, celle du peuple lui-même […] tant

[272] Georges Bataille, *La Part maudite* (1949) précédé de *L'Économie à la Mesure de l'Univers*, Minuit, Paris, 2011.
[273] Alain Badiou, *Le Siècle*, Seuil, Paris, 2005, p. 35.
[274] Anders, *L'Obsolescence de l'Homme, op. cit.*, p. 318.
[275] Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Grande_exposition_d%27art_allemand [28/10/2021]
[276] Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_d%C3%A9g%C3%A9n%C3%A9r%C3%A9 [28/10/2021]

> que peuple il y a, celui-ci constitue un pôle de stabilité dans la suite des phénomènes temporaires. Il se doit d'être et de rester. Et l'art, expression même de cette constance, doit être un monument éternel, lui-même appelé à être et à rester[277]. »

« Valeur absolue », « constante », « monument éternel », on le remarque grâce à ces images, ce à quoi tient par-dessus tout le dictateur, c'est à l'idée d'un art qui, tout comme la société qu'il bâtit, ne puisse avoir de fin : un art fait pour un « Reich de mille ans » (« das tausendjährige Reich »). C'est résolument contre cet art que Metzger, sans l'annoncer, prend position avec l'Art auto-destructif (issu de famille de Juifs polonais, ses parents sont déportés et assassinés, seuls Max, son frère aîné et lui échappent à cette tragédie en partant pour l'Angleterre, en 1939[278]). L'Art auto-destructif retourne intégralement ce qui constitue la clef de voûte de la vision du dictateur : dans les mains de l'artiste, le « monument éternel » hitlérien se transforme en ode à la décomposition. Ce qui est « appelé à être et à rester » devient louange de la disparition et des « phénomènes temporaires ». La véhémence des propos de l'artiste prend alors tout son sens : « Nous voulons des monuments – au pouvoir de l'homme de détruire toute vie. Des monuments à Hiroshima – où la matière se contorsionne, se tortille, où les coups de chaleur transpercent la matière. […] Les monuments d'Art auto-destructif contiennent la brutalité, le pouvoir démesuré, la nausée et l'imprévisibilité de nos systèmes sociaux[279]. » Aux yeux des nazis, des évocations comme « brutalité », « nausée », « imprévisibilité » n'auraient-elles pas rangé d'office l'Art auto-destructif dans l'art dégénéré ? Ici, un autre événement historique d'importance doit être rappelé, il a selon nous eu un poids certain dans l'avènement de l'Art auto-destructif, cet événement anticipe sa création de quatre ans seulement. Comme le rappelle l'historienne d'art Danielle Roussel, à la consternation générale, l'année 1955 voit « le "contrat d'État" qui sera

---

277 Adolf Hitler, « Allocution d'inauguration de la "Grande Exposition d'Art Allemand" », trad. Martine Passelaigue, dans *Art en Théorie 1900-1990. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, Hazan, Paris, 1997, p. 477.

278 Clive Phillpot, « Gustav Metzger Chronology » (1996), dans Metzger, *Damaged Nature, Auto-Destructive Art, op. cit.*, p. 82.

279 Metzger, « Gustav Metzger » (1966), dans *Writings, op. cit.,* p. 179.
(« We want monuments – to the power of man to destroy all life. Monuments to Hiroshima – where the material is squirming, writhing, where heat-bursts puncture the material. […] Auto-destructive monuments contain the brutality, the over-extended power, the nausea and unpredictability of our social systems.)

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

signé par les Alliés [déclarer] l'Autriche victime de la guerre ». « Cette supercherie va coûter très cher, et ce jusqu'à aujourd'hui, empêchant le pays de se remettre en question et laissant le "virus" brun proliférer sournoisement » (Adolf Hitler est né à Linz, en Autriche, en 1889). Il faut attendre 1960 pour que s'annonce une période clé qui va voir notamment naître l'Actionnisme viennois, regroupement d'artistes qui, « tels des rottweilers de l'art, vont dépecer, lacérer, faire exploser, autopsier cette image du monde capable de tels crimes au nom de l'humanité, de la religion et de l'esthétique ». Tout comme Metzger, en plus pathétique, les Actionnistes vont « déchirer le voile du mensonge, [chercher] le sale et le moche, [traiter] tout ce que l'être humain ne veut ni voir, ni sentir, ni entendre »[280]. Retraçant le parcours de l'Actionniste viennois Otto Muehl, Roussel décrit un événement frappant.

> « 1961 : Otto Muehl visite l'atelier de Günter Brus où la peinture épaisse voltigeait sur les murs, les tables et les chaises, où, encore, Brus les mains liées par une corde se précipitait sur les parois d'un mur recouvertes de papier kraft […] frappant la peinture avec une violence gestuelle et émotionnelle, ce qui pour Muehl était inédit, lui qui peignait gentiment "cubiste" ! […] Fasciné, Muehl, de 13 ans l'aîné de Günter Brus, rentre dans son atelier, brise dans une colère créative la toile d'un tableau en cours, son cadre et sa ficelle. Il rentre ainsi dans la troisième dimension ; la destruction du tableau était réalisée, c'était le big-bang de Muehl […] La destruction rend libre[281]. »

Anticipant Muehl d'un an seulement et à des milliers de kilomètres de là, l'artiste américaine Carolee Schneemann, encore étudiante, vit, elle aussi, une expérience semblable dans son atelier, ce qui révèle un symptôme, stigmatise une évolution.

> « En tant que peintre, je considère avoir réuni les éléments de ma discipline jusqu'à un point de découverte d'où je ne peux revenir. […] Il y a un conflit. Je suis obsédée par la persistance, la continuité, l'immédiateté de la ré-expérience du temps que permet une œuvre visuelle, la présence de la main, la forme perceptible, les rythmes unificateurs, le plaisir extatique de la couleur, la texture. Mais la peinture est "morte" pour moi. Je l'appelle "un cadavre bien-aimé". J'ai gratté et

[280] Danielle Roussel, *L'Actionnisme Viennois et les Autrichiens*, trad. Nicole Thiers, les presses du réel, Dijon, 2008, p.13.
[281] Roussel, *L'Actionnisme Viennois et les Autrichiens, ibid.*, p. 14-15.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

> découpé la toile pour en faire des plans en trois dimensions […]. Mes instructeurs m'ont dit "on ne peut rien vous apprendre"[282]. »

En cette période, on le voit, nombre d'artistes partout dans le monde ressentent que détruire est une étape nécessaire, un geste dont l'acquisition est indispensable pour faire évoluer leur pratique. Au début des années 1960, détruire en art est créateur. La série des « Colères » d'Arman[283], elle débute en 1961, fait partie d'une multitude d'actions qui confirment cette assertion. C'est un peu comme si les gestes annonciateurs du début du XX^e^ siècle trouvaient enfin un écho auprès de la majorité des artistes et étaient adoptés de plus en plus consciemment par ceux-ci. Détruire en art n'a de cesse de se propager. Lucide de cette évolution, la jugeant nécessaire, Metzger interroge une filiation.

> « Si vous examinez la littérature consacrée à certains des principaux mouvements artistiques du siècle, vous constaterez qu'un thème les traverse tous, à savoir la destruction : Cubisme, Futurisme, Dada. Ces mouvements contenaient une énorme force explosive, destructrice. Les artistes ne cherchaient pas seulement à détruire, déformer et transformer les styles précédents, ils voulaient détruire et plier à leur volonté des systèmes sociaux entiers. Ce dernier point s'applique moins aux Cubistes qu'aux autres mouvements. Un artiste apparemment étranger à ce thème, Mondrian, affirme que l'importance de la destruction dans l'art est sous-estimée[284]. »

Pour Metzger, cette propagation découle en partie des avancées fulgurantes de la physique, ouvrant de nouveaux mondes mais aussi créant de nouveaux dangers.

> « Cet intérêt des artistes pour la destruction dans les vingt premières années du siècle n'est pas surprenante. Au cours de ces années, les

---

282 Carolee Schneemann, « Labyrinth » (1960), dans Carolee Schneemann (en collaboration avec Branden W. Joseph), *Uncollected Texts*, Primary Information, New York, 2018, p. 26.
(« As a painter, I consider that I have re-grouped the elements of my discipline to a point of discovery from which I cannot return. […] There is a conflict. I'm obsessed with persistence, continuance, the immediacy of re-experiencing time embedded in visual work; the presence of the hand, perceptible form, unifying rhythms, the ecstatic pleasure of color; texture. But painting is 'dead' for me. I call it "a beloved corpse." I've scraped and cut canvas into dimensional planes […]. My instructors have told me "you're unteachable." »)

283 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Arman [02/11/2021]

284 Metzger, « Auto-Destructive Art » (1967), dans *Damaged Nature, Auto-Destructive Art, op. cit.*, p 25.
(« If you look at the literature on some of the major art movements of the century one theme runs through them – and that is destruction: Cubism, Futurism, Dada. These movements contained tremendous explosive, destructive, force. The artists were not only concerned to destroy, deform and transform previous styles, they wanted to destroy and bend to their wills entire social systems. The latter point applies less to the Cubists than to the other movements. An artist apparently aloof from the theme, Mondrian, states that the importance of destruction in art is underestimated. »)

> théories de la relativité et de la théorie quantique ont été élaborées. Elles ont provoqué une révolution dans la physique, ont conduit à une étude de la matière qui a abouti à la construction de la force la plus puissante qu'ait connue l'histoire de l'homme. […] À cette époque, la société s'était construite et utilisait des pouvoirs de destruction plus grands que ceux qui avaient été connus jusqu'alors[285]. »

Le passage célèbre du philosophe allemand Theodor W. Adorno qui date de cette même année 1955 qui déclare l'Autriche « victime de la guerre » et pose côte à côte les mots « culture » et « barbarie » a marqué l'esprit de nombreux artistes d'alors, dont Metzger.

> « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même[286]. »

Semblant prendre Adorno au mot, un proche de Metzger, l'artiste Raphael Montañez Ortiz, il jouera un rôle avéré dans le *Destruction in Art Symposium* (*DIAS*) dont il sera question après, veut, grâce à la destruction, « tenir tête à la réification absolue » en s'attaquant aux objets manufacturés.

> « Ortiz a écrit : "L'art doit faire face à l'angoisse et à la colère qui sont au cœur de l'existence humaine". En utilisant un processus de création artistique qu'il a appelé *Destructivism*, Ortiz a cherché à libérer l'énergie "enfouie en chacun de nous" comme moyen de produire de l'art et, par extension, à exposer l'angoisse et la colère cachées dans les objets manufacturés – produits de notre culture[287]. »

---

[285] Metzger, « Auto-Destructive Art », *ibid.*, p. 25-26.
(« This interest in destruction by artists in the first twenty years of the century does not surprise us. In those years the theories of relativity and quantum theory were developed. These caused a revolution in physics, led to a study of matter which led to the construction of the most powerful force in the history of man. […] In that period, society had built up and was using greater destructive powers that had ever been known. »)

[286] Theodor Adorno, *Prismes. Critique de la Culture et Société* (1955), trad. Rainer Rochlitz, Payot, Paris, 1986, p. 30.

[287] Brochure photocopiée en ligne disponible à l'exposition « Raphael Montañez Ortiz, early destruction, 1957-67 », du 18 décembre 1996 au 9 mars 1997, Whitney Museum of American Art :
https://archive.org/details/raphaelmontanezo822orti/mode/2up [02/11/2021]
(« Ortiz wrote: "Art must come to terms with the anguish and anger at the core of man's existence." Using an art-making process he called Destructivism, Ortiz sought to release the energy "buried in each of us" as a means of producing art, and by extension expose the anguish and anger hidden within manufactured objects— the products of our culture. »)

Comme Ortiz, Metzger veut glisser le trauma dans l'art, faire passer le choc dans les formes. La critique d'art française Camille Paulhan rappelle qu'« il ne s'agit […] pas là d'une génération spontanée », car « les catastrophes d'Hiroshima et de Nagasaki eurent sur les artistes des années 1950 puis 1960, en pleine guerre froide, des conséquences majeures ». C'est donc également pour faire passer le choc dans les formes que les artistes « s'emparent de l'idée d'une menace nucléaire et d'un possible anéantissement du globe »[288]. L'historienne de l'art Laurence Bertrand Dorléac insiste également sur le fait que de telles prises de position concernent toute une génération d'artistes et non des cas isolés. La période voit une vision du monde nouvelle se mettre en place.

> « La génération qui nous intéresse [active durant les années 1950-1960] est la première à grandir sous la menace (largement autant que sous la protection) de la bombe atomique, ce qui ne saurait la rendre plus innocente mais au contraire avertie de ce qu'elle risquait comme de ce qui l'avait précédée : l'intrusion de la violence dans le domaine de la politique, l'expérience traumatisante de la guerre totale et du génocide ; en France, la présence contemporaine de la torture ; aux États-Unis, le recours à la terreur sur les populations (du Vietnam). À bien des égards, cette génération a pu douter de la prolifération bénéfique de techniques et de machines qui, non seulement mettent en question le travail de chacun (potentiellement remplacé par des robots), mais planent comme une menace sur le monde et comme un instrument désormais possible de sa destruction. En d'autres termes, c'est la première génération pour qui, si massivement, le progrès des sciences et des techniques a cessé de coïncider avec le progrès de l'humanité[289]. »

L'Art auto-destructif et la pulsion de mort

Comme Ortiz et beaucoup d'autres, Metzger emploie l'art pour extérioriser un traumatisme psychique, pour « libérer l'énergie "enfouie en chacun de nous" »[290]. L'approche qui demande qu'un choc grave fasse l'objet d'une confrontation pour

---

288 Camille Paulhan, « La société se détériore : Gustav Metzger et l'Art auto-destructif », dans *Fin-de-siècle : fin de l'art ? Destins de l'art dans les discours de la fin des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, dir. Cyril Barde, Sylvia Chassaing et Hermeline Pernoud, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2018., p. 109. Article en ligne : https://www.academia.edu/36920935/_La_soci%C3%A9t%C3%A9_se_d%C3%A9t%C3%A9riore_Gustav_Metzger_et_lart_auto_destructif [02/11/2021]

289 Bertrand Dorléac, *L'Ordre Sauvage*, *op. cit.*, p. 297-298.

290 Ortiz, *loc. cit.*
(« to release the energy "buried in each of us" »)

éviter qu'il ne soit banni de la conscience et devienne dangereux pour cette raison est particulièrement bien décrite dans le livre du sociologue et psychanalyste américain Erich Fromm, *La Passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*[291] (*The Anatomy of Human Destructiveness*) qui, bien que postérieur à l'Art auto-destructif, il est sorti en 1973, replace la destructivité humaine au centre de considérations très proches de celles de Metzger. Fromm, comme Metzger met son lecteur en garde contre la tentation que peut représenter l'amour de la mort.

> « La devise des Phalangistes, "Vive la mort !" menace de devenir le principe secret d'une société où la conquête de la nature par la machine constitue le sens même du progrès, et où l'homme vivant devient un appendice de la machine. […] La liberté et l'indépendance véritables et la fin de toutes les formes d'exploitation sont les conditions pour mobiliser l'amour de la vie, qui est la seule force capable de vaincre l'amour de la mort[292]. »

Le texte évoque une fois encore le danger d'un retour possible vers la barbarie. Nous savons que Metzger puisait dans la psychanalyse puisqu'il annonce dans un texte que les « opinions [qu'il a] sur la psychologie sont largement déterminées par les travaux de Freud et de Reich ». Il affirme d'ailleurs que l'Art auto-destructif « comme la psychanalyse, amènera la destruction au centre de la conscience »[293] . Pour nous, l'Art auto-destructif est surtout redevable de la pulsion de mort, idée de Sigmund Freud dont ou trouve les traces dès 1907-1909, période durant laquelle Freud travaille sur la notion de libido en collaboration étroite avec Ernst Jung et Sabina Spielrein. En 1912 paraît « La destruction comme cause du devenir » (*Die Destruktion als Ursache des Werdens*)[294] de Spielrein, texte dont on retrouve l'influence

---

[291] Erich Fromm, *La Passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, trad. Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1975. Nous n'avons pu réussir à obtenir cette version française du livre.

[292] Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1973, p. 10.
(« The Falangist motto, "Long live death!" threatens to become the secret principle of a society in which the conquest of nature by the machine constitutes the very meaning of progress, and where the living person becomes an appendix to the machine. […] Genuine freedom and independence and the end of all forms of exploitative control are the conditions for mobilizing the love of life, which is the only force that can defeat the love for the dead. »)

[293] Metzger, « Auto-Destructive Art » (1967), *loc. cit.*, p. 32.
(« The views I hold on psychology are largely determined by the work of Freud and Reich. »)

[294] Des extraits du texte en français sont disponibles dans la *Revue française de psychanalyse*, 2002/4, Vol. 66, PUF, Paris, p. 1295-1317 : https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2002-4-page-1295.htm [27/01/22]
(Spielrein : « Au cours de mon travail sur divers problèmes relatifs à la sexualité, une question a tout particulièrement retenu mon intérêt : Comment se fait-il qu'un instinct aussi impérieux que l'instinct de procréation puisse susciter,

dans les deux derniers chapitres de *Au-delà du principe de plaisir*[295] écrit par Freud en juin-juillet 1920 et posant l'idée de pulsion de mort. Dans ce livre, Freud s'interroge sur les deux polarités de la vie amoureuse, l'amour (manifestations de tendresse) et la haine (pulsion d'agression). Avec la « Philia » et le « Neikos » (l'amour et la haine)[296], Empédocle avant Freud livrait une représentation du monde fondée sur un semblable dualisme, mais la « Philia » et le « Neikos », Eros et Thanatos, prennent un tour autrement plus complexe chez Freud et révèlent un réseau de tensions souterraines qui n'avait jamais été aussi scrupuleusement pris en compte avant lui.

> « La thèse des pulsions d'autoconservation, pulsions que nous attribuons à tout être vivant, s'oppose singulièrement à la présupposition selon laquelle la totalité de la vie pulsionnelle sert à faire venir la mort. Sous cet éclairage, la significativité théorique des pulsions d'autoconservation, de puissance et de valorisation se rétrécit ; ce sont des pulsions partielles destinées à assurer à l'organisme son propre chemin vers la mort et à tenir à distance les possibilités de retour à l'inorganique autres qu'immanentes ; quant à cette tendance énigmatique de l'organisme à s'affirmer en défiant le monde entier, tendance qui ne peut être insérée dans aucun contexte, elle s'évanouit[297]. »

Renonçant autant que possible à toute forme d'idéalisation, la vision de Freud est encore plus pessimiste que celle de Metzger.

> « Beaucoup d'entre nous pourront bien trouver difficile de renoncer à la croyance qu'habite en l'homme lui-même une pulsion de perfectionnement qui l'a amené à son niveau actuel dans les performances de l'esprit et dans la sublimation éthique, et dont on pourrait attendre qu'elle se charge de son évolution vers le surhomme. Pourtant je ne crois pas à une telle pulsion interne et je ne vois aucun moyen de ménager cette bienfaisante illusion. L'évolution de l'homme jusqu'à présent ne me paraît pas exiger d'autre explication que celle des animaux et ce que l'on observe, chez une minorité d'individus humains, comme étant une poussée inlassable vers un plus grand

---

parallèlement aux affects positifs auxquels l'on s'attend de prime abord, aussi des affects négatifs tels que l'angoisse et le dégoût, qui constituent en fait autant d'obstacles, que l'individu doit surmonter, avant de pouvoir accéder à un comportement adéquat ? »)

[295] Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), trad. Altounian, Bourgignon, Cotet, Rauzy, PUF, Paris, 2020.

[296] Voir Graziella Nicolaïdis, « Freud et Empédocle. Pulsion de vie et pulsion de mort, amitié et discorde » : https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2009-4-page-1037.html [27/01/22]

[297] Freud, *Au-delà du principe de plaisir, op. cit.*, p. 36.

> perfectionnement peut se comprendre, sans contrainte, comme la conséquence du refoulement pulsionnel sur lequel est édifié ce qui a le plus de valeur dans la culture humaine[298]. »

Située du côté de l'inertie et du renoncement, la pulsion de mort n'en est pas moins progression culturelle puisque « ce qui a le plus de valeur dans la culture humaine » est édifié sur le refoulement. Sept ans plus tard, dans *L'avenir d'une illusion*, Freud revient encore sur ce parti-pris, comme pour le renforcer.

> « Tandis que l'humanité a fait de constants progrès dans la domination de la nature et qu'elle est en droit d'en attendre de plus grands encore, il n'est pas certain qu'on puisse constater un progrès analogue dans la régulation des affaires humaines, et il est vraisemblable que de tout temps, aujourd'hui comme hier, bien des hommes se sont demandé si cette par d'acquis culturel valait seulement d'être défendue. On pourrait penser qu'une nouvelle réglementation des relations humaines ne serait pas forcément impossible, qui fasse échec aux sources de mécontentement envers la culture en renonçant à la contrainte et à la répression pulsionnelle, de sorte que les hommes pourraient, sans être perturbés par leur discorde interne, s'adonner à l'acquisition des biens et à la jouissance de ceux-ci. Ce serait l'âge d'or, mais reste à savoir si un tel état est réalisable. Il semble bien plutôt que toute culture doive nécessairement s'édifier sur la contrainte et le renoncement pulsionnel […][299]. »

Comme nombre d'autres artistes interrogeant le fait de détruire durant la même période, Metzger compte avec le fait que « chez tous les hommes, sont présentes des tendances destructives, donc antisociales et anticulturelles ». Sous cet éclairage, l'Art auto-destructif explore un interstice contenu dans le schéma complexe proposé par Freud avec la pulsion de mort tout en l'altérant. Metzger, qui œuvre *dans* et *pour* la culture dont Freud affirme par ailleurs qu'elle est édifiée « sur la contrainte et le renoncement pulsionnel »[300], s'approprie la pulsion de mort au travers de passes à la pratique dont l'objectif semble consister en un meilleur emploi de la pulsion agressive naturelle des hommes. L'Art auto-destructif en ce sens peut être accueilli comme un outil imaginé pour modérer et dompter, pour reprendre les mots de Freud, les pulsions de destruction et d'agression en vue de « procurer au moi la satisfaction de

298 Freud, *Au-delà du principe de plaisir, ibid.*, p. 42.
299 Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion* (1927), trad. Balseinte, Delarbre, Hartmann, PUF, Paris, 2004.
300 Freud, *L'Avenir d'une illusion*, *ibid.,* p. 7.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

ses besoins vitaux »[301]. Freud soutiendrait peut-être les efforts de Metzger consistant à mettre la pulsion d'agression au cœur même de l'Art auto-destructif puisqu'elle est selon lui « le rejeton et le représentant principal de la pulsion de mort que nous avons trouvée à côté de l'Eros, se partageant avec lui la domination du monde »[302]. Vu sous cet angle, tout comme le développement de la culture, l'Art auto-destructif pourrait être, sans plus de détours, « qualifié de combat vital de l'espèce humaine »[303]. Tout comme la culture, le malaise est au principe de cette forme d'art. En voulant maîtriser par cette voie « le dangereux plaisir-désir d'agression de l'individu en affaiblissant ce dernier, en le désarmant et en le faisant surveiller par une instance située à l'intérieur de lui-même, comme par une garnison occupant une ville conquise »[304], Metzger ne fait-il courir à l'Art auto-destructif le risque de jouer le rôle d'un gendarme ? De façon maladroite, le philosophe belge Raoul Vaneigem a souligné le danger que peut représenter « l'instinct de mort » [sic] en écrivant que « le dernier sursaut de l'art officiel va s'efforcer de modeler sous une forme thérapeutique ce que Freud avait appelé par une simplification suspecte l'"instinct de mort", c'est-à-dire la soumission joyeuse au pouvoir[305] ».

Sous cet angle, il est intéressant de relever combien l'Art auto-destructif, agressif dans ses mises en forme et les prises de positions qui l'accompagnent, cherche *aussi* la paix des ménages et une forme de renoncement. Bien que dans *L'Ordre Sauvage* Bertrand Dorléac dit de Metzger qu'il est l'artiste « le plus radical de tous, au point qu'il effraye les autres membres de Fluxus qui l'interdisent de festival »[306], l'Art auto-destructif civilise et cherche à pacifier les esprits.

Arrivés à ce point de notre raisonnement, la question de savoir dans quelles conditions un geste destructeur devient créateur doit nécessairement être posée. S'interrogeant sur le sens de l'*Inventaire des destructions* de l'artiste français Éric Watier,

---

301 Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture* (1929), trad. Cotet, Lainé, Stute-Cadiot, PUF, Paris, 1995, p. 63.
302 Freud, *Le Malaise dans la culture, ibid.*, p. 64.
303 Freud, *Le Malaise dans la culture, ibid.*, p. 65 : « Et c'est cette dispute de géants que nos bonnes d'enfants veulent apaiser avec le "dodo l'enfant do venu du ciel" ! »
304 Freud, *Le Malaise dans la culture, ibid.*, p. 66.
305 Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations, op. cit.*, p. 149.
306 Bertrand Dorléac, *L'Ordre Sauvage, op. cit.*, p. 145. Le festival mentionné est celui des Misfits (1962).

Brogowski rappelle que ce livre « s'intéresse à la contribution de la part destructive aux projets artistiques » et c'est cela même que nous voyons comme étant le rôle majeur qu'a pu jouer Metzger vis-à-vis de l'évolution de la pratique artistique.

> « La destruction ne saurait être érigée en principe, comme le prône la Souvarine de Zola : "Tout détruire...". La frontière entre création et destruction peut facilement devenir ambiguë et la création basculer dans la destruction. On le sait aujourd'hui mieux qu'autrefois : la "rationalité instrumentale", si fortement privilégiée par l'Occident au détriment de la rationalité tout court, qui interrogeait les fins de la culture, suscite systématiquement des créations qui soutiennent des attitudes et des projets destructeurs ; il suffit de penser aux nouvelles générations d'armes[307]. »

Ignorer la contribution de la part destructive à l'art revient à négliger des informations capitales portant sur l'être humain dans son rapport à l'acte créateur.

Laisser les traces d'un trou

En 2004, l'*Acid Action Painting* connaît un rebondissement des plus intéressants pour notre recherche. L'événement est raconté par le journaliste Sam Jones dans un article intitulé « Comment une œuvre d'Art auto-destructif s'est vu détruite trop tôt » (« How auto-destructive art work got destroyed too soon »[308]). À l'occasion d'une exposition organisée à la Tate Modern à Londres en 2004 consacrée à Metzger et intitulée « Recréation de la première manifestation de l'Art auto-destructif » (« Recreation of First Public Demonstration of Auto-Destructive Art »[309]), un agent de nettoyage tombe sur un sac contenant des restes des panneaux de nylon désintégrés par l'acide chlorhydrique. Le sac figure dans l'exposition commémorative parmi d'autres éléments. Ne comprenant pas de quoi il s'agit et pensant bien faire, l'agent de nettoyage se débarrasse du sac comme il

[307] Brogowski, *Éditer l'art, op. cit.*, p. 99.

[308] Sam Jones, « How auto-destructive art work got destroyed too soon », dans *The Guardian*, 27 août 2004 : https://www.theguardian.com/uk/2004/aug/27/arts.artsnews1 [02/11/2021]

[309] Voir : https://www.tate.org.uk/art/artworks/metzger-recreation-of-first-public-demonstration-of-auto-destructive-art-t12156 [14/02/2022] Il s'agit des restes d'une manifestation s'étant tenue à la Temple Gallery de Londres en juin 1960, soit environ un an avant *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961* qui intéresse notre fiche. Dans cette version de l'œuvre, Metzger applique l'acide chlorhydrique sur une toile de nylon blanc à l'aide d'un pinceau fabriqué pour l'occasion. L'artiste est séparé du public par une paroi de verre sur laquelle le nylon est tendu. Plus la toile se dissout sous l'effet de l'acide et plus Metzger devient visible.

l'aurait fait de simples ordures, et le mettant au broyeur. En art, de telles mésaventures sont fréquentes et ont touché des artistes comme André Cadere, Buren, ou encore Pier Paolo Calzolari. Bien que sauvé de justesse, le sac de restes est gravement endommagé. Les organisateurs de l'exposition informent Metzger de cet événement fâcheux. Celui-ci déclare que les dommages faits sur le sac de restes original sont irréparables et qu'il se voit contraint dès lors de créer un sac de restes factice, simple substitut. Le nouveau sac fourni par l'artiste est mis sous coffre toutes les nuits jusqu'à la fin de l'exposition. Metzger est dédommagé (aucun détail n'est fourni sur le montant de ce dédommagement).

L'anecdote nous interroge : la réaction de Metzger est-elle cohérente vis-à-vis de son parcours ? Tout d'abord, devait-il conserver, pour les exposer, des restes qui, selon la citation que nous faisions plus haut (« ce ne sont certainement pas les bandes de nylon qui restent qui importent – c'est le non-nylon ») ne semblaient avoir une importance que de façon provisoire ? Pour aider à accomplir un processus ? Pire, en second lieu : pourquoi créer un sac de restes factices ? Quel sens cela fait-il par rapport à l'Art auto-destructif en tant que concept et mode opératoire ? Quelle discordance s'est installée dans l'œuvre entre le tournant années 1960 et 2004 ? « Auto-Destructive Art », le premier manifeste daté du 4 novembre 1959 et anticipant *l'Acid Action Painting* ne prévoyait-il pas, d'ailleurs que, suite à une mise en acte, le travail disparaisse intégralement ?

> « Lorsque le processus de désintégration est terminé, l'œuvre doit être retirée du site et jetée[310]. »

Pourquoi, dès lors, les traces matérielles de l'action importent finalement beaucoup, à savoir beaucoup plus que ce qui avait été annoncé ? De notre point de vue, raconter la manifestation qui s'était tenue à la Temple Gallery de Londres en juin 1960 aurait largement suffi. Des contradictions semblables existent au sein du mouvement Gutai que nous évoquions précédemment : les toiles déchirées, mais aussi dorées de Murakami Saburô doivent-elle disparaître pour ne laisser de traces

[310] Metzger, « Manifeste AAD Art Auto Destructeur (Ébauche) » (« Manifesto SDA Self Destructive Art (Draft) ») (1959), dans *Writings, op. cit.*, p. 57.
(« When the disintegrative process is complete the work is to be removed from the site and scrapped. »)

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

que le souvenir de l'action à laquelle elles servaient de support ? Comme l'exprime l'historien d'art Michael Lucken dans un texte intitulé « La valeur de Gutai », un dilemme émerge lorsqu'il s'agit de pérenniser des œuvres qui, au départ, étaient des actions.

> « Les rétrospectives récentes montrent bien les dilemmes que pose ce type de créations. Les vestiges d'époques ont-ils une valeur d'œuvre ? Faut-il reconstituer les traces des performances ? La valeur de ces œuvres s'incarne-t-elle nécessairement dans un objet, disparaît-elle avec la fin de la performance, où se situe-t-elle historiquement[311] ? »

Dans l'article de Sam Jones et l'événement qu'il retrace, on constate que Metzger n'aime pas perdre le contrôle. Une destruction volontaire, programmée par l'artiste, est valable, mais pas une destruction provoquée par le hasard. Il y a comme une différence de niveaux : le premier est tolérable mais pas le second, entre ce qui a été établi par Metzger et ce qui est arrivé par accident. Deux niveaux qui, pourtant, impliquent l'un et l'autre tout autant l'action de détruire. Tout l'imaginaire véhiculé par la destruction de l'œuvre telle que Metzger l'envisage depuis le premier manifeste de 1959 est en quelque sorte nié par le caractère fatal du geste décrit dans l'article. Par détour, l'événement et ses suites prouvent que la destruction volontaire, et construite, telle que l'envisage l'artiste est fondamentalement étrangère à une destruction authentique, « réalité sans phrases » (pour le dire à la façon de Rosset). Cette première, la destruction volontaire, constituant un acte performatif imaginé pour trouver ses résonnances profondes dans l'art. En tant que tel, l'action de détruire telle que l'envisage Metzger appartient à un ordre symbolique et ne saurait exister hors de celui-ci.

Montrer des traces rassure, un peu comme si celles-ci, même de façon inconsciente, constituaient des preuves pour un public à venir : « tout cela a bien existé ». Elles circulent, on les vend, elles forment une mémoire, un patrimoine, au même titre qu'un tableau d'ancêtre. Soulignons toutefois que conserver des restes s'avère particulièrement contradictoire lorsqu'il est question de logique soustractive en art,

[311] Michael Lucken, « La Valeur de Gutai », dans *Gutai. L'Espace et le temps, op. cit.* p. 48.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

puisque l'objectif de l'artiste-soustracteur consiste en premier lieu à faire un trou pour confronter au manque.

Destruction in Art Symposium (DIAS), 9-11 September 1966

Le *DIAS* est la deuxième œuvre de Metzger à laquelle s'intéresse cette fiche. Comme d'autres projets de Metzger, celui-ci confronte l'artistique à la théorie : œuvres d'art et actions d'art côtoient un moment dédié aux échanges théoriques. D'après la critique et historienne de l'art américaine Kristine Stiles[312], Metzger avait conçu le *DIAS* en collaboration avec John J. Sharkey (cinéaste, poète et écrivain irlandais) et avec un « comité d'honneur constitué d'artistes et de critiques internationaux, figures emblématiques de la scène contre-culturelle anglaise ». Au total « une centaine d'individus issus de dix-huit pays ont contribué au *DIAS* ». Ces participants semblent avoir été très bien informés en amont des opérations. Leurs propositions sont faites à distance ou en faisant le voyage à Londres. Elles varient de l'envoi d'œuvres originales, de textes critiques, ou encore d'une documentation et de photographies, à des mises en acte de la destruction réalisées sous la forme d'actions d'art ou d'expositions. De diverses nationalités, issues de genres ou d'ethnies différents, ce collectif possède un dénominateur commun : toutes les personnes qui le composent conviennent que « l'usage de la destruction est une forme de résistance à la violence psychologique, sociale et politique ». De nouveau, l'esprit de résistance chapeaute l'opération. Dans le détail, le *DIAS* est proposé simultanément sous deux aspects distincts mais se souhaitant complémentaires. C'est une approche semblable que nous décrivions précédemment, en montrant

[312] Voir : Kristine Stiles, « L'Histoire du Symposium sur la Destruction en Art et les "effets du *DIAS*" » (« The Story of the Destruction in Art Symposium and the "*DIAS* affect" »), dans *Gustav Metzger. Geschichte Geschichte*, coll., éd. Sabina Breitwieser, Vienna & Ostfildern-Ruit: Generali Foundation & Hatje Cantz Verlag, Stuttgart, 2005, p. 41-65. Toutes les citations de Stiles sont extraites de ce texte. En appelle de note (p. 41), l'auteure s'explique : « Cet essai consiste en la première publication de nombreux aspects développés de ma thèse inédite intitulée *The Destruction in Art Symposium (DIAS) : The Radical Project of Event-Structured Art*, Université de Californie à Berkeley, 1987, écrit comprenant notamment la première esquisse biographique de la vie de Metzger allant jusqu'à la période du *DIAS*, et durant celle-ci. »
(« This essay represents the first publication of many aspects of my unpublished dissertation *The Destruction in Art Symposium (DIAS): The Radical Project of Event-Structured Art*, University of California at Berkeley, 1987. My dissertation also includes the first biographical sketch of Metzger's life up to and through the period of *DIAS*. »)
Une version du texte extraite du catalogue est disponible à cette adresse (dans les archives de l'auteur) : https://sites.duke.edu/aahvspdf/files/2017/01/STILES_metzger.pdf [03/11/2021]

comment l'artiste avait pris soin de distribuer un manifeste censé accompagner sur un plan plus théorique les trois panneaux de nylon désintégrés à l'acide chlorhydrique et le mobile constitué de feuilles de verre). Le *DIAS* propose :

– une plateforme regroupant une douzaine de lieux londoniens dans lesquels prennent place expositions et actions d'art,

– un forum de discussions s'étalant sur trois journées. C'est cet aspect qui confère à l'événement le nom de symposium puisqu'il laisse à un certain nombre de participants l'opportunité de s'exprimer sur le thème de la destruction.

Bien que de grande envergure, dans ses formes et dans la façon dont il a été pensé, le *DIAS* se situe à l'opposé d'un événement officiel, commercial ou institutionnel. C'est un événement issu de la marge, et revendiqué comme tel. Ce n'est pas la première fois que Metzger prouve son appartenance à la contreculture puisqu'il participe et co-organise avec Daniel Spoerri (ce qui reste à prouver), le *Festival of Misfits*[313] (ou « festival des marginaux »), à Londres, en 1962 (l'essayiste anglais Clive Phillpot avance que Metzger aurait été finalement exclu de cette exposition « pré-Fluxus »[314]).

Toujours selon Stiles, il s'agit pour les invités au *DIAS* d'explorer « la destruction en art » et non « la destruction de l'art »[315], d'accueillir *la destructivité comme une des modalités du processus créateur lui-même*. La remarque est capitale. Ce qui la justifie en partie est sans aucun doute le fait que, pour Metzger, l'art doit transformer la société avant de chercher à se transformer lui-même. Pour Stiles, c'est ce dernier point qui distingue le *DIAS* du vandalisme quant aux problématiques qu'il soulève. Il ne s'articule pas autour des questions de la dégradation, ni ne veut être iconoclaste. Pourtant, un mois seulement avant que ne débute le *DIAS*, pour promouvoir ses idées dans une revue, Metzger utilise une photographie de la *Vénus*

313 *Festival of Misfits*, Gallery One, du 24 octobre au 8 novembre 1962.

314 Clive Phillpot, « Artists As Magazinists », dans *In Numbers. Serial Publications by Artists Since 1955*, JRP/Ringier, Genève, 2010, p. 180. Nous évoquions ce fait précedemment en citant Bertrand Dorléac, L'Ordre Sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960, op. cit., p. 145.

315 Stiles, « The Story of the Destruction in Art Symposium and the "*DIAS* affect" », *loc. cit.,* p. 41.
(« While exploring destruction in art, they did not practice destruction of art, understanding destructivity as a causative principle consistent with, yet another dimension of, creativity and part of the cycle of making. »)

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

à son miroir de Diego Vélasquez tailladée (en 1914) affublée des mots « AUTO DESTRUCTIVE »[316], ce qui a certainement contribué à créer une confusion. Premièrement, la mise à distance du vandalisme par les acteurs du symposium n'est pas aussi tranchée que Stiles semble vouloir l'indiquer. Au demeurant, le tableau lacéré du peintre espagnol n'est pas à proprement parler de l'Art auto-destructif puisque l'œuvre a été victime d'un acte de vandalisme (la *Vénus* ne s'est pas autodétruite), nous reviendrons sur cette ambiguïté.

En ce qu'il accueille la destruction en art comme un phénomène naturel, organique, indispensable au bon équilibre de la société, le *DIAS* peut être rapproché de la Destruction Créatrice[317], concept exposé par Joseph Aloys Schumpeter dans *La Théorie de l'Évolution Économique* (1912) : la puissance des dynamiques du changement à l'œuvre dans les activités économiques et industrielles doit nécessairement en passer par *la création et la destruction de valeurs*, *la destruction étant une étape nécessaire*. Penser une étape similaire avec les moyens de l'art, voilà de quoi le *DIAS* veut se charger. Penser cette étape inclut un aspect thérapeutique. Metzger et Sharkey considèrent d'ailleurs le *DIAS* « bien plus comme un symptôme » (marque, indice de quelque chose qui doit être repéré, pris en charge puis traité) que comme « un mouvement d'art » ou un « isme »[318]. Les choses se compliquent encore lorsque Metzger revendique, à l'intérieur du *DIAS*, un art autodestructeur et non destructeur. La phrase citée tout au début de cette fiche consacrée à l'artiste rappelle qu'à l'occasion d'un débat organisé pour le *DIAS* et intitulé « Symposium sur la Destruction/Création » (« Symposium on destruction/Creation »), le public lui-même s'y perd un peu, au point que le poète Dom Sylvester Houédard[319], autre personnalité jouant un rôle important auprès de Metzger, se voit dans l'obligation

---

316 Sur la couverture de la revue Art and Artists, n° 5 août 1966. Voir : William Cobbing, « Better Books Installation: A Conversation with Gustav Metzger » dans *Boooook. The Life and Work of Bob Cobbing*, Occasional Papers, Londres, 2015, p 129.

317 J. A. Schumpeter a écrit une théorie économique fondée sur « une représentation évolutionniste et organiciste de l'histoire des individus et des sociétés ». Voir Annie L. Cot, « Théorie de l'évolution économique. Recherches sur le profit, le crédit, l'intérêt et le cycle de la conjoncture (Joseph Aloys Schumpeter, 1912) », Encyclopædia Universalis (2017).

318 Stiles, « The Story of the Destruction in Art Symposium and the "*DIAS* affect" », *loc. cit.*, p. 42.
(« A symptom it was. A movement it was not. »)

319 Voir : https://en.wikipedia.org/wiki/Sylvester_Hou%C3%A9dard [02/11/2021]

de rappeler aux auditeurs, à titre de précision, que « nous [intervenants au symposium] ne discutons pas seulement de la destruction mais de l'AUTO-destruction, non pas de frapper le piano avec un marteau mais de laisser le piano s'achever lui-même ; non pas du doigt sur la détente mais de la détente s'actionnant d'elle-même[320] ». Certes, mais comment un piano peut-il s'achever lui-même ? Une détente s'actionner d'elle-même ? Metzger n'est pas Tinguely (nous comparions les deux artistes auparavant, ce dernier est très connu pour ses talents d'inventeur de machines opérationnelles tout autant qu'absurdes du point de vue de leur finalité), aussi comment compte-t-il s'y prendre pour que ces objets matériels s'autodétruisent ? Dans un long texte rétrospectif de 1996 intitulé « Auto-destructive art »[321], Metzger planifie la réalisation d'œuvres capables de cela, de s'autodétruire. Autre détail d'importance : c'était déjà le cas avec *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961*, le *DIAS* qui naît de l'urgence distingue le symposium d'un événement culturel traditionnel. La formule aujourd'hui célèbre que Metzger emploie dans son manifeste résume à merveille cet état d'urgence : « La société se détériore. Tout comme la sculpture[322]. »

Ce qui distingue nettement le *DIAS* de l'*Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961*, c'est le fait que Metzger semble cette fois vouloir expressément en appeler à l'esprit de collaboration. Il s'agit en cette nouvelle occasion de réunir une multitude d'actes isolés, à caractère destructeur (ou autodestructeurs, dans son cas, mais nous l'avons souligné, il y a incontestablement des flous à cet endroit), afin d'opérer une synthèse et tirer des conclusions de portée générale. Metzger puise dans les énergies collectives plutôt que dans ses propositions personnelles, incapables d'apporter des réponses satisfaisantes. Il n'hésite pas, d'ailleurs, à endosser le rôle de secrétaire à l'intérieur du projet, choix

320 Metzger, « Symposium on destruction/Creation », dans *Writings, op. cit.*, p. 153.
(« We must remember we are discussing not just destruction but AUTO-destruction, not hitting the piano with a hammer but letting the piano play itself out of existence; not the finger on the trigger but the trigger pulling itself. »)
321 Metzger, « Auto-Destructive Art » (1967), dans *Damaged Nature, Auto-Destructive Art, op. cit.*, p 25-56.
322 Metzger, « L'Art auto-destructif : Une conférence à l'Architectural Association London par Gustav Metzger » (« Auto-Destructive Art: A Talk at the Architectural Association London by Gustav Metzger ») (1965), dans *Writings, op. cit.*, p. 122.
(« The society is deteriorating. So is the sculpture. »)

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

dont il est difficile de savoir s'il relevait d'une stratégie comportant une part de manipulation : « Metzger était le "secrétaire" du *DIAS*, c'est le titre modeste qu'il s'était choisi et derrière lequel il orchestrait le symposium[323]. »

Le bilan du DIAS

Lorsque le *DIAS* s'achève, aucun projet collectif sérieux n'est envisagé. Pire, l'égomanie des invités semble même avoir affaibli le propos général du symposium, la concurrence entre ceux-ci faisant rage et chacun d'entre eux essayant de faire valoir ses œuvres ou ses idées au détriment de celles des autres. Stiles précise à leur sujet que « bien qu'ils partagent tous les mêmes avis en public, en privé, les artistes [participant au symposium] étaient égocentriques, belliqueux et compétitifs ». Ils étaient aussi, principalement, « des hommes imposants, affirmés et puissants »[324]. Tandis qu'à l'origine, toujours selon Stiles, l'artiste envisageait le *DIAS* comme un événement fédérateur devant se répéter périodiquement pour porter ses fruits, aucune suite n'est prévue lorsque l'expérience londonienne s'achève. La réalité est bien pire encore puisque, comme le rappelle Paulhan, un *DIAS* new-yorkais s'organise en l'absence de Metzger.

> « L'épilogue de l'épisode du *DIAS* intervint deux ans après sa tenue à Londres ; il faut croire que les ambitions destructrices de celui-ci avaient germé outre-Atlantique puisqu'au printemps 1968, Ralph Ortiz et Jon Hendricks organisèrent le *DIAS/NY*, à la Judson Memorial Church et à la Judson Art Gallery à New York. On put y voir des performances spectaculaires de Carolee Schneemann, de Charlotte Moorman, de Ralph Ortiz et de quantité d'autres artistes, tandis qu'une exposition organisée par Elayne Varian au Finch College Museum accompagnait l'événement[325]. »

Une trentaine d'artistes conférant à l'action de détruire un pouvoir créateur figurent dans ces événements.

---

323 Stiles, « The Story of the Destruction in Art Symposium and the "*DIAS* affect" » (2005), *loc. cit.*, p. 43.
(« […] Metzger was the "Secretary" of *DIAS*, the modest title he chose for himself and behind which he orchestrated *DIAS*. »)
324 Stiles, « The Story of the Destruction in Art Symposium and the "*DIAS* affect" » (2005), *loc. cit.,* p. 43.
(« Nevertheless, for all their evident public unanimity, privately, the artists were egocentric, contentious, and competitive. They were also primarily imposing, assertive, powerful men […] »)
325 Paulhan, « La société se détériore : Gustav Metzger et l'Art auto-destructif », *loc. cit.,* p. 118.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

> « Brûlures d'Alberto Burri, d'Otto Piene ou de John Latham, lacérations de Lucio Fontana, tirs de Niki de Saint Phalle, machine de Jean Tinguely… Un nom manque toutefois à l'appel dans les deux cas : celui de Gustav Metzger, qui ne fut cité ni par les organisateurs, ni par les journalistes, et qui ne fut pas convié à proposer de performance ou à exposer une œuvre au Finch Museum[326]. »

Le DIAS sous l'angle de la logique soustractive

Le *Destruction in Art Symposium* nous intéresse pour plusieurs raisons.

D'abord, l'événement *porte bien son nom de symposium* puisque d'après les descriptions qui en sont faites, les documents fournis par Metzger[327] mis à part, tout suggère qu'il se réalise prioritairement en faveur du débat d'idées. Même si les gestes destructifs ou autodestructifs et les objets d'art présentés simultanément dans plusieurs lieux à Londres ont une importance indéniable, ce qui compte avant tout est la parole vivante, libérée. La confrontation des points de vue et la recherche de solutions importent avant tout. Dans cette optique, actions d'art et expositions peuvent aller jusqu'à fonctionner comme des prétextes. Au demeurant, la parole de l'artiste, des artistes et autres théoriciens de l'art fait l'objet d'une très haute considération à l'intérieur du dispositif qu'incarne le *DIAS*. Rappelons que l'événement est contre-culturel : conçu en marge des institutions où tout peut se dire, et de ce fait ignorant la censure au moins en grande partie, le projet de Metzger et Sharkey consiste à parler franc sur un sujet qui fâche, la destruction. Qu'un tel événement attire surtout l'attention sur ce que la société ignore volontairement ajoute encore à son caractère à la fois obscur et perturbateur. Metzger et Sharkey, en cela, à titre d'initiateurs, peuvent être rapprochés de figures contestables et sulfureuses comme l'écrivain italien Pier Paolo Pasolini ou encore le réalisateur autrichien Michael Haneke. Comme eux, ils interrogent des valeurs éthiques. Comme eux, ils utilisent l'art dans un but qui relève plus de la remise en question du monde dans lequel ils vivent que de la remise en question de l'art lui-même et de ses moyens.

---

326 *Ibid.*

327 Réunis en 2019 dans *Writings, op. cit.* qui consacre un très grand nombre de pages au symposium.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

Ensuite, affirmons que le *DIAS porte mal son nom de symposium* à partir du moment où il est bien plus qu'un symposium, mais quoi exactement ? Inscrit dans le champ de l'art, le *DIAS* ne peut que difficilement être considéré comme une œuvre d'art au sens traditionnel du terme, – par la suite Metzger ne semble pas non plus avoir revendiqué le *DIAS* comme étant une de ses œuvres, et ce bien que nous le fassions figurer à ce titre dans notre fiche. Le symposium s'approche en cela de toutes les expérimentations qui sollicitent les compétences spécifiques de l'artiste sans que lui soit forcément demandé de produire des œuvres d'art, ou que de façon provisoire. Le *DIAS* est tout aussi offensif que certaines des soirées culturelles données par le mouvement Dada au Cabaret Voltaire (évoquant cette agressivité, Stiles souligne qu'« Allan Kaprow, Joseph Beuys, Claes Oldenburg et George Brecht avaient refusé de participer au *DIAS* parce qu'ils le trouvaient trop extrême »[328]). Il rappelle le *Merzbau* de Kurt Schwitters en ce qu'il constitue un édifice (certes, dématérialisé) réalisé à partir de ce que la société rejette : déchets chez Schwitters, actions réprouvées pour ce qui concerne le *DIAS*. Le fait qu'il s'accapare la forme du symposium peut tout autant rappeler les participations sauvages d'Arthur Cravan, à des colloques[329], en tant que scientifique présumé. Si le *DIAS* n'affiche pas d'ambition poétique, il n'en partage pas moins avec ces œuvres, en plus d'être tout aussi visionnaire qu'elles, un même statut ambigu : comme le spectacle dadaïste qui n'est pas à proprement parler un spectacle, le *Merzbau* qui n'est pas à proprement parler une maison ou n'est un monument que de façon indirecte, Cravan qui n'est pas à proprement parler un savant mais se présente comme tel, le *DIAS* n'est pas proprement parler un symposium, ou qu'en partie, ou à sa façon. Il est un symposium et beaucoup d'autres choses, notamment une œuvre d'art. Cette façon de se dérober aux catégories est familière de la logique soustractive. L'artiste et écrivain américain Dick Higgins analyse cet entre-deux dans un texte qui peut être

328 Stiles, « The Story of the Destruction in Art Symposium and the "*DIAS* affect" », *loc. cit.,* p. 47.
En note, l'auteure précise que « cette affirmation se base sur des entretiens effectués avec tous ces artistes ».
(« Other artists like Allan Kaprow, Joseph Beuys, Claes Oldenburg, and George Brecht, considered DIAS too extreme. »)
329 Voir la chronologie de l'artiste dans Arthur Cravan, *Maintenant*, Ombres, coll. « Petite Bibliothèque Ombres », Paris, 2010, p. 147-187.

considéré comme un manifeste, « Horizons – Poétique et théorie des techniques intermédiaires ».

> « En règle générale, le "ready-made" – ou objet trouvé – appelle ouvertement notre attention sur la qualité technique intermédiaire : créé dans un but autre que celui de se prêter intégralement à sa catégorisation, il semble provenir d'une zone se trouvant entre l'art conventionnel et le monde quotidien[330]. »

Le *DIAS* échappe à sa catégorisation. Tout comme une « technique intermédiaire », il appartient à une zone impossible à définir dans des termes exacts, mais dont on sait seulement qu'elle se trouve entre l'« art conventionnel » et le « monde des idées », dirions-nous.

Enfin, le *DIAS* exprime la vision que Metzger a de l'artiste. Au sein du *DIAS*, l'artiste, ou même l'art, ne sont que des moyens, même s'ils le sont de façon noble : plus que de faire de l'art dans un sens conventionnel, il est en fait demandé aux participants de se servir de leurs compétences pour accompagner la société dans ses évolutions. C'est ce point justement, relatif au statut de l'artiste, qui oppose Metzger à Joseph Beuys quelques années plus tard.

> « Dès février 1972, au cours de la première action publique de Beuys en Angleterre, *Information Action* à la Tate Gallery, Metzger défie Beuys d'être capable de traduire ses idées sociales et politiques sous une forme plus claire […]. Metzger a demandé à Beuys de "repenser [ses] idées sociales, et en particulier, sur ce point, [sa] stratégie sociale, parce qu'il [lui semblait impossible] de créer une société libre en partant de l'individu, aussi libre soit-il, aussi éduqué soit-il et d'âge avancé […]"[331]. »

Tous deux considèrent l'artiste comme étant indispensable à la société. Mais tandis que Beuys tire sa force de l'image d'individu exceptionnel qu'il incarne lui-même à titre d'exemple, Metzger mise sur l'artiste entrevu comme citoyen (personne jouissant du droit de cité). C'est un tel artiste qu'il semble vouloir placer au cœur

330 Dick Higgins, « Horizons – Poétique et théorie des techniques intermédiaires » (1965), dans *Poésure et Peintrie*, coll., dir. Bernard Blistène et Véronique Legrand, Vieille Charité, Musée de Marseille/RMN, Marseille, 1993, p. 543-547. Nous utilisons un extrait plus important de ce texte dans *Approfondissements* : « UN MANIFESTE DE MOINS ».

331 Andrew Wilson, « Papa, qu'as-tu fait quand les nazis ont construit les camps de concentration ? Ma chérie, ils ne nous ont jamais rien dit. » (« Papa What Did You Do When The Nazis Built The Concentration Camps ? My Dear, They Never Told Us Anything ») (1996), dans Metzger, *Damaged Nature, Auto-Destructive Art, op. cit.,* p. 77.
(« As early as February 1972, during the course of Beuys's first public action in England, *Information Action* at the Tate Gallery, Metzger has issued a challenge to Beuys for not putting his social and political ideas in a clearer form […]. Metzger asked Beuys to 'rethink your social ideas, and particularly your social strategy, because it seems to me you will not get from the individual, however free, however educated in advanced years, to…a free society […]'. »)

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

même du *DIAS*. Celui-ci est doté d'une forte créativité sans être coupé du commun, et donc capable tout autant sinon plus que les politiques de repenser la société et ses zones d'ombre. Aux antipodes de cette conception, Beuys est un héros qui subjugue les amateurs d'art avec des prétentions sociales, il est par ailleurs également un artiste de galeries, en phase avec le marché, donc supposément coupé des besoins du commun, piégé par le monde de l'art pourrait-on dire, ce qui ne l'empêche pas d'en dire du mal. L'artiste américain Andy Warhol, qui ne connaissait très probablement pas Metzger mais était fasciné par Beuys, qu'il a portraituré[332], ne s'y est pas trompé : bien que politisé, Beuys n'en était pas moins une célébrité, y compris dans un sens préjudiciable. À l'opposé, on sent Metzger proche d'un activisme sans fard. Que ce soit dans le monde de l'art ou dans celui du militantisme politique, le positionnement de Metzger a certainement été difficile à soutenir, on en comprend facilement les raisons : le statut d'artiste que Metzger préconise et incarne, notamment au travers du *DIAS,* affiche certainement trop son activisme pour le monde de l'art, tandis que du côté des militants, Metzger se sacrifie trop à des questions d'art.

Au demeurant, il est important de remarquer combien Metzger a revu ses ambitions à la baisse depuis *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961*, première œuvre que nous évoquions dans cette fiche. L'action de 1961 le présente comme un chantre de la destruction projeté sur une scène de théâtre, finalement peu éloigné de Beuys dans la symbolique qu'il déploie. Le masque a gaz employé durant son action y est pour quelque chose puisqu'on qualifie alors l'artiste de « prophète de l'apocalypse imminente[333] ». Mais tout porte à croire que c'en est fini en 1966, Metzger a tiré des conclusions de sa première action : s'afficher en héros, même si c'est pour menacer, pour effrayer, ne change rien puisqu'un individu seul est incapable de transformer la société, il faut penser le collectif (d'où la critique faite à Beuys). Il décide alors de s'en tenir au rôle de

[332] Voir : https://www.moma.org/collection/works/71580 [02/11/2021]

[333] Ross Birrell cité par Paulhan dans « La société se détériore : Gustav Metzger et l'Art auto-destructif », *loc. cit.,* p. 113.

secrétaire dans un projet horizontal dont il veut que l'esprit de collaboration soit le cœur. Mais, hélas, l'ego fait rage parmi les invités ce qui a pour conséquence de rendre le symposium en grande partie improductif à ses yeux. Pour finir, l'expérience se poursuit à New York sans ses initiateurs, Metzger et Sharkey.
C'est un autre rapport à l'engagement collectif que l'artiste souhaite créer avec la dernière œuvre décrite dans cette fiche.

Years without Art, 1974, 1977-1980

Cette troisième œuvre va nous permettre de saisir de nouveau en quoi Metzger est un authentique soustracteur au travail puisqu'il est question cette fois d'un appel à faire la grève. L'activisme est poussé à son comble avec cette œuvre qui demande la cessation collective, volontaire et concertée du travail d'artiste.
Dans l'ouvrage intitulé *Damaged Nature, Auto-Destructive Art*[334], Phillpot établit une chronologie précise de Metzger. Dans celle-ci, nombre d'activités que l'on doit à ce dernier sont brièvement décrites. L'approche ne se veut pas exhaustive mais plutôt soucieuse de présenter les points forts d'une démarche aussi singulière et engagée que l'est celle de Metzger. Phillpot écrit qu'en 1974, l'artiste est sollicité pour participer à une exposition de groupe intitulée « L'art dans la Société / La Société dans l'Art : Sept artistes allemands » (« Art into Society / Society into Art: Seven German Artists ») programmée à l'Institute of Contemporary Arts de Londres (ICA)[335]. Joseph Beuys (avec lequel il s'est « expliqué » en 1972) et Hans Haacke sont également conviés à participer à cet événement[336]. Or Metzger décline l'invitation. Et dans le catalogue consacré à l'exposition (dans lequel il a choisi de figurer malgré tout), il annonce la venue des *Années sans art* (*Years without Art*), soit une grève de l'art qui couvrira la période 1977-1980. On remarque que l'annonce date de 1974, tandis qu'il est prévu que l'action s'effectue seulement entre 1977 et 1980. Le fait que Metzger prenne trois ans d'avance sur cette grève signale un sens

334 Metzger, *Damaged Nature, Auto-Destructive Art, op. cit.*
335 Voir : https://www.ica.art/ [18/02/2022]
336 Clive Phillpot, « Gustav Metzger Chronology » (1996), dans Metzger, *Damaged Nature, Auto-Destructive Art*, *op. cit.*, p. 93.

incontestable des réalités : l'artiste a besoin d'autant de temps pour faire aboutir ses projets en cours mais aussi pour anticiper la situation d'austérité dans laquelle il se trouvera durant les *Années sans art*, il lui faut dès 1974 commencer à économiser de l'argent pour tenir en faisant la grève durant trois années).

Le texte d'intention intitulé « Années sans art », (« Years without Art »), lui aussi daté de 1974, est intégralement reproduit dans les écrits de l'artiste. En citer à présent quelques extraits d'importance va nous aider à comprendre de quoi il est précisément question dans cette œuvre contestataire. Metzger souhaite rien moins qu'*abattre le système de l'art*. Chaque artiste à son niveau, et Metzger derechef donne l'exemple, peut servir d'arme grâce aux *Années sans art*.

> « Les artistes engagés dans la lutte politique agissent dans deux secteurs clés : l'utilisation de leur art pour un changement social direct et les actions visant à changer les structures du monde de l'art. Il faut comprendre qu'une telle activité est nécessairement de nature réformiste, plutôt que révolutionnaire. En effet, cette activité politique sert souvent à consolider l'ordre existant, à l'Ouest comme à l'Est[337]. »

Metzger relève qu'une interdépendance étroite existe entre l'art et la société. Celle-ci se meut en accoutumance, à partir du moment où art et société y trouvent de multiples compensations, tous deux auraient beaucoup à perdre si une telle interconnexion venait à s'interrompre. Cet assujettissement rend l'avènement d'un art libre et apte à transformer la société tout à fait improbable.

> « L'utilisation de l'art pour le changement social se heurte à la relation étroite qui unit l'art à la société. L'État soutient l'art – il a besoin de l'art pour masquer sa terrifiante réalité – et utilise l'art pour confondre, détourner et divertir un grand nombre de personnes. Même lorsqu'il est déployé contre les intérêts de l'État, l'art ne peut se détacher du cordon ombilical de l'État. L'art au service de la révolution est insatisfaisant et suscite la méfiance en raison des nombreux liens de l'art avec l'État et le capitalisme. Malgré ces problèmes, les artistes continueront à utiliser l'art pour changer la société[338]. »

---

337 Metzger, « Années sans art » (« Years without Art ») (1974), dans *Writings, op. cit.,* p. 478-479.
(« Artist engaged in political struggle act in two key areas: the use of their art for direct social change and actions to change the structures of the art world. It needs to be understood that this activity is necessarily of a reformist, rather than a revolutionary, character. Indeed this political activity often serves to consolidate the existing order, in the West as well as in the East. »)

338 *Ibid.*

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

Pour meurtrir le système en place, Metzger invite chaque artiste à cesser son activité. Ce débrayage consiste en l'arrêt du travail pour appuyer une revendication, s'accompagne d'un programme précis, presque d'un mode d'emploi.

> « Le refus de travailler est l'arme maîtresse des travailleurs qui luttent contre le système, les artistes peuvent utiliser la même arme. Pour abattre le système de l'art, il est nécessaire d'en appeler à des années sans art, une période de trois ans – 1977-1980 – durant laquelle les artistes ne produiront pas d'œuvres, ne vendront pas d'œuvres et ne permettront pas qu'elles soient exposées, et ils refuseront de collaborer avec une quelconque partie de la machinerie publicitaire du monde de l'art. Ce retrait total du travail est le défi collectif le plus extrême que les artistes puissent lancer à l'État[339]. »

Metzger entrevoit rien moins qu'une apocalypse du système de l'art qu'il abhorre. Discret, le refus de travailler par l'artiste est, pour Metzger, d'une férocité certaine qui occasionnera de très gros dégâts (« abattre le système de l'art »), très probablement à la façon de l'effet papillon qui peut déclencher une tornade[340], voire provoquer une réaction en chaîne dont les effets ruineront, au moins provisoirement, beaucoup des secteurs d'activité impliqués dans le champ de l'art. Depuis la création de l'Art auto-destructif en novembre 1959, on remarque que les propos de Metzger n'ont guère perdu en idéalisme, même si l'existence d'une réalité indépendante des ambitions de l'artiste est cette fois sérieusement prise en compte.

> « Les *Années sans art* verront l'effondrement de nombreuses galeries privées. Les musées et les institutions culturelles traitant de l'art contemporain seront sévèrement touchés, subiront des pertes de fonds et devront réduire leur personnel. Les institutions gouvernementales nationales et locales connaîtront de graves difficultés. Les magazines d'art disparaîtront. Les ramifications internationales du complexe

---

(« The use of art for social change is bedeviled by the close integration of art and society. The state supports art – it needs art as a cosmetic cloak to its horrifying reality – and uses art to confuse, divert and entertain large numbers of people. Even when deployed against the interests of the state, art cannot cut loose from the umbilical cord of the state. Art in the service of revolution is unsatisfactory and mistrusted because of the numerous links of art with the state and capitalism. Despite these problems, artists will go on using art to change society. »)

339 *Ibid.*

(« The refusal to labour is the chief weapon of workers fighting the system, artists can use the same weapon. To bring down the art system, it is necessary to call for years without art, a period of three years – 1977-1980 – when artists will not produce work, sell work or permit work to go on exhibition, and they will refuse collaboration with any part of the publicity machinery of the art world. This total withdrawal of labour is the most extreme collective challenge that artists can make to the state. »)

340 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_papillon [02/11/2021]

> marchands d'art/musée/publicité sont source de vulnérabilité : il s'agit d'un système qui repose sur un jonglage permanent entre artistes, finances, œuvres et informations. Il suffit d'en endommager une partie pour que l'effet se fasse sentir dans le monde entier[341]. »

L'angle d'attaque imaginé par Metzger observe le monde du travail et veut défendre la cause des artistes en tant que travailleurs. En toute logique, les *Années sans art* ne peuvent se prolonger plus de trois ans.

> « Trois ans est la période minimale requise pour paralyser le système, tandis qu'une période plus longue créerait des difficultés pour les artistes. Le très petit nombre d'artistes qui vivent de leur pratique artistique sont suffisamment riches pour vivre de leur capital pendant trois ans. La grande majorité des personnes qui produisent de l'art doivent subventionner ce travail par d'autres moyens ; elles économiseront en fait de l'argent et du temps[342]. »

Ce blocage n'est pas produit en vain et Metzger imagine certaines des améliorations que celui-ci pourrait occasionner. Les *Années sans art* ont un but tout aussi précis que l'était leur programme.

> « Au lieu de pratiquer l'art, les gens peuvent passer du temps sur les nombreuses questions historiques, esthétiques et sociales auxquelles l'art est confronté. Il sera nécessaire de construire des formes plus équitables de commercialisation, d'exposition et de publicité de l'art à l'avenir. Au fil du vingtième siècle, le capitalisme a étouffé l'art – la chirurgie profonde des *Années sans art* donnera une nouvelle chance à l'art[343]. »

Dans la perspective dite de logique soustractive qui est la nôtre, plusieurs aspects de cette œuvre attirent notre attention.

---

341 Metzger, « Années sans art », *ibid.*
(« The years without art will see the collapse of many private galleries. Museums and cultural institutions handling contemporary art will be severely hit, suffer loss of funds and will have to reduce their staff. National and local government institutions will be in serious troubles. Art magazines will fold. The international ramifications of the dealer/museum/publicity complex make for vulnerability: it is a system that is keyed to a continuous juggling of artists, finance, works and information. Damage one part, and the affect is felt world-wide. »)

342 *Ibid.*
(« Three years is the minimum period required to cripple the system, whilst a longer period of time would create difficulties for artists. The very small number of artists who live from their practice of art are sufficiently wealthy to live on their capital for three years. The vast majority of people who produce art have to subsidize this work by other means; they will, in fact, be saving money and time. »)

343 *Ibid.*
(« In place of the practice of art, people can spend time on the numerous historical, aesthetic and social issues facing art. It will be necessary to construct more equitable forms for marketing, exhibiting and publicizing art in the future. As the twentieth century has progressed, capitalism has smothered art – the deep surgery of *the years without art* will give art a new chance. »)

– L'obstructionnisme[344], tout d'abord, y tient une place capitale. Les *Années sans art* renvoient à la culture du blocage, voire du sabotage. Or quoi de plus soustractif qu'un empêchement ? Cette optique militante dénote aussi une certaine conception de l'artiste. Dans celle-ci, le créateur d'œuvres quitte son piédestal pour rejoindre la foule. Le fait qu'il envisage la grève de l'artiste comme étant capable d'« abattre le système de l'art » nous fait donc comprendre, certes indirectement, la façon qu'à Metzger d'interpréter cette figure (nous comparions plus haut sa conception avec celle de Beuys) : c'est un travailleur plutôt qu'un démiurge, un individu actif, au moins tout autant qu'un créateur. Contribuant pleinement à la marche de la société, l'artiste figure dans un tout, il est un rouage dans un organisme, et, en tant que tel, ne se distingue pas d'autres travailleurs. Ce fait peut sembler anodin, mais il est très important dans une recherche dédiée aux logiques soustractives. Les *Années sans art* nous rappellent que l'artiste est un travailleur comme un autre qui peut choisir de débrayer[345], de s'abstenir de travailler quand il le veut et, selon Metzger, cet empêchement aura sur le système de l'art des effets dévastateurs. Tout comme l'obstructionnisme, les *Années sans art* trouvent leurs fondations dans le commun. Pour Asher, Brunon, Lefevre Jean Claude et plusieurs autres soustracteurs présentés dans ces fiches, une partie du travail, consiste à abolir les illusions, voire les fictions que le statut d'artiste charrie, rejet qui implique de leur part un engagement sérieux et d'avoir à faire des choix parfois irréversibles. On voit par là pourquoi Beuys, artiste se distinguant par une valeur extraordinaire, posait problème à Metzger. Pourtant Metzger n'est-il pas tout aussi présomptueux que Beuys lorsqu'il affirme que « la chirurgie profonde des années sans art donnera une nouvelle chance à l'art »[346] ? Perspective qu'on peut trouver cocasse, tant elle révèle le souhait d'imposer son autorité (l'art a-t-il besoin d'une nouvelle chance ?).

– Autre détail d'importance du point de vue de la logique soustractive, les *Années sans art* supposent, de nouveau, une conception de l'œuvre fondée sur l'absence, sur

344 Voir : https://en.wikipedia.org/wiki/Obstructionism [02/11/2021]
345 Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D0275 [02/11/2021]
346 Metzger, « Années sans art », *loc cit.,* p. 479.
(« the deep surgery of the years without art will give art a new chance »)

le vide. Au travers de l'empêchement qu'il propose, Metzger fait un trou, au moins tout autant sinon plus que lorsqu'il désintégrait trois panneaux de nylon colorés sous l'effet de l'acide chlorhydrique (trois panneaux deviennent trois années dans les *Années sans art*, la durée joue peut-être un rôle toujours plus important à mesure que Metzger vieillit). Ici, la désintégration programmée advient à l'endroit de ce que le monde de l'art est supposément en droit d'attendre de l'artiste : une production. Metzger creuse une cavité dans la production de l'artiste. Pour ce dernier, pratiquer l'œuvre collaborative proposée par Metzger consiste à s'abstenir de fournir quoi que ce soit.

– Contrairement aux deux œuvres présentées antérieurement dans cette fiche, l'*Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July* 1961 et le *Destruction in Art Symposium* (*DIAS*), Metzger ignore la réaction du spectateur. Les *Années sans art* ne s'adressent pas à un public. D'ailleurs, elles ne s'exposent pas autre part qu'au travers d'une page de catalogue (« L'art dans la Société / La Société dans l'Art : Sept artistes allemands », 1974) qui, de ce fait, constitue la dimension physique de l'œuvre. Pourtant, tout montre que cette œuvre est bien moins éloignée qu'on le suppose de l'art public tant vanté par Metzger en 1961 : bien que discrètes, les *Années sans art* cherchent à provoquer un effet global. L'œuvre ressemble en cela à un agent de contagion. C'est une toxine ayant pour cible le système de l'art en place. L'esprit collectif, collaboratif du militantisme contenu dans les *Années sans art* mérite d'être encore une fois souligné. L'œuvre d'empêchement de Metzger cherche le dissensus tout autant que la masse critique. Mais, une fois encore, comment ne pas voir dans cette proposition un idéalisme outrancier ? Une rapide comparaison avec le collectif américain du nom de Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.)[347], basé à New York et créé en 2008, le révèle facilement. L'activisme de W.A.G.E. est aussi intense et sans concessions que celui de Metzger. W.A.G.E. en effet, est souvent à l'origine de mouvements sociaux de grande ampleur organisés dans le monde de l'art, en

[347] Voir : https://wageforwork.com/about [02/11/2021]

particulier dans les institutions muséales qui sous-payent les artistes. Mais contrairement à Metzger, le collectif américain sait d'avance être incapable d'« abattre le système de l'art » (aboutissement improbable des *Années sans art*). La mission du collectif est claire.

> « Établir des relations économiques durables entre les artistes et les institutions qui sollicitent leur travail, et introduire des mécanismes d'autorégulation dans le domaine de l'art afin de parvenir collectivement à une distribution plus équitable de son économie[348]. »

L'approche du collectif américain est tout aussi fascinante que celle de Metzger à partir du moment où la lutte pour la reconsidération de la rémunération des artistes est elle-même entrevue comme étant un projet d'art à part entière, initié et développé par des artistes qui ont, jusqu'à présent, souhaité garder l'anonymat à l'intérieur de W.A.G.E. Entre art et activisme, de la même façon exactement que pour les *Années sans art*, il y a une confusion des genres qui, loin d'être inopérante, confère aux projets réformateurs de W.A.G.E. une identité artistique singulière donnant à leur agressivité revendiquée un tour esthétique. Mais là où le comportement de Metzger fait preuve d'une certaine immaturité toute moderniste (« abattre le système de l'art »), W.A.G.E. affiche un sens des réalités très prononcé.

− Pour finir, rappelons qu'avec les *Années sans art*, l'artiste remplace la production d'objets d'art par un travail de réflexion portant tout autant sur l'art que sur la société (« Au lieu de pratiquer l'art, les gens peuvent passer du temps sur les nombreuses questions historiques, esthétiques et sociales auxquelles l'art est confronté. »[349]). Ce travail s'exécutera hors champ. Ce point a déjà été exploré auparavant lorsqu'il était question du *DIAS* : réfléchir pour l'artiste importe plus que de produire des œuvres, compte tenu des multiples problèmes cruels à laquelle la société doit faire face. Ce qui n'a pas encore assez été souligné jusqu'à présent, c'est combien cette attitude relève de la logique soustractive si on la connecte avec la

348 *Ibid.*
(« To establish sustainable economic relationships between artists and the institutions that contract our labor, and to introduce mechanisms for self-regulation into the art field that collectively bring about a more equitable distribution of its economy. »)
349 Metzger, « Années sans art », *loc cit.,* p. 479.
(« In place of the practice of art, people can spend time on the numerous historical, aesthetic and social issues facing art. »)

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

phrase célèbre que l'on attribue à Douglas Huebler, elle date (ou daterait) de 1969 : « Le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants, je ne souhaite rien ajouter à tout ce qui existe déjà[350]. » Les *Années sans art* font plus encore : elles retirent « à tout ce qui existe déjà ». Sous l'angle de cette œuvre, créer, se fait par soustraction, « tirer du néant » revient à faire un trou. On est au cœur du sujet de cette recherche. Asher fait également ce trou lorsqu'il dévêtit la galerie des atours qu'on lui connaît (un blanc impeccable, des volumes rectilignes) pour révéler qu'elle est un lieu de travail qu'on peut soumettre à la critique. Brecht aussi, en prétendant qu'un panneau *Exit* identique à n'importe quel panneau portant le mot « sortie » s'active de lui-même lorsque quelqu'un passe dessous, même sans le savoir. Brunon aussi, lorsqu'il exécute, en tant qu'artiste, un chantier selon les stricts désirs de son commanditaire, qui dans la majorité des cas ne le sait pas artiste, chantier ne se démarquant d'ailleurs en rien d'un chantier conventionnel.

Ce que les *Années sans art* rendent possible, c'est une période durant laquelle l'artiste ne produit pas d'objets d'art mais ne cesse pourtant pas *d'exister en tant qu'artiste*. La logique soustractive repose en grande partie sur cette subtilité. Le paradoxe est loin d'être outrancier si l'on considère qu'un travailleur en grève reste un travailleur. L'artiste est là, tout comme ce dernier, présent, trop présent même, tandis que son rapport à la tâche est devenu imperceptible, faute de résultats palpables. L'inaction blesse à la façon d'un silence importun.

Pour clore la partie de cette fiche consacrée aux *Années sans art*, rappelons qu'il semblerait qu'elles n'aient eu que peu d'impact, que ce soit sur le système de l'art ou même sur la société dans son ensemble, cette dernière semblant pourtant avoir été la cible privilégiée de Metzger. Ne nous mentons pas : l'Art auto-destructif n'a pas rendu à la société la pleine conscience de son pouvoir de détruire, tout comme les *Années sans art* n'ont pas « abattu le système de l'art ». De telles idées sont là, Metzger les a rendues disponibles, et pourraient être réactivées par d'autres : mais il faudrait chercher à savoir quelle part de frustration ces échecs ont pu susciter en lui

[350] Cité par Goldsmith dans *L'Écriture sans écriture, op. cit.,* p. 9.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

ces projets artistiques n'aboutissant pas (nous l'avons vu, c'est aussi le cas du *DIAS*) comme il l'aurait voulu. Privilégiant l'action directe en ayant pour but d'impacter les champs du politique et du social, Metzger incarne la figure même de l'activiste, avec ses qualités et ses défauts. Au demeurant, Metzger avait certainement conscience du caractère non applicable de ses propositions, lui qui écrivait en 2015 (soit deux ans avant de disparaître) : « Nous devons devenir idéalistes ou mourir[351]. » Sous l'angle de cette affirmation, l'œuvre entière de l'artiste peut être considérée comme étant un acte de résistance au travers duquel les aspirations idéalistes préservent l'être humain d'un monde toujours plus toxique selon Metzger. L'idéal (qui est de la nature de l'idée) des *Années sans art* agit comme un contrepoison.

SITUATION DANS L'ART

Hors de la présente fiche qui lui est consacrée, Metzger revient souvent dans cette recherche et sous plusieurs formes. Au demeurant, l'Art auto-destructif est évoqué à plusieurs reprises dans les CHRONIQUES DE LA SOUSTRACTION, notamment lorsque sont présentés *L'Inventaire des destructions* de Watier (initié en 2000) ou *Le Salvage Art Institute* d'Olga Krajewska (structure active aux États-Unis depuis 2009). Nous posons aussi que l'Art auto-destructif, comme concept, joue le rôle d'un référent lorsque Filliou propose, non sans humour, l'*Audito-Destroyed Art* (en 1968, voir la fiche qui est consacrée à cette œuvre plus loin). Enfin, lorsque nous faisions circuler sur les réseaux sociaux (Facebook, Linkedin) un appel dans lequel nous invitions tout un chacun à nous faire part d'œuvres d'art dont ils avaient connaissance et répondant à ce que nous appelons logique soustractive dans cette recherche, l'optique était brièvement décrite, de très nombreux messages qui nous ont été envoyés contenaient des descriptions d'objets d'art détruits en guise de telles œuvres et renvoyaient ouvertement au parcours de Metzger. C'est dire que, pour beaucoup, la logique soustractive est « metzgerienne », tandis que de notre point de vue la destruction ou l'autodestruction (comme processus créateurs) ne

351 Metzger, « We Must Become Idealists or Die » (2015), dans *Writings, op. cit.*, p. 681.
(« We Must Become Idealists or Die. »)

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

représentent tout au plus qu'une partie de cette logique. Au demeurant, suite à la récupération de plus d'une centaine de descriptions d'œuvres envoyées par des personnes qui étaient souvent inconnues de nous, le constat que nous tirions peut être résumé dans le fait qu'une tendance s'intensifie : un nombre toujours plus important d'objets d'art en circulation dans le monde pousse toujours plus d'artistes à inclure l'acte de destruction à leurs processus créateur.

Citons trois exemples : en résidence au Québec en 2005, le Collectif ALaPlage (ALP) démolit son enseigne mobile « Vivons Groupés » (« logotype-symptôme géant », d'après l'un de ses initiateurs, l'artiste français Manuel Pomar) pour signifier la mort du collectif ; à Marseille en 2008, sous le nom Entreprise Gasc Démolition™, l'artiste française Anne-Valérie Gasc, en s'aidant d'explosifs, développe un projet intitulé *Les foudroyages d'œuvres en cas de non vente*[352] (nous évoquons ce projet dans une de nos CHRONIQUES DE LA SOUSTRACTION) ; dans le contexte de l'« Architektur Sommers 2019 », triennale d'architecture organisée à Hambourg, le sculpteur français Didier Béquillard réalise une exposition intitulée « Like A House On Fire ». Dans celle-ci, il présente une œuvre intitulée *BAU* réalisée à partir d'un très grand nombre de pièces de bois plus ou moins besognées et installées à la verticale. À l'issue du temps de son exposition, *BAU* est brûlée (l'artiste intitule ce moment de l'œuvre « Crémation de *BAU* »), ses restes, des cendres fines, sont conservées dans trois bocaux de verre.

Pour continuer de décrire un contexte, une situation dans l'art, il revient également de montrer comment l'acte de destruction s'est banalisé bien au-delà de l'art depuis les actions de Metzger. Aux États-Unis, la prolifération de Breakrooms[353], ou encore de Rage Rooms, ces lieux peuvent également porter d'autres noms, rappelle le *DIAS* par la volonté qu'ont de tels lieux à vouloir faire converger l'attention du tout venant sur l'acte de détruire : ce sont des endroits dédiés à la destruction de toutes sortes de biens de consommation, en s'aidant de toutes sortes d'outils, par le grand public, sur inscription. Sur le site d'une Breakroom figurent des slogans

[352] Nous évoquons ce travail dans la chronique intitulée « Vendu ou démoli ».
[353] Voir : https://www.therageroomspringfield.com/ [02/11/2021]

comme celui-ci : « Une pièce remplie de toutes sortes d'objets, en nombre suffisant pour qu'une seule personne puisse les DÉTRUIRE[354] ! » En creusant, force est pourtant de constater qu'une Breakroom n'a rien de commun avec l'Art auto-destructif. On peut même avancer qu'elle en constitue un versant obscène à partir du moment où, simple défouloir, elle rate forcément le coche d'un traitement en profondeur de l'acte de détruire. Tandis que Metzger voulait replacer cet acte au centre de la conscience, comme pour soigner une société menacée par sa propre agressivité, la Breakroom ne fait guère plus que soulager temporairement une pulsion. Mais même si elle n'est rien d'autre qu'un lieu de consommation d'un nouveau type, un lieu « expérientiel » faisant de l'expérience un produit à forte charge émotionnelle et donc vendeur, la Breakroom nous permet de constater qu'en art comme ailleurs, la logique soustractive via la destruction a fait son chemin depuis que Metzger désintégrait ses panneaux avec de l'acide chlorhydrique en 1961. Ceci avancé, attirons maintenant l'attention sur trois œuvres connectées aux *Années sans art*. La grève est familière des artistes et s'est souvent exprimée dans l'art.

- *General Strike Piece* de Lee Lozano, 1969

Cinq ans avant que Metzger n'annonce les *Years without Art*, Lee Lozano exprime puis pratique une idée semblable de plusieurs façons, la *General Strike Piece*.

> « En vue d'approfondir votre expérience d'une révolution personnelle et publique totale, progressivement mais résolument, cessez de remplir des fonctions ou d'être présent à des rassemblements officiels ou publics chics liés au monde de l'art. Exposez en public uniquement des œuvres qui favorisent le partage d'idées et d'informations en lien avec une révolution personnelle et publique totale. En cours au moins jusqu'à l'été 1969[355]. »

En comparaison de la proposition de Lozano très chargée de sens, elle se propose d'agir « en vue d'approfondir [son] expérience d'une révolution personnelle et

---

354 *Ibid.*
(« A room of random items enough for one person to DESTROY! »)

355 Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Paperback Printing, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1997, p. 78.
(« Gradually but determinedly avoid being present at official or public "uptown" functions or gatherings related to the "art world" in order to pursue investigation of total personal and public revolution. Exhibit in public only pieces which further the sharing of ideas and information related to total personal and public revolution. In process at least through summer, 1969. »)

publique totale », les *Années sans art* de Metzger semblent presque vides de contenu. Ou bien, l'œuvre imaginée par Metzger est-elle simplement plus proche d'une vraie grève, d'un sabotage. À ce stade de l'évolution de sa pratique, le message (ce qu'on fait savoir ou entend faire savoir à quelqu'un) semble encore beaucoup importer à l'artiste américaine. On sait par ailleurs que Lozano a intensifié toujours davantage ce travail qui l'a, dit-on, poussée jusqu'à disparaître totalement du système de l'art. En évoquant ce positionnement sans concessions, la critique d'art et journaliste américaine Roberta Smith rappelle ce que celui-ci aura pu avoir de désagréable pour l'artiste.

> « En 1969 et 1970, Mme Lozano a commencé à se retirer progressivement du monde de l'art dans des œuvres qu'elle a intitulées *General Strike Piece* et *Dropout Piece*. Elle a décidé de boycotter les femmes pendant un mois ou deux afin d'améliorer la communication avec elles. Pour des raisons inexpliquées, elle a poursuivi cette pièce jusqu'à la fin de sa vie, malgré le grand désagrément encouru et, on le suppose, une impolitesse encore plus grande[356]. »

Bien que formulées à presque dix ans d'écart, un point commun unit ces deux œuvres, puisque Lozano et Metzger prévoient tous deux qu'au vu des conditions exceptionnelles qu'ils proposent, la production habituelle de l'artiste soit remplacée par une production de savoir, de connaissances : le partage d'idées et d'informations (« the sharing of ideas and information ») chez Lozano, « passer du temps sur les nombreuses questions historiques, esthétiques et sociales auxquelles l'art est confronté » (« spend[ing] time on the numerous historical, aesthetic and social issues facing art[357] ») pour Metzger.

- *Grève de l'art* de Goran Dordevic, 1979

[356] Roberta Smith, « Lee Lozano, 68, Conceptual Artist Who Boycotted Women for Years », dans *The New York Times*, 18 octobre 1999 : https://www.nytimes.com/1999/10/18/arts/lee-lozano-68-conceptual-artist-who-boycotted-women-for-years.html [02/11/2021]
(« In 1969 and 1970 Ms. Lozano began a steady withdrawal from the art world in works that she titled *General Strike Piece* and *Dropout Piece*. She decided to boycott women for a month or two as a means of improving communication with them. For unexplained reasons, she continued this piece to the end of her life, despite the great inconvenience and, one supposes, even greater rudeness. »)
[357] Metzger, « Années sans art », *loc. cit.*, p. 479.

L'artiste yougoslave Goran Dordevic connait-il la *General Strike Piece* ou les *Années sans art* lorsqu'il conçoit sa *Grève de l'art* ? Les *Années sans art*, par exemple, étaient pratiquées depuis deux ans par Metzger lorsque Dordevic initie ce projet.

> « En Serbie, en 1979, l'artiste Goran Dordevic propose une grève nationale de l'art, et adresse par courrier son invitation. Il écrit : "Accepteriez-vous de participer à une grève internationale d'artistes ? Pour protester contre la répression incessante du système de l'art vis-à-vis des artistes et contre l'aliénation de sa pratique, il importe de démontrer la possibilité de coordonner notre activité, de la rendre indépendante des institutions et d'organiser une grève internationale d'artistes. Il devrait s'agir d'un boycott du système artistique pendant plusieurs mois. La durée, la date de la grève et ses modalités seront décidées par l'ensemble des artistes qui se seront ralliés à l'idée." Il reçut une quarantaine de réponses qui pour la majeure partie mettent en doute la possibilité d'appliquer un tel programme que par la force des choses Dordevic abandonna. Il reste des traces du projet[358]. »

L'artiste américain Vito Acconci fait partie du nombre des personnes sollicitées par Dordevic : « Je ne suis pas sûr de ce que signifierait une "grève internationale" ; je ne suis pas sûr de savoir contre quoi spécifiquement elle serait menée. Autrement dit, dans le contexte actuel, ça pourrait être tout aussi légitime de mener le boycott contre nous-mêmes, artistes[359]. » En comparaison du projet idéaliste, disions-nous, des *Années sans art*, – pour Metzger, les artistes cessant de travailler durant trois années consécutives seraient capables d'« abattre le système de l'art » –, le projet de Dordevic semble davantage vouloir puiser ses ressources dans un contexte de travail étudié d'assez près, ne serait-ce que parce que Dordevic fait l'effort d'enquêter auprès de ses pairs. L'opération, de ce fait, prend un tour sociologique. Pour nous, Dordevic imite le positionnement de l'artiste américain Hans Haacke déjà largement identifié sur la scène internationale de l'art en 1979, Haacke fait partie des artistes interrogés[360] par Dordevic, ce qui ne relève certainement pas du hasard. En outre, les retours (souvent négatifs) faits à Dordevic prouvent que beaucoup des artistes interrogés (Sol LeWitt mis à part) doutent fortement que cette grève leur apporte quoi que ce soit de bon. Comme le remarque Acconci, elle

358 Pencenat & Wright, « Grève de l'art, 1979, Goran Dordevic », dans *Révérences, loc. cit.*, p. 74-75.
359 « Grève de l'art, 1979, Goran Dordevic », *loc. cit.*, p. 82.
360 *Ibid.*, p. 80.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

tendrait même peut-être à fragiliser encore davantage un statut incertain. Haacke, justement, est plus sévère encore dans sa critique du projet de Dordevic : « Au lieu de garder des œuvres socialement critiques en retrait du système de l'art, nous ferions mieux de mobiliser tous nos efforts pour les injecter dans le monde de l'art dominant[361]. » Haacke réprouve la logique soustractive.

Metzger pensait-il sérieusement être suivi par une majorité de confrères lorsqu'il initiait les *Années sans art* ? Lui qui, au travers du *DIAS* déjà, avait vu ses objectifs mis en échec par l'égomanie et l'individualisme des artistes invités au symposium ? Au contraire de Dordevic, Metzger n'a pas entamé de dialogue avec ses confrères.

Dans un article récent, le critique et commissaire d'exposition Éric Mangion évoque une œuvre proche des *Années sans art* et de la *Grève de l'art*, les *One Year Performance – No Art (New York, 1985-1986)* de Tehching Hsieh.

> « Tehching Hsieh clôt son cycle des performances d'une année en réalisant celle qu'il appelle *No Art* et qui, simplement, consiste à ne pas faire d'art, ne pas en parler, ne pas aller voir d'expositions et ne pas participer à des événements liés à l'art[362]. »

Lorsqu'il était question de l'acte de destruction perpétré en art, nous avancions qu'il allait s'intensifiant depuis la création, en 1959, de l'Art auto-destructif par Metzger. 1969 (Lozano), 1974 (Metzger), 1979 (Dordevic) ou encore 1985 (Tehching Hsieh) : les œuvres que nous venons de passer en revue révèlent pour nous aussi une tendance semblable pour ce qui est de la grève comme geste artistique. Le boycott est une tentation toujours plus grande pour l'artiste qui voit circuler un nombre toujours plus important d'objets d'art et de noms d'artistes nouveaux.

- *Y a trop d'artistes* de Laurent d'Ursel, 2006

Le « boycott contre nous-mêmes, artistes »[363] : on dirait que l'artiste belge Laurent d'Ursel a entendu Acconci proférer cette phrase tant *Y a trop d'artistes* semble, en

---

[361] *Ibidem*.
[362] Éric Mangion, « Le désir de disparaître, *Switch (on Paper)*, 15 avril 2020 : https://www.switchonpaper.com/le-desir-de-disparaitre/?fbclid=IwAR1-FMmFpHY15w8Gz73pWhlmyZ9qy4SXR_R5f0wHDRgEZ8qu7APKWKcMhFU [02/11/2021]
[363] Pencenat & Wright, « Grève de l'art. 1979. Goran Dordevic », *loc. cit.*, p. 82.

tant qu'œuvre, en être la mise en pratique effectuée au pied de la lettre. L'humour en plus, qui ici déborde, jusqu'à rendre le ton lourd parfois.

> « *Y a trop d'artistes*
> Performance artistique en forme de manifestation pacifique, voire festive.
> *Concept* : Une vraie manifestation, avec forces de l'ordre, campagne d'affichage, tintamarre, calicots, tracts, communiqué de presse et confrontation des chiffres des organisateurs et de la police. La performance s'inscrit donc dans le courant hyperréaliste américain des années 1960… tout en le décalant vers l'absurde effronté. En effet, ce sont exclusivement des artistes en front commun qui défilent gaiement dans la rue pour dénoncer leur surnombre.
> *Clé* : Les calicots, slogans et autres mots d'ordre s'attaquent exclusivement au nombre excessif d'artistes, sans la moindre allusion à [un quelconque] critère de sélection […]. On ne mentionne pas davantage en quoi cette surabondance serait dommageable. On évite également soigneusement de définir ce qu'est un "artiste". N'est revendiqué que le droit de ne pas pulluler. Et de poser une vraie question politiquement incorrecte[364]. »

Proposés sur le site de l'artiste, un hymne et des slogans factieux réunis sous l'intitulé *Grève de l'art* rappellent indirectement les *Années sans art*.

> « Y a pas à dire j'en ai tout l'air :
> Un vrai artiste jubilatoire,
> Je suis beau, vain et dérisoire,
> Heureux d'être surnuméraire[365] ! »

> « Un vrai artiste est un artiste de trop.
> Dans corporatisme, il n'y a pas art... mais rat !
> Oui ! la question du "trop" est forcément politique !
> Faites l'amour ! Pas de l'art !
> "Tout le monde est artiste." Au secours[366] ! »

Depuis 1974, date à laquelle Metzger a initié ses *Années sans art*, presque un demi-siècle s'est écoulé et l'on a le sentiment que l'intention contenue dans cette œuvre renaît ici d'une façon caricaturale. Tout comme les *Années sans art*, *Y a trop d'artistes* est une proposition d'empêchement qui met à l'arrêt, interrompt un processus. L'œuvre peut être rapprochée de la logique soustractive en ce qu'elle recherche

---

364 Laurent d'Ursel, « Préliminaires », *Y a trop d'artistes ! Un exercice sur le "trop" au XXIe siècle* (2006), extraits du site de l'artiste : https://manifestement.be/manifestations/2006/#concept [02/11/2021]
365 D'Ursel, « Grève de l'art : Hymne », *Y a trop d'artistes ! Un exercice sur le "trop" au XXIe siècle* (2006) : https://manifestement.be/manifestations/2006/#hymne [02/11/2021]
366 D'Ursel, « Grève de l'art : Slogans », *Y a trop d'artistes !. Un exercice sur le "trop" au XXIe siècle* (2006) : https://manifestement.be/manifestations/2006/#slogans [02/11/2021]

l'obstruction, désire le blocage. Mais cette fois la cessation collective, volontaire et concertée du travail est une parodie : l'approche dans sa dimension politique, « la question du "trop" est forcément politique » écrit d'Ursel, est travestie sous une forme burlesque. Les artistes sont dans la rue non pas pour « abattre le système de l'art », ou pour faire aboutir d'autres revendications, mais pour affirmer à qui veut les entendre qu'ils sont en surnombre. *Y a trop d'artistes* exprime un NON pour rien. La performance est absurde avant d'être contestataire. Au contraire de Metzger ou encore de W.A.G.E., elle souhaite s'ériger en carnaval plutôt que chercher à remettre en question les valeurs établies. Elle incarne un temps destiné aux divertissements et s'adresse à un monde de l'art qui ne partage plus rien avec le monde du travail. S'offrant presque entièrement à l'humour, versant dans le genre cocasse et en cela plus proche de l'univers du peintre et anarchiste belge James Ensor que de celui des *Années sans art* de Metzger, on se questionne sur le fait que *Y a trop d'artistes* puisse porter à conséquence d'une façon ou d'une autre. Au travers de l'œuvre s'exprime un malthusianisme[367] bouffon et déclamatoire.

[367] Se dit généralement de toute limitation volontaire d'une production ou d'une activité. Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M0401 [23/02/2022]

GEORGE BRECHT

ŒUVRES

Deux exercices

Dix Règles = Pas de Règles

Exit

NATURE DES ŒUVRES

Deux protocoles et un événement mot[368].

AUTEUR

George Brecht

DATE OU PÉRIODE

Entre 1961 et 1963.

INTENSITÉ DE LA LOGIQUE SOUSTRACTIVE DE 1 À 5

4/5

ARGUMENT

Ces œuvres incarnent un positionnement clair d'artiste œuvrant contre la croissance. Toutes trois contribuent d'ailleurs de façon originale à la suppression de l'artistique dans la pratique de l'art.

QUAND DANS LA CARRIÈRE DE L'ARTISTE, ET AVEC QUEL IMPACT SUR CELLE-CI

Brecht réalise ces trois œuvres à un moment clé de sa carrière. Celles-ci contribuent notamment à faire de lui un membre incontournable du mouvement Fluxus. *Exit* est une des œuvres les plus citées de Brecht.

368 « Événement Mot » ou « Word Event » selon la terminologie de l'artiste. D'autres membres de Fluxus emploient les mots « Event » ou « Event Score » pour qualifier ces œuvres.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

DESCRIPTION DES ŒUVRES PAR L'ARTISTE

« Je ne pense pas qu'il y ait une différence entre le théâtre et n'importe quel autre geste que je fais[369]. »

AUTRES DESCRIPTIONS

> « L'*event* est tout autant l'ultime avatar du concrétisme en art que le premier pas vers une esthétisation individuelle de l'expérience du monde […] et la fin de cet art même qu'il dépasse largement, puisque l'extrême concrétisme se situe "au-delà des limites de l'art et par conséquent (est) quelquefois qualifié d'anti-art ou de nihilisme artistique". Or ce nihilisme artistique n'est pas […] désenchantement du monde, bien au contraire[370]. »
>
> « [Il] s'agit de rendre chacun à sa capacité à percevoir esthétiquement le monde, sans qu'il soit besoin de le lui montrer par des œuvres, fussent-elles non illusionnistes[371]. »
>
> « [*Exit* n'] « exige d'aucuns de nous de l'exécuter puisqu'elle se produit tous les jours sans aucune représentation "spéciale". Ainsi nos festivals [Fluxus] s'élimineront d'eux-mêmes (ainsi que notre besoin de participer) quand ils deviendront des ready-mades totaux (comme *Exit* de Brecht)[372]. »
>
> « C'était cela qui intéressait Brecht, en tant que scientifique et en tant qu'artiste : l'événement comme "sélection dans un univers limité de résultats possibles", produit par n'importe quelle activité et donnant lieu à un système de notation ("event score") qui le rende transmissible par

369 George Brecht, dans *Révolution. Fluxus*, coll., trad. Laetitia Devaux et Lucy Edwards, L'Esprit du Temps, coll. « Textes Essentiels », Le Bouscat, 2009, p. 94.
370 Bertrand Clavez, « Le Marteau sans maître, selon George Maciunas », dans *Retour d'y voir*, n° 3, juin 2010, Mamco, Genève, p. 197.
371 *Ibid.*
372 Maciunas, « Lettre à Tomas Schmit » (1964), dans *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1, op. cit.*, p. 103.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

ou pour n'importe qui, de façon à réduire, selon Brecht, "la distance entre hasard et choix"[373]. »

« Par principe, les textes Fluxus ne sont soumis à aucun copyright. Aujourd'hui encore, n'importe qui peut utiliser l'appellation "Fluxus"[374]. »

COMMENTAIRE

Deux exercices, Dix Règles = Pas de Règles et *Exit* sont des œuvres langagières.

« *Deux exercices* **:**
Considérons un objet. Appelons ce qui n'est pas cet objet "autre".
Exercice : Ajoutez à l'objet, à partir de l'"autre", un autre objet, pour former un nouvel objet et un nouvel "autre".
Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'"autre".
Exercice : prenez une partie de l'objet et ajoutez-la à l'"autre" pour former un nouvel objet et un nouvel "autre".
Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'objet[375]. »

« *Dix Règles = Pas de Règles*
abandon de l'intention : il faut tout achever
abandon des besoins : honorer toute exigence
abandon de la satisfaction : refus du favoritisme
abandon du jugement : pas d'action inappropriée
abandon de la comparaison : unité véritable
abandon de l'attachement : rien n'est à éliminer
pas de vérité générale
pas de progrès, pas de régression : état stable, ponctualité totale
pas d'allées, pas de venues
pas d'avidité[376] »

Exit
Enseigne en métal montée sur bois peint sur laquelle on lit « Exit »[377].

---

373 Élisabeth Lebovici, « George Brecht et ses "events" », article posté sur le blog de l'auteure en 2008 : https://le-beau-vice.blogspot.com/2008/12/george-brecht-et-ses-event.html [03/11/2021]
374 Éric Watier, « Donner c'est donner », dans *Allotopie*, n° B : « Copyleft », Incertain sens, Rennes, 2003, p. 15.
375 George Brecht, *Deux exercices* (1961). Œuvre figurant sur le site du Musée d'Art Contemporain de Lyon (MAC), voir : https://www.mac-lyon.com/fr/programmation/george-brecht [03/11/2021]
376 Brecht, *Dix Règles = Pas de Règles* (1962), dans *Révolution. Fluxus, op. cit.*, p. 27.
377 Forte d'une image de l'œuvre, la fiche *Exit* cataloguée sur le site du MoMA s'en tient seulement à un « Metal sign mounted on painted wood / 9 x 28.2 x 2.2 cm / 1961, realized c. 1962-63 ».
Voir : https://www.moma.org/collection/works/128035 [03/11/2021]
Exit figure également sous la forme d'une carte imprimée dans *Water Yam*, livre d'artiste de Brecht dont la première édition daterait de 1961 : https://www.moma.org/collection/works/126322 [03/11/2021]

Toutes trois imaginées entre 1961 et 1963, ces œuvres suffisent à nous montrer combien la logique soustractive est au cœur de l'univers artistique de Brecht au point d'en constituer une ligne d'horizon. Le vide est un moyeu, un outil que l'artiste emploie en permanence. Nombre d'autres œuvres de Brecht ayant « la création de rien » pour objectif, nous reprenons l'expression à Metzger, auraient pu être intégrées à cette fiche : « INSTRUCTION, Allumez une radio. Au premier son, éteignez-la. (*Water Yam*, 1963) », ou encore, « DEUX ÉVÉNEMENTS ÉLIMINATOIRES, récipient vide, vider le récipient, Été 1961 »[378]. Une courte phrase placée en tête d'une revue parue en 1972 et réalisée en collaboration avec Filliou, elle constitue l'épigraphe de cette recherche, résume pour nous idéalement l'état d'esprit dans lequel est Brecht lorsqu'il crée : « Il y a si peu à faire et tant de temps pour le faire[379]. » Cette seule phrase qui renverse sournoisement un trop rabâché « il y a tant à faire et si peu de temps pour le faire » confronte au vide bien mieux qu'une longue explication. Brecht est un soustracteur avéré. La logique soustractive le taraude et stimule sa créativité en permanence. Mieux encore, elle s'incarne sous des formes toujours nouvelles tout au long de sa carrière d'artiste. Le protocole *Deux exercices* parle de lui-même : « Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'objet. » Les mots « abandon » et « pas de » dominent *Dix Règles = Pas de Règles*. Mais dans ce second cas soustraire penche davantage du côté de l'interruption que de celui de la disparition. L'œuvre propose une mise à l'arrêt, au sens fort. La négation des souhaits de progresser, de croître, dont on suppose qu'ils résident naturellement en toute chose vivante, est le cœur même de cette œuvre qui rappelle une discipline spirituelle fondée sur la méditation, et ayant pour objectif la libération de l'esprit. Brecht semble vouloir réintroduire une sérénité et doit pour cela faire ralentir ce qui se régénère trop rapidement. Brecht avec cette œuvre

[378] Œuvres extraites du site du Musée d'Art Contemporain de Lyon (MAC) : https://www.mac-lyon.com/fr/programmation/george-brecht [03/11/2021]
(« INSTRUCTION, Turn on a radio. At the first sound, turn it off. (Water Yam, 1963) »/« TWO ELIMINATION EVENTS, empty vessel, empty vessel, Summer 1961 ») De nombreuses interprétations d'« empty vessel » peuvent être envisagées (« vessel » = bateau, récipient, contenant) et « empty » (« vider », ou « vide » ?). Nous avons fait un choix.

[379] Brecht, « Scénario-minute », *loc. cit.*

convoite l'inertie (état de repos), on verra que c'est d'ailleurs un but semblable qu'il poursuit avec *Exit*, « readymade total » performatif ne nécessitant pas d'être activé.

Dans la première partie de *Deux exercices*, il semble être question de coloniser le réel en vue, ni plus ni moins, de l'annuler (car que reste-t-il, s'il n'y a plus d'« autre », et que cet « autre » est tout ce qui n'est pas l'objet sélectionné au départ[380] ?). L'œuvre de l'artiste semble presque ironiser sur cette observation pleine de bon sens de Rosset : « C'est […] le sort de toute chose existante que de dénier, de par son existence même, toute forme de réalité autre[381]. » *Dix Règles = Pas de Règles* se pose d'ailleurs comme une équation qui trouve sa solution dans la suppression de toute attache, de tout acquis (et ceci semble s'étendre jusqu'au vouloir vivre). L'œuvre consiste en une désaffection (perte de l'intérêt). La logique soustractive cette fois entrevue comme une négativité absolue (un trou noir[382] ?) semble seule détenir le pouvoir de rétablir un équilibre global et plonge l'artiste dans un état de grâce (qu'il appelle « unité véritable »). Si, toujours dans *Dix Règles = Pas de Règles*, rien « n'est à éliminer », c'est pour mieux accéder à l'indifférence (désaffectation) qui semble, du point de vue supposé de l'artiste, pouvoir ouvrir au grand tout. Or, le paradoxe est grand et fait que ne rien éliminer revient en réalité à une forme ultime de soustraction. Maintenir dans cette œuvre équivaut à anéantir. Confronter, d'ailleurs, comme le fait *Dix Règles = Pas de Règles*, son lecteur à un tel absolu fait sérieusement douter ce dernier sur ses capacités : sera-t-il capable d'appliquer les dix règles énoncées par Brecht ? Mais le titre de l'œuvre fournit une nouvelle clef, tout aussi paradoxale (et empreinte de logique soustractive) qui renforce l'absurdité de la proposition : si comme l'affirme l'artiste, dix règles = pas de règles, *ne pas pratiquer ces règles revient dès lors à les pratiquer*, puisqu'il n'y a pas de règles. Ces dix règles se présentent elles-mêmes comme un obstacle qui, dès le départ, n'a pas lieu d'être. Si cette dernière intuition s'avère erronée, que faut-il comprendre par un tel titre ? Que cette œuvre, simultanément, a lieu et n'a pas lieu d'être ? Voir dans ce

[380] « Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'"autre". »
[381] Clément Rosset, *Le Réel et son Double. Essai sur l'illusion* (1976), Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 2008, p. 47.
[382] Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Trou_noir [03/11/2021]

positionnement une manifestation de la philosophie du « juste milieu »[383], elle revient à tenter d'atteindre une position intermédiaire optimale qui évite aussi bien l'excès que le défaut, est pertinent mais ne suffit pas. Prenant le monde par la négative, la position de Brecht s'approche beaucoup plus de celle du sceptique. Mais, nous l'avons écrit, les propositions de Brecht étalent une imposante variété et, de ce fait, désaffection, ou indifférence (et partant, scepticisme), ne sont pas les seules cordes disponibles sur l'arc de Brecht lorsqu'il se soucie de logique soustractive. Extraite d'un entretien, la citation qui suit présente un nouveau cas de figure.

> « Par exemple, dans une journée j'ai vingt idées. J'en oublie dix-neuf et je réalise la vingtième. Pour moi, c'est un processus important d'arriver à en oublier dix-neuf et de garder la vingtième[384]. »

Ce qu'il faut comprendre selon nous dans cette phase, c'est qu'avoir été capable d'oublier dix-neuf idées est plus important aux yeux de l'artiste que d'avoir réalisé la vingtième. Parce que ce qui est en jeu, plus qu'une bonne idée, c'est la création de rien. « D'arriver à en oublier dix-neuf », tout est là, c'est ce qui importe. En bref, l'idée conservée a moins d'impact que toutes celles qui se sont absentées et qui subsistent à l'état de souvenir. Dans la perspective de Brecht, ce curieux détour pourrait avoir la valeur d'un symbole : ce qui est absent mais peut être d'une façon ou d'une autre commémoré, toujours avide de paradoxes, Brecht rappelle l'existence de « dix-neuf idées oubliées », confère son sens à cette démarche. La création de rien s'ouvre dans un deuxième temps sur le fait de rappeler à soi, par la pensée, ce qui est absent. Rapprocher les « dix-neuf idées oubliées » de Brecht de ce que Metzger appelle « le non-nylon » (« Eh bien, je dirais que dans le nylon, ce ne sont certainement pas les bandes de nylon restantes qui importent – c'est le non-nylon[385]. ») est capital pour définir ce qu'est la logique soustractive. Comme Metzger, Brecht attire l'attention sur ce qui manque au détriment de ce qui reste.

---

383 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Juste_milieu [03/11/2021]

384 Brecht, « Conversation sur autre chose, George Brecht, Ben, Marcel Alocco, 1965 », *loc. cit.*, p. 167.

385 Metzger, « Symposium sur la Destruction/Création » (« Symposium on destruction/Creation ») (1966), dans *Writings, op. cit.*, p. 153. Cette phrase nous sert de repère, c'est pourquoi nous l'utilisons souvent dans ces pages.
(« Well, I would say in the nylon it certainly isn't the strips of nylon left that are important – it is the non-nylon. »)

Tous deux font, ou ouvrent un trou. Ce qui se définit par un contenu effectif est écarté au profit de se qui se définit par une absence. Pour l'un comme pour l'autre, il s'agit de rappeler à soi, par la pensée, ce qui absent, le « non-nylon », ou encore « dix-neuf idées oubliées ».

Les choses comme elles sont

Exit, la troisième œuvre prise pour sujet de cette fiche, entretient un lien plus complexe avec la logique soustractive. L'œuvre est une plaque de métal montée sur bois peint présentant le mot « SORTIE » (« EXIT »). Pour les artistes de Fluxus, Maciunas en tête, elle incarne un signal readymade aux pouvoirs quasiment magiques[386], ce qui, à l'intérieur même du mouvement, l'élève au rang de paradigme. En maintes occasions, par exemple lors de la tournée Fluxus européenne[387], *Exit* semble avoir été appliquée plusieurs fois au-dessus d'une porte, – en faisant une recherche du type « George Brecht, *Exit* in situ », il s'avère toutefois impossible de trouver une ou plusieurs images de l'œuvre en contexte. L'état d'esprit dans lequel *Exit* a été conçue peut être résumé au passage que nous citions au début de cette fiche et sur lequel il est à présent essentiel de revenir : « Je ne pense pas qu'il y ait une différence entre le théâtre et n'importe quel autre geste que je fais[388]. » Ce qu'elle exprime est torve. Si n'importe quel geste possède autant de valeur théâtrale que ce que le théâtre propose, à quoi bon l'artistique ? La phrase sous-entend donc, apparemment, qu'une magie, cette forte valeur symbolique que possède *Exit*, justement et qui l'érige en modèle idéal de ce qu'est le mouvement Fluxus, peut-être décelée dans la vie quotidienne, *pas besoin d'art*. Ou encore que les attentes que nous avons de l'art, ou du théâtre, mais pourquoi, d'ailleurs, utiliser ce mot ?, peuvent bien se satisfaire de l'ordinaire. Ailleurs, Brecht enfonce encore le clou : « Je vois les choses comme elles sont et ne pense pas à l'art […] tout ce que je fais, c'est de

386 Voir la citation de Maciunas figurant au début de cette fiche : « [*Exit* n'] exige d'aucuns de nous de l'exécuter puisqu'elle se produit tous les jours […] » (Maciunas, « Lettre à Tomas Schmit » (1964), dans *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1, loc. cit.,* p. 103.)
387 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fluxus [03/11/2021]
388 *Révolution. Fluxus, op. cit.*, p. 94.

mettre les choses en évidence. Mais elles sont déjà là[389]. » Le positionnement est caractéristique de la période, le début des années 1960 : la vie est tout autant artistique, sinon plus, que n'importe quelle œuvre d'art. En conséquence, l'artiste minimise son rôle : il passe volontiers d'architecte suprême à modeste révélateur. L'époque foisonne de telles tentatives qui « ne pense[nt] pas à l'art », ou qui veulent le mettre au second plan pour mieux accueillir (souligner) la vie, seul enjeu, alors, qui semble digne de ce nom. Rappelons toutefois que durant la même période, peu d'artistes mettent en doute la notion de vie qui, pourtant, pose quelques problèmes d'importance.

Exit n'est rien d'autre que le panneau Sortie qu'on trouve déjà dans la réalité. En cela, l'œuvre se dissout dans la vie, ou se confond avec elle. Elle est d'une banalité ahurissante, presque consternante, à peine belle, ou de la même façon exactement que l'est un porte-bouteilles, référence qui saute d'autant plus aux yeux que Maciunas parle de signal readymade en évoquant *Exit* (« nos festivals s'élimineront d'eux-mêmes (ainsi que notre besoin de participer) quand ils deviendront des ready-mades totaux (comme *Exit* de Brecht)[390] »). Pourtant grâce à *Exit*, Brecht atteint plusieurs objectifs artistiques qu'il juge comme étant capitaux. Ils consistent d'abord à obtenir « une signification maximum pour une image minimum », ce qui revient à accomplir un « art aux implications multiples, par le biais de moyens […] austères », et ensuite à explorer « l'expérience même »[391] (plus que d'aboutir à un résultat), appréhendée comme un nouveau territoire. C'est ce dernier point, sans aucun doute, qui fait d'*Exit* autre chose qu'un ready-made ; on ressent Duchamp beaucoup plus attentif au contexte de présentation de l'œuvre qu'à l'expérience. En parlant de readymade total, Maciunas évoque-t-il un readymade duchampien élargi à l'expérience ? Mais de quelle expérience exactement ? Le goût des artistes de Fluxus pour un art qui advient dans la quotidienneté peut laisser supposer que cette expérience se vit hors de l'art, mais le fait qu'*Exit* a pris place au-dessus d'une porte

389 Brecht, « Conversation sur autre chose, George Brecht, Ben, Marcel Alocco, 1965 », *loc. cit.,* p. 162.
390 Maciunas, « Lettre à Tomas Schmit » (1964), *loc. cit.,* p. 103.
391 Brecht, « Projets en dimensions multiples. Allan Kaprow, Robert Watts, George Brecht, 1958 », *loc. cit.,* p. 125.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

à plusieurs reprises dans la tournée Fluxus européenne, qui est fort éloignée de ce qu'on pourrait appeler un contexte quotidien, a tendance à contredire cette hypothèse. On le remarque, les considérations de Brecht et Maciunas portant sur *Exit* restent finalement assez floues et s'apparentent, en particulier chez le second, à des croyances : car qu'est-ce qu'un readymade total, image employée par celui-ci pour parler d'*Exit*, sinon une croyance ? – l'enseigne de Brecht chapeauterait toute la réalité et, de ce fait, incarnerait un absolu ? – l'évocation est bien trop nébuleuse pour prétendre être un concept ou même une notion.

Des œuvres obtenues par élimination

Venons-en maintenant à ce qui justifie la présence de cette œuvre dans nos fiches consacrée à la logique soustractive. *Exit* est une œuvre d'art soustractive capitale parce qu'elle se manifeste tandis qu'on la perd, en prenant la porte et lorsqu'on lui passe, physiquement parlant, littéralement au travers, pour la laisser derrière soi. Ce n'est donc pas tant ce que Maciunas décrit de l'œuvre qui intéresse notre recherche – *Exit* n'exige pas de nous, dit-il, « de l'exécuter puisqu'elle se produit tous les jours sans aucune représentation "spéciale" », elle tendrait pour cette raison à symboliser readymade total (l'action de passer par la porte n'est pas demandée par l'œuvre : on passe la porte, voilà tout, et ce n'est qu'indirectement qu'on active l'œuvre) – que le fait qu'elle incarne en quelque sorte un trou, dès lors qu'on met en acte ce que le mot *Exit* signifie. Sortir, passer son chemin : de fait, l'œuvre a ceci d'original qu'elle consiste moins dans le fait d'être un objet (une enseigne en métal montée sur bois peint sur laquelle on lit « Exit ») qu'un seuil. Le porte-bouteilles s'observe comme un tableau, mais pas *Exit* qui implique qu'on lui passe littéralement au travers. Les deux œuvres proposent de vivre une expérience, mais seule *Exit* est performative. On reconnaît bien ici l'approche qui est celle que nous décrivions lorsqu'il était question d'analyser l'évocation « d'une idée réalisée contre dix-neuf rejetées ». L'état d'esprit est le même : la dimension physique de l'œuvre (l'enseigne en métal) est l'idée réalisée, mais le tout de l'œuvre, ce qui importe, advient seulement grâce à ce

qui manque (les dix-neuf idées absentes). L'objet d'art n'est qu'un élément destiné à initier une partie de jeu. *Exit* pourrait s'accompagner de la mention suivante : « par élimination ». En l'activant, nous éliminons l'œuvre. Et l'inverse est tout aussi vrai, en s'activant, l'œuvre nous élimine. *Exit* fait advenir un état de privation qui circule en tous sens à l'intérieur de l'œuvre. *Exit* est pour cela exemplaire de ce que nous appelons logique soustractive.

Pour Brecht, d'ailleurs, faire un trou revient à l'expérimentation d'une situation si quelconque, si fugace, qu'elle n'impose même pas qu'on en ait conscience en la vivant (c'est un cas de figure identique que présentent certaines œuvres de land art, comme celles par exemple de l'anglais Richard Long). Comment ne pas interpréter ce phénomène étrange comme une pure opération soustractive qui vient perturber en profondeur la zone de contact, un carrefour, nous y reviendrons, érigée entre l'œuvre d'art et son récepteur ? Brecht troue cette zone. *Exit* offre et reprend simultanément. Elle advient pour disparaître. Elle advient et nous fait disparaître. Elle s'active pour s'annuler : « pas de progrès, pas de régression : état stable, ponctualité totale ». Toutefois, rien ne se fige jamais dans ce processus puisqu'il nous est possible de passer sous la porte autant de fois qu'on veut et de revivre ainsi l'expérience, ad nauseam. Du reste, l'artiste a consigné un protocole intitulé *Trois événements trou*. Ce titre corrobore ou renforce en partie l'hypothèse qui propose de voir *Exit* comme un trou,

> « − signe d'une lettre manquante
> − entre deux sons
> − nouvelle rencontre
> À Ray J.
> Printemps 1961[392] »

Comme *Exit*, *Trois événements trou* frappe par son ambiguïté, ou même par sa complexité. De quoi s'agit-il ? L'œuvre est hermétique. C'est un casse-tête ou un piège. Il est seulement possible de tâtonner. Avec « signe d'une lettre manquante » tout d'abord, Brecht nous rappelle que l'absence interpelle tout autant que ce qui

[392] George Brecht, *Trois événements trou* (1961), dans *Art conceptuel. Une entologie*, coll., dir. Gauthier Hermann, Fabrice Reymond et Fabien Vallos, MIX, Paris, 2008, p. 142.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

est là (et l'artiste peut, nous l'avons vu, faire consister une œuvre à rappeler à soi, par la pensée, ce qui absent). Ensuite, la dédicace faite à Ray J. qui, dirait-on, justifie sa présence du fait d'ajouter de la chair au protocole en l'associant à une identité, ne fait encore que compliquer les interprétations que l'on saurait faire d'une telle œuvre qui, faut-il le rappeler, tient seulement sur cinq lignes. Enfin, « entre deux sons » offre une autre piste que celles qui viennent d'être évoquées : là, on retrouve plutôt le goût de l'artiste pour l'inter- ou l'entre deux choses (au milieu de, au croisement, au carrefour). Relativement à *Exit*, rappelons-nous que Brecht a pris soin de maintenir son enseigne en métal là où elle se trouve généralement (tandis que le porte-bouteilles n'a pas été exposé au BHV), au-dessus d'une porte, comme sur un interstice, qui marque le passage d'un espace à un autre. Entre deux sons, ou deux espaces. Pas sur un socle ou derrière une vitrine.

Réalisé par Brecht à la même époque exactement, le journal *V TRE* (1963)[393] semble soumis au même type d'approche que « signe d'une lettre manquante ».

> « Brecht a raconté : "*V TRE* était un journal que j'ai commencé à publier tout seul lorsque je vivais à East Brunswick, dans le New Jersey […]. Le [nom] *V TRE* venait d'une enseigne au néon pour ainsi dire défectueuse que j'ai vue sur la route 22 […] c'était un bowling ou quelque chose comme ça. Toutes les lettres avaient été effacées d'une manière ou d'une autre, V TRE excepté." Comme Brecht l'a expliqué, le nom a été modifié d'un numéro à l'autre, avec les lettres "V TRE" comme constante[394]. »

Pour *V TRE* également, la lettre manquante, le trou, fait figure de message et chapeaute l'ensemble d'un projet éditorial. Ce trou est d'ailleurs la seule constante évoquée par l'artiste, ce qui a de quoi surprendre tant ce titre semble faire état d'un équilibre instable (« toutes les lettres avaient été effacées d'une manière ou d'une autre, V TRE excepté »). L'œuvre s'articule au vide et non au plein, ou alors le plein incarné par les lettres restantes est le fait du hasard et n'a été initié par aucune

393 Voir : https://whitney.org/collection/works/38283 [28/04/2022]

394 Andrew Roth & Philip Aarons, « *V TRE*, 1963 », dans *Serial Publications by Artists Since 1955*, JRP/Ringier, 2010, p. 187.
(« Brecht recounted: "*V TRE* was a paper I started to put out by myself when I was living in East Brunswick, New Jersey […]. The *V TRE* came from a so-to-speak faulty neon sign that I saw on route 22 […] it was a bowling alley or something like that. All the letters had been blanked out somehow except for V TRE." As Brecht explained, the name was altered from one issue to the next, with the letters "V TRE" as a constant. »)

décision. Un processus d'effacement a été amorcé. *V TRE* est un titre imparfait, altéré, auquel Brecht donne une place ostentatoire. C'est un chapeau qui coiffe sa publication, tout comme *Exit* coiffe une porte. En procédant ainsi, Brecht veut certainement nous faire savoir que notre attention doit se porter sur ce qui manque, ou reste. Mais dans ce cas ce qui reste comporte un trou et pourrait continuer de disparaître. À notre surprise ce reste forme un mot que nous connaissons, en tout cas nous, français, mais Brecht par son commentaire semble aussi familier de ce mot. Comme beaucoup d'œuvres de Brecht, *V TRE* a été obtenue par élimination. En cela, *V TRE* incarne la manifestation d'une carence qui ouvre une perspective inhabituelle et créative. De ce fait, *V TRE* peut être accueilli comme un manifeste louant les mérites de la précarité.

Si, comme nous le prétendons, le manque est ce qu'il y a de capital dans de telles œuvres, que ce soit *Exit*, *Trois événements trou*, ou encore *V TRE*, quoi de plus logique pour l'artiste que de s'ingénier à nous les livrer tout en s'assurant qu'il soit pour nous impossible de définir complètement ce en quoi elles consistent ? Ces œuvres s'avèrent également attirantes, précisément, parce qu'elles possèdent un sens caché. *Exit,* en particulier, rend impossible toute évidence quant à son statut : est-ce un objet industriel quelconque ou une œuvre d'art ? Une expérience quotidienne ou un objet d'art ? Un signalement ordinaire ou, peut-être, un calligramme ? *Exit* est aussi le support d'une croyance qui la fait voir comme un « ready-made total ».

SITUATION DANS L'ART

- *Combat d'Arthur Cravan contre Jack Johnson* d'Arthur Cravan, 1916

Ce combat prend place à Barcelone le 23 avril 1916[395]. Cravan est mis K.–O. au sixième round[396]. En s'activant, *Exit* se volatilise, on perd l'œuvre, l'œuvre nous perd, d'une façon qui, pour nous, n'est pas étrangère à la suppression par knockout de Cravan dans un combat de boxe dont absolument tout, dès le départ, prévoit

[395] Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Arthur_Cravan#Barcelone_et_la_boxe [18/11/2021]
[396] D'après Cravan, le match « a duré sept rounds ». Voir : Arthur Cravan, *Maintenant, op. cit.*, p. 173.

qu'un artiste boxeur à ses heures ne puisse en aucun cas gagner la partie contre un boxeur professionnel et réputé, Jack Johnson.

> « C'est un après-midi du printemps 1916 que j'ai rencontré Jack Johnson. […] Pour le combat, nous n'étions ni l'un ni l'autre en pleine condition physique. J'ai été très vite essoufflé. Dans le sillage de Poe, Whitman et Emerson, [Jack Johnson est] la plus grande gloire de l'Amérique. S'il devait y avoir une révolution ici, je me battrais pour qu'on l'intronise roi des États-Unis[397]. »

- *Les zones de sensibilité picturale immatérielle* d'Yves Klein, 1959

Imaginées deux ans seulement avant *Exit*, *Les zones de sensibilité picturale immatérielle* présentent certaines similitudes avec l'œuvre de Brecht. Ces *zones* prennent vie de la même façon : pour les réaliser, il faut consentir à les perdre. Chez Brecht, on l'a vu, *Exit*, qui n'est au départ qu'une enseigne en métal, n'existe en tant qu'œuvre qu'à partir du moment où, sans volonté particulière, on lui passe dessous au sortir d'une pièce (mettant ainsi en acte « l'événement-mot » qui est ce en quoi consiste fondamentalement l'œuvre). *Exit* n'existe que lorsque l'enseigne nous est devenue invisible. Chez Klein, la perte s'exprime dans la façon qu'il a de céder ses *zones* : c'est seulement lorsque le reçu qu'il a fourni à l'acquéreur de l'une d'entre-elles part en fumée qu'une *zone de sensibilité picturale immatérielle* advient. On accède à la « valeur fondamentale immatérielle » de la *zone* (pour reprendre les mots de l'artiste) par le feu.

> « *Les zones de sensibilité picturale immatérielle* d'Yves-Klein-le-Monochrome sont cédées contre un certain poids d'or fin. Il existe sept séries numérotées de zones picturales immatérielles qui comprennent chacune dix zones aussi numérotées. Il est délivré pour chaque zone cédée un reçu qui indique le poids d'or fin, valeur immatérielle de l'immatériel acquis. Les zones sont transférables par leurs propriétaires (voir règle établie sur chaque reçu). Tout acquéreur éventuel d'une zone de sensibilité picturale immatérielle doit savoir que le simple fait qu'il accepte un reçu pour le prix qu'il l'a payée lui ôte toute l'authentique valeur immatérielle de l'œuvre, bien qu'il en soit cependant le possesseur. Pour que la valeur fondamentale immatérielle de la zone lui appartienne définitivement et fasse corps avec lui, il doit brûler solennellement son

[397] *Maintenant, op. cit.*, p. 173-174 (extrait de la revue *The Soil*, n° 4 avril 1917, trad. Michel Pétris).

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

> reçu, cela après que son nom, prénom, adresse et date de l'achat aient été inscrits sur le talon du carnet à souche des reçus[398]. »

Une importante différence entre les deux œuvres doit pourtant être relevée : tandis que pour Brecht avec *Exit* la réalité immédiate semble constituer un horizon d'attente fait d'ordinaire et de poésie qui ne nécessite pas d'être excédé, pour Klein ce qui importe dans les *zones* se joue dans un espace mental situé au-delà de ce que les sens perçoivent. Pour Klein, une limite doit nécessairement être dépassée. *Exit* ne demande rien d'autre pour s'activer que de nous laisser passer sous la porte comme on le ferait d'habitude lorsqu'on quitte n'importe quel lieu. L'expérience immédiate hante *Exit*, qui rebondit de façon inédite sur le connu, ou même le banal. Les *zones* tout au contraire ne sont pas exemptes d'un certain mysticisme qui veut confronter la conscience à ce qu'elle n'a encore jamais rencontré : chaque zone donne accès à une « valeur fondamentale immatérielle » vantée par l'artiste. On rappelle souvent que Brecht était chimiste[399]. En comparaison les *zones* de Klein semblent avoir été créées par un alchimiste.

- *Fluxus*, 1961-64

Pour achever cette fiche et donner la vision la plus juste possible de ce en quoi consiste la logique soustractive en cette période, il est impossible de ne pas aborder Fluxus avec quelques œuvres dont Brecht n'est pas l'auteur. Au sein de ce mouvement, au tout début des années 1960, beaucoup d'autres artistes travaillent à soustraire et Brecht est loin d'être un cas isolé. Les exemples qui vont suivre laissent même supposer que la logique soustractive, loin d'être une exception dont la paternité reviendrait en grande partie à Brecht, faisait plutôt partie intégrante de la philosophie du mouvement depuis ses origines. Pour nous, la logique soustractive avait tout d'un état d'esprit, d'une tendance. Elle contribue à donner au mouvement naissant une colonne vertébrale. Relativement à cela, en tant qu'initiateur, Maciunas a-t-il eu une influence ? Phillpot rappelle que le premier

[398] Pour les « Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle » (1959) et la documentation d'une cession faite à Michael Blankfort à Paris le 10 février 1962, voir le site dédié au travail de l'artiste : http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/640/cession-d-une-zone-de-sensibilite-picturale-immaterielle-a-m-blankfort-pont-au-double-paris/ [18/11/2021]

[399] Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/George_Brecht [03/11/2021]

manifeste Fluxus (*Manifesto I*, 1963) met en avant l'intention de purger le monde de l'art mort.

> « La première des trois sections du manifeste de Maciunas révèle que l'intention de Fluxus est de "PURGER le monde de l'art mort... de l'art abstrait, [et] de l'art illusionniste...". Ce qui resterait après cette purge serait vraisemblablement "l'art concret", que Maciunas assimile au réel, ou au ready-made[400]. »

À cette date, Brecht et quelques autres que nous allons passer brièvement en revue, pratiquent la logique soustractive parfois depuis deux ou trois années déjà. Est-ce parce que Maciunas sent l'apparition de cette tendance parmi des artistes qu'il affectionne qu'il accorde ainsi au fait de soustraire un rôle d'importance dans son manifeste ? « Purger » pour accéder au « concrétisme », pour reprendre l'expression de Clavez qui traduit « concrete art » de cette façon[401], soustraire pour rejoindre l'authenticité, semble affirmer Maciunas, pour déshabiller la pratique de l'art de ses faux-semblants. Mais n'est-ce pas là la mauvaise logique soustractive de « M. Pur » décriée par nous précédemment ? Maciunas et sa vision morale provisoirement mise de côté, nous pouvons également imaginer que les nombreux échanges entre artistes ayant lieu au sein de Fluxus de par le monde ont favorisé une approche soustractive qui, en cette période, s'avérait particulièrement efficace et déroutait. Si les artistes Fluxus n'hésitaient pas à s'imiter les uns les autres, créer par soustraction a été selon nous un geste d'importance dans lequel toutes et tous se reconnaissaient. Interdire, ouvrir, aveugler, frustrer, taire, vider, cacher, taillader sont des actions que les membres de Fluxus prodiguaient à foison au début des années 1960, si bien que créer par soustraction fait presque figure de signature du mouvement en cette période. Les cas de figure qui vont suivre peuvent aisément témoigner de cela. En premier lieu, les *Sanitas* de l'artiste allemand Tomas Schmit.

---

[400] Clive Phillpot, « Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum In Parvo », analyse figurant sur le site de la George Maciunas Foundation Inc. : http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/ [03/11/2021]
(« The first of the three sections of Maciunas' Manifesto revels that the intent of Fluxus is to "PURGE the world of dead art…abstract art, [and] illusionistic art…" What would be left after this purging would presumably be "concrete art," which Maciunas equated with the real, or the ready-made. »)

[401] Clavez, « Le Marteau sans maître, selon George Maciunas », *loc. cit.,* p. 197.

> « Un générateur de fumée. On ne doit rien voir[402]. »
>
> « Chaque membre du public reçoit 50 dollars (ou 10 livres, 100 DM, etc.)[403]. »
>
> « Bandez-vous les yeux pendant une semaine et faites ce que vous faites d'habitude[404]. »

Ou encore, de façon plus problématique vis-à-vis de l'idée d'action (à produire ou déjà faite ?), l'artiste américain Robert Watts avec ce script : « J'ai ouvert un livre et la page n'était pas là[405]. » Ou tel autre script, du même artiste : « Pas d'événement[406]. » Une *Composition vocale pour La Monte Young* du poète américain Emmett Williams semble elle aussi faire écho à *Exit*. Datée de 1962, la composition précède d'une année seulement le premier manifeste de Maciunas.

> « Demander si La Monte Young est dans le public, et sortir.
> Si la performance est retransmise à la télévision ou à la radio,
> demander si La Monte Young regarde ou écoute le programme[407]. »

Au delà du caprice qu'il incarne vraisemblablement, ce script demande à celui qui le met en pratique de passer du dedans au dehors. *Exit* avec son enseigne en métal montée au-dessus d'une porte propose un cas de figure approchant, même si Brecht, au contraire de Williams, n'impose rien à l'activateur de l'œuvre : on peut activer *Exit* même sans le savoir. Chez Brecht et Williams, le prix à payer pour exécuter l'œuvre revient à l'abandonner derrière soi. *Composition vocale pour La Monte Young* impose de quitter la salle et son public, ce qui a pour conséquence d'ignorer quelles réactions aura pu occasionner la phrase proférée (demander si La Monte Young est dans le public). *Exit* s'active lorsqu'on franchit un seuil, c'est-à-dire dès qu'on abandonne derrière soi l'enseigne initiant la partie de jeu imaginée par Brecht.

L'artiste japonaise Yoko Ono fait également plusieurs propositions allant dans le sens de la logique soustractive au tout début des années 1960. Par exemple avec

---

402 Tomas Schmit, *Sanitas n° 92* (1962), dans « Un choix d'events », *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1, op. cit.*, p. 257.
403 Schmit, *Sanitas n° 108* (1962), *ibid.,* p. 257. Soustraction opérée dans le budget des artistes et/ou des organisateurs, addition opérée dans le portefeuille du public.
404 Schmit, *Sanitas n° 156* (1962), *ibid.,* p. 258.
405 Robert Watts, *I opened a book and the page was not there* (1963), *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1, op. cit.*, p. 259.
406 Watts, *No Event* (1963), ibid., p. 260.
407 Emmett Williams, *Voice Piece for La Monte Young* (1962), *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1, op. cit.*, p. 260.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

Composition découpe : « Coupez[408]. » (l'œuvre date de 1964 et succède cette fois au premier manifeste de Maciunas) ; ou *Composition au vent* (datée de 1960) : « Créez un passage pour le vent[409]. » Dans ce second cas, on remarque bien la mécanique plusieurs fois décrite dans cette recherche, qui demande que le trou, l'absence, soient produits en vue d'obtenir un plein (d'expérience) de qualité supérieure, ici l'accès au vent. Soustraction moins comme action de nier que comme volonté d'intensifier. En ce qu'elle cherche son opposé, ou peut-être seulement une altérité qui la complète (trouer pour accueillir le vent), *Composition au vent* peut être rapprochée de la 520e œuvre non réalisée de l'artiste français Édouard Levé.

> « Une balle de revolver troue un roman.
> Les mots disparus sont retrouvés dans un autre exemplaire.
> Une nouvelle, intitulée *Le Trou*, n'est constituée que de ces mots[410]. »

Nous venons de le voir avec ces quelques exemples, Levé mis à part, les artistes de Fluxus accordaient au fait de créer par soustraction une fécondité. Dans ce contexte, Brecht et ses pairs s'encourageaient certainement dans l'élaboration d'œuvres que nous voyons aujourd'hui comme appartenant à la logique soustractive.

408 Yoko Ono, *Cut Piece* (1964), *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1, op. cit.*, p. 248.
409 Ono, *Wind Piece* (1960*), ibid.,* p. 247.
410 Levé, *[Œuvre n° 520]*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 189.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

ROBERT FILLIOU

ŒUVRE

L'*Audito-Destroyed Art*

NATURE DE L'ŒUVRE

Protocole dont l'objectif est de faire détruire de l'art par le spectateur sans que celui-ci soit invité ou aidé à le faire.

AUTEUR

Robert Filliou

DATE OU PÉRIODE

1968

INTENSITÉ DE LA LOGIQUE SOUSTRACTIVE DE 1 À 5

3/5

ARGUMENT

L'idée incarne un positionnement clair d'artiste œuvrant contre la croissance.

QUAND DANS LA CARRIÈRE DE L'ARTISTE, ET AVEC QUEL IMPACT SUR CELLE-CI

Au moment où Filliou imagine cette œuvre, il suit le cours ordinaire de la carrière qu'on lui connait, faite de hauts et de bas. À notre connaissance, l'*Audito-Destroyed Art* étant resté à l'état de projet, il n'a eu aucun impact sur la carrière de l'artiste.

DESCRIPTION DE L'ŒUVRE PAR L'ARTISTE

> « Il y a une brutalité dans ce monde que les œuvres d'art (du moins les miennes) n'abordent pas efficacement. Mais elle s'insinue dès qu'on fait intervenir la diffusion et la préservation. D'aucuns parlent de destruction

> dans l'art. Peut-être, il y a quelques années, j'ai pensé à de l'*Audito-Destroyed Art* (de l'art détruit par le spectateur sans que celui-ci soit invité ou aidé à le faire).
> Le premier principe est d'ordre psychologique : le spectateur détruira physiquement ou par la parole, écrite ou prononcée, toute œuvre d'art qui dérange trop son esthétique ou son éthique.
> Le second principe est d'ordre financier : le spectateur détruira une œuvre d'art si le matériau qui la compose ou l'espace qu'elle occupe lui semble plus précieux que le produit final (c'est la raison pour laquelle les objets en or volés dans les pyramides furent fondus ; de même, pour l'une de mes *Mensurations* (*Measurement Pieces*) faites avec des pièces de monnaie : les pièces furent volées ; ainsi en est-il des beaux livres qui font bon usage en l'absence de papier-toilette)[411]. »

AUTRES DESCRIPTIONS ET COMMENTAIRES

Hormis celle proposée par l'artiste dans le texte suscité, il n'y a pas, à notre connaissance, d'autres descriptions de l'*Audito-Destroyed Art*. Ni même de mentions de cette œuvre.

COMMENTAIRE

Concevoir une fiche relative à une œuvre dont tout laisse supposer qu'elle a seulement existé sous la forme d'une évocation imprimée dans un texte peut paraître étrange. Pourtant, on l'imagine, la réduction de l'œuvre d'art à un tel minimum ne peut que satisfaire pleinement ce que nous intitulons ici logique soustractive. Pour cette recherche, une œuvre dont les manifestations sont fantomatiques ne pose aucunement problème, c'est même tout le contraire : on sait combien les rumeurs d'œuvres ont souvent eu un impact certain sur l'histoire de l'art, parfois sinon souvent plus que des objets d'art physiques. Ainsi en va-t-il de Cravan, dont l'influence repose pour une très large part sur des actions entrevues uniquement au travers des descriptions qui en sont faites. Les histoires racontées à son sujet sont-elle vraies ou fausses ? Faut-il s'en soucier si elles contribuent à interroger l'ordre établi ? Que des œuvres d'art existent uniquement par leur description intéresse de près la logique soustractive et explique que plusieurs

411 Filliou, « Enseigner et apprendre, arts vivants », dans *La tribune du Printemps #2, Ne travaillez jamais !, op. cit.,* p. 74.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

œuvres de ce type soient ici analysées. Ce qui vaut à l'*Audito-Destroyed Art* une place dans cette fiche, quand bien même elle ne serait rien de plus qu'une chimère de Filliou, c'est le fait qu'elle présente un cas de figure où la destruction est mise en acte par l'expérimentateur de cette œuvre. *Exit* de George Brecht emprunte une direction semblable en ce qu'elle se soustrait à qui l'expérimente. *Exit* comme enseigne de métal se volatilise, littéralement, dès lors qu'elle est activée. Mais chez Brecht, aucun acte de destruction ni aucune violence n'entrent en ligne de compte. Pour saisir de quoi est fait l'*Audito-Destroyed Art*, repartons de la description que l'artiste en fait. Dans celle-ci, comme souvent lorsqu'elle s'exprime sur l'art au travail, la pensée de Filliou bourgeonne et juxtapose plusieurs idées sous un intitulé unique, l'*Audito-Destroyed Art*. Mêlée, complexe (confuse ?) dès l'abord, cette œuvre consiste en « de l'art détruit par le spectateur sans que celui-ci soit invité ou aidé à le faire ». Plus que la description d'un objet d'art fini, Filliou évoque les contours d'un dispositif qui requiert l'abolition de l'œuvre pour exister. Ou, faut-il en place de dispositif, employer le terme de protocole, ou même de protocole par défaut, puisqu'au stade où nous découvrons l'*Audito-Destroyed Art*, Filliou n'a rien mis d'autre à notre disposition qu'un texte, succinct, celui sur lequel nous nous fondons depuis le début pour rédiger cette fiche.

L'*Audito-Destroyed Art* prend vie, ou forme, en se pliant à deux conditions, nous explique l'artiste. L'une est psychologique, l'autre financière.

1. Le spectateur « détruira physiquement ou par la parole, écrite ou prononcée, toute œuvre d'art qui dérange trop son esthétique ou son éthique » et,

2. Le spectateur « détruira une œuvre d'art si le matériau qui la compose ou l'espace qu'elle occupe lui semble plus précieux que le produit final ».

Pour le reste, tout est vague et engendre de nombreuses questions qui resteront sans réponses, comme savoir par exemple quelles œuvres d'art seront fournies comme support à l'*Audito-Destroyed Art* : seront-elles conçues spécialement pour ce projet et autant de fois qu'il sera activé ? Ces œuvres fonctionneront-elles comme des appâts ou des leurres (on connaît l'approche parfois grinçante de l'artiste) ? Ou

alors Filliou a-t-il prévu de puiser dans un stock déjà existant d'œuvres personnelles, ou appartenant à d'autres artistes de ses connaissances ? Ou, davantage tourné vers le futur de sa production, Filliou a-t-il plutôt prévu de mettre en application l'*Audito-Destroyed Art* dans certaines de (ou toutes) ses expositions à venir, comme une espèce de préalable à la présentation de son travail dont le public apprendra en entrant qu'il peut le démolir en souscrivant aux deux conditions énoncées précédemment par l'artiste ? Activer régulièrement l'*Audito-Destroyed Art* conférerait d'ailleurs à ce projet une force qu'il n'aurait peut-être pas s'il n'était activé qu'une seule fois, comme un coup de dés. La récurrence, voire la systématisation, tendant à l'intensifier incomparablement.

Autre point aveugle dans la description brève de Filliou : qu'entend-il par détruit par le spectateur « sans que celui-ci soit invité ou aidé à le faire » ? Où se situe dès lors la responsabilité que Filliou prête à l'expérimentateur de l'œuvre ? De quelle façon nous parle-t-il de la responsabilité de celui-ci, ou de son irresponsabilité s'il est en partie inconscient du rôle qu'il doit jouer ? Et qu'en est-il de la responsabilité de Filliou lui-même ? Les choses s'emmêlent.

Le *Destruction in Art Symposium* (*DIAS*) de Gustav Metzger qui fait l'objet de commentaires dans ces fiches, montre combien la notion de responsabilité entre en jeu de façon capitale lorsque la pratique de l'art aborde la question épineuse de la destruction. Face à la volonté d'artistes invités de sacrifier des animaux dans ce contexte, Metzger s'interpose.

> « *DIAS – Interdire l'abattage des animaux* : Hier, sur Carnaby Street, un membre du *Destruction in Art Symposium* a menacé de tuer un poulet. Le *DIAS* avait également planifié et procédé à l'exécution d'un agneau et de quelques grenouilles. NOUS DEVONS VEILLER À CE QUE CES BRUTALITÉS NE SE RÉPÈTENT PAS[412]. »

Dernière inconnue, également de taille : par quel miracle l'artiste réussira-t-il, sur place, à faire en sorte que « l'art soit détruit » de facto ? Comme nous ne savons pas

[412] Metzger, « *DIAS* – Interdire l'abattage des animaux » (« *DIAS* – Ban Animal Slaughter ») (1966), dans *Writings, op. cit.*, p. 197.
(« *DIAS* – Ban Animal Slaughter: Yesterday, in Carnaby Street, a member of the Destruction in Art Symposium threatened to kill a chicken. The *DIAS* had also planned and carried out the death of a lamb and some frogs. WE MUST ENSURE THAT THESE BRUTALITIES ARE NOT REPEATED. »)

de quelles œuvres à détruire il s'agira, nous ne pouvons pas non plus imaginer clairement un scénario de destruction (celle-ci est-elle montrée ou cachée ?, le public détruit-il pendant ou après l'exposition ?). Quelle machinerie sera nécessaire à Filliou pour mener à bien son projet ? Pourra-t-il, sur place, se passer d'exécuteurs (bourreaux), de techniciens ? Est-il prévu qu'on donne des armes de destruction aux publics de telles expositions, comme on le fait dans les Rage Rooms, ou les Breakrooms[413] (nous évoquons ces lieux dédiés à la destruction dans la fiche consacrée à Metzger) ? Qu'il soit mentionné que le public « détruira physiquement ou par la parole, écrite ou prononcée » n'apporte pas de précisions non plus quant aux modalités réelles qui présideront lorsque l'*Audito-Destroyed Art* sera pratiqué. Le *ou*, d'ailleurs, pose lui aussi problème dès lors qu'aucune logique ne semble opposer distinctement la destruction physique et la destruction par la parole – dans ce second cas Filliou veut-t-il exprimer le fait qu'un désaveu de l'œuvre par son expérimentateur revient à une destruction tout aussi irréversible qu'une destruction physique ? Cette vue révèlerait combien le langage est important pour Filliou, au point d'être une arme capable d'anéantir une œuvre d'art : parler pour laisser vivre, ou pour détruire, comme on dit juger les vivants et les morts. La logique soustractive à l'œuvre dans *l'Audito-Destroyed Art* se pose exactement à l'endroit de ce pouvoir de vie et de mort : en imaginant son dispositif, Filliou offre une telle latitude au récepteur de son travail. Celui-ci peut librement user de ce pouvoir en se pliant aux deux conditions imaginées par l'artiste. Dans le système de l'art, les conditions offertes par Filliou sont exceptionnelles, on suggère au visiteur d'une exposition d'être doué de sensibilité et actif d'un point de vue cérébral, on ne lui offre pas un pouvoir de vie et de mort sur les œuvres qu'il goûte.

Rappelons qu'en 1968, la participation du spectateur en art n'a rien de nouveau puisqu'on situe généralement la naissance de l'œuvre d'art participative plusieurs décennies avant cette période. La soustraction que Filliou élabore se situe du côté de la férocité : « Il y a une brutalité dans ce monde que les œuvres d'art (du moins

[413] Voir : https://www.therageroomspringfield.com/ [16/11/2021]

les miennes) n'abordent pas efficacement[414]. » écrit-il. C'est cette brutalité même, pouvoir de vie et de mort, que *l'Audito-Destroyed Art* semble vouloir incarner (et non représenter). Mais quelle est-elle, exactement ? Ce qu'on en retient est surtout que disparaître, s'annuler, s'anéantir, et c'est bien sûr pour cela même qu'il y a soustraction, devient une des modalités de l'existence de l'œuvre d'art telle que Filliou l'imagine. Libre à la personne qui l'expérimente de la laisser vivre, ou pas. Pour ce qui est des conditions avancées par l'artiste, à savoir que l'œuvre sera détruite parce qu'elle « dérange trop l'esthétique ou l'éthique » du spectateur (principe d'ordre psychologique) et parce que « le matériau qui la compose ou l'espace qu'elle occupe semble plus précieux [à celui-ci] que le produit final » (principe d'ordre financier), certains pourront les trouver un peu tirées par les cheveux. Pourtant, à y regarder d'un peu plus près comment ne pas constater que le second principe énoncé révèle la position, périlleuse, que l'artiste a choisi d'adopter dans sa pratique ? Dans *Le droit face à la dématérialisation de l'œuvre d'art, Une analyse juridique de l'art contemporain*[415], la spécialiste française du droit en matière d'art Judith Ickowicz rappelle que l'époque où l'œuvre de l'esprit n'avait pas encore été isolée comme un objet de droit autonome voyait le propriétaire d'une statue qu'il n'aimait plus se consoler en la faisant fondre pour récupérer le métal précieux. C'est sur une idée approchante que semble rebondir *l'Audito-Destroyed Art*. En évoquant ce second principe, Filliou nous rappelle que, de toute évidence, l'art ne souffre pas pour lui la comparaison d'avec la réalité qui lui est incontestablement supérieure. Contrairement à cette dernière, l'art est forcément de trop, il est accessoire. Il peut être biffé, à moins que « l'art rende la vie plus intéressante que l'art[416] », phrase de l'artiste très souvent citée. La conviction qu'il existe une rivalité certaine entre l'art et la réalité, la réalité gagne presque toujours puisqu'elle, supposément, n'est pas de trop, nous semble tout à fait symptomatique de la position qu'occupe l'artiste

414 Filliou, « Enseigner et apprendre, arts vivants », *loc. cit.*, p. 74.
415 Judith Ickowicz, *Le Droit face à la dématérialisation de l'œuvre d'art. Une analyse juridique de l'art contemporain*, les presses du réel, Dijon, 2013, à partir de p. 137 (« La création artistique située dans la dépendance à la matière ») ou encore de p. 275 (« Le maintien de la théorie de l'incorporation à travers l'exigence d'une forme perceptible »).
416 Voir : https://www.universalis.fr/encyclopedie/robert-filliou/ [16/11/2021]

œuvrant contre la croissance et souscrivant à ce que nous appelons ici logique soustractive. Pour celui-là, la pratique de l'art dialogue, pour ne pas dire jongle, continûment avec la notion de nécessaire (et partant, de superflu). Tour à tour attirants et repoussants, *nécessaire* et *superflu* figurent en tant qu'enjeux primordiaux au cœur même de la logique soustractive de Filliou. La pratique de celui-ci est frugale (Filliou va jusqu'à revendiquer travailler, littéralement, avec des fonds de poches et des bouts de ficelles) parce que c'est une façon pour elle d'être, dans une expression paradoxale, « un peu moins de trop » (moins superflue, plus nécessaire), ce qui revient à résoudre un état de tension, à réaliser un équilibre. Avec l'*Audito-Destroyed Art*, Filliou atteint un état de frugalité extrême puisque l'œuvre va jusqu'à prévoir sa suppression. L'*Audito-Destroyed Art* se charge de supprimer l'œuvre de trop, rétablissant ainsi un équilibre à la faveur du nécessaire.

Toujours dans le texte sur lequel nous nous fondons pour cette fiche, un autre point essentiel attire notre attention, il concerne l'association de trois mots : « brutalité », « diffusion et « préservation »,. Le début de ce passage mérite qu'on s'y attarde. « Il y a une brutalité dans ce monde », écrit Filliou, « que les œuvres d'art (du moins les miennes) n'abordent pas efficacement ». « Mais », poursuit-il, « elle s'insinue dès qu'on fait intervenir la diffusion et la préservation ». Pour l'artiste, approcher la brutalité est essentiel. Mais Filliou ne semble pas vouloir ou réussir à l'approcher au travers du seul contenu de l'œuvre (c'est pourquoi l'*Audito-Destroyed Art* ne contient pas de message, selon nous). Les termes « diffusion » et « préservation » quant à eux, parlent remarquablement bien de la façon qu'a Filliou d'aborder la pratique de l'art et c'est là justement qu'il désire établir une connexion avec la « brutalité ». L'*Audito-Destroyed Art* connecte ces trois mots de façon idéale. La proposition de Filliou peut être étudiée sous cet éclairage : très peu est exprimé sur le mode de diffusion de l'*Audito-Destroyed Art*, mais nous pouvons supposer que les échanges verbaux entre l'artiste et son public joueront un rôle central, sinon essentiel pour mettre le dispositif en branle. Tout, dans cette œuvre, reposerait sur de tels échanges. Le langage qui détient un pouvoir de vie et de mort sur les œuvres

exposées jouera le rôle d'un véhicule, le langage propagera, disséminera, et prendra en charge une transmission. À l'intérieur de l'*Audito-Destroyed Art*, nous pouvons également avancer que le langage seul forme une constante, puisque l'artiste a suggéré l'éventualité qu'il ne subsiste rien, au final, des œuvres d'art exposées. Plus avant encore, suggérons que la brutalité entrevue par Filliou, celle qu'il quête et qu'il prétend ne pas avoir assez abordée dans son travail, se constitue presque exclusivement de mots. Énoncés performatifs, les mots ne provoquent-ils pas des guerres, ou encore ne condamnent-ils pas des populations entières à l'émigration ? Un décret injuste ne peut-il être tout aussi brutal sinon plus qu'une bombe ? « Quelque chose, au moment même de l'énonciation, est effectué par la personne qui énonce[417] », rappelait le philosophe anglais John Langshaw Austin enquêtant sur ce type d'énonciations.

Le terme de préservation exprime encore davantage le but que Filliou se fixe avec l'*Audito-Destroyed Art*. Puisque la préservation rassure, accomplit, entérine, couronne, cette œuvre en prendra le contrepied pour exprimer la « brutalité dans ce monde ». Brutale sera la disparition de l'œuvre dès qu'une parole (un vœu, une décision) sera proférée. Ainsi l'*Audito-Destroyed Art* accordera à l'art un statut évanescent, fragile, fugace ; pour nous le même état d'instabilité que l'on trouvait dans *V TRE* de Brecht. Au sein du dispositif créé par Filliou, préserver ne sera pas la norme. Dès qu'ils seront posés dans leur espace d'exposition, les objets d'art de l'*Audito-Destroyed Art*, dont nous n'avons pas compris s'ils ont été conçus spécialement pour l'occasion, seront menacés de disparaître. Imaginons cette situation : il y a de fortes chances pour que le public active fréquemment son pouvoir de mort sur les œuvres, parfois simplement par plaisir, ou simple jubilation, nous évoquions l'horizon étrange de la pulsion de mort auparavant, qui nous fait plus volontiers opter pour le néant que pour l'être.

[417] J. L. Austin, « Cinquième conférence », dans *Quand dire, c'est faire* (1962), trad. Gilles Lane, Seuil, coll. « Points Essais », Paris, 2002, p. 84. Voir également : https://www.universalis.fr/encyclopedie/actes-de-langage/1-quand-dire-c-est-faire/ [21/11/2021]

De quoi nous parle l'*Audito-Destroyed Art*, sinon d'autorité (comme pouvoir ou droit de détruire, ou de laisser vivre) ? Le mot autorité nous permettra de conclure. Étrangement, Filliou ne l'utilise pas dans la description qu'il fait de l'*Audito-Destroyed Art*. Pourtant, ajouté aux trois autres mots dont il vient d'être question, brutalité, diffusion et préservation, on a l'impression que le mot autorité résout à sa façon le secret de la quadrature du cercle. En parcourant l'œuvre de Filliou, on peut supposer que l'autorité lui posait intensément problème et que, subrepticement, beaucoup des pièces de l'artiste traitent de cette question, avec pour pierre angulaire, la remise en question de la notion d'auteur (personne qui est la cause première). Tandis que nombre d'œuvres de Filliou donnent l'impression de vouloir éclipser jusqu'à la notion même d'autorité, l'*Audito-Destroyed Art* agit en sens inverse : si la brutalité doit s'exprimer, parce qu'il y a, nous rappelle l'artiste, « une brutalité dans ce monde » c'est, cette fois, non pas en désintégrant ou en ridiculisant l'autorité mais en lui donnant les pleins pouvoirs. Fort de ses deux principes ayant pour objectif l'annulation de l'œuvre (l'un d'ordre psychologique, l'autre d'ordre financier), l'*Audito-Destroyed Art* est un dispositif conçu pour blesser ouvertement la pudeur en libérant l'autorité de plein droit. C'est une machine autoritaire. Et peut-être un écart de conduite dans l'œuvre de l'artiste, ce qui expliquerait qu'au final Filliou n'ait pas souhaité faire exister ce dispositif autrement que comme un projet écrit, la formulation d'une hypothèse. Comme devenir le despote de sa propre exposition inquiétait certainement l'artiste, celui-ci a choisi de confier cette autorité (obscène, exorbitante) au spectateur. Le choix est judicieux, parce qu'alors comment reprocher quoi que ce soit à Filliou ? Cet art de l'esquive qui prévaut dans l'*Audito-Destroyed Art* a lui aussi quelque chose de brutal en ce qu'il charge le spectateur d'une autorité qui aurait dû seulement incomber à l'auteur de cette œuvre. Au travers d'elle, soudainement, violemment, l'artiste confie ses pleins pouvoirs à ceux qui auraient dû seulement se contenter de l'apprécier. L'autorité est toujours là, mais elle s'est déplacée, créant ainsi une situation de forçage qui rend le spectateur captif du dispositif inventé par Filliou. Et qui libère, au passage, Filliou

de sa responsabilité. De ce point de vue, l'*Audito-Destroyed Art* fait étrangement penser à l'*Expérience de Stanford*[418] : certains spectateurs se seraient-ils révoltés contre les règles imposées par Filliou dans ce cadre ? Qu'auraient-ils entrepris pour faire en sorte que telle ou telle œuvre présentée (dont on ne sait si elle a été spécialement conçue pour l'occasion), bien que remplissant une des deux conditions énoncées par l'artiste, ne soit pas détruite ? Ou bien qu'elle le soit, à l'inverse ? L'*Audito-Destroyed Art* impose à son spectateur de se confronter à des valeurs éthiques. Était-ce là le but ultime encouru par Filliou, à savoir pousser celui-ci à réagir face à la brutalité de l'autoritarisme ?

SITUATION DANS L'ART

- L'*Auto-destructive art* de Gustav Metzger, à partir de 1959

Entièrement consacré au phénomène de la destruction (et de l'autodestruction) en art, le *DIAS*[419] de Metzger et Sharkey voit le jour en 1966 (la fiche consacrée à celui-ci étant détaillée, nous n'avons pas jugé nécessaire de décrire le *Destruction in Art Symposium* une nouvelle fois). Filliou imagine l'*Audito-Destroyed Art* deux ans plus tard, soit en 1968 (cela dit, la façon dont celui-ci évoque son projet laisse penser de façon certaine qu'il avait déjà une certaine durée de vie au moment où il en parle : « Peut-être, *il y a quelques années*, j'ai pensé à de *l'Audito-Destroyed Art*[420] »). Jusqu'à son titre, on pourrait les confondre, le projet imaginé par Filliou fait penser à l'*Auto-destructive art* de Metzger. Il semble en être, explicitement, une copie volontairement maladroite, un faux-semblant ayant pour objectif de poser d'autres types de questions que celles abordées par le *DIAS*. Ida Kar, photographe établie en Angleterre et très active durant les années 1960, prouve que les artistes se connaissaient en nous fournissant une image où ils apparaissent tous deux, possiblement à Londres, dans ce qui semblerait être une salle d'exposition. L'image

418 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Exp%C3%A9rience_de_Stanford [03/11/2021]
419 *Destruction In Art Symposium, 9-11 septembre 1966*.
420 Filliou, « Enseigner et apprendre, arts vivants » (1968), *loc. cit.*, p. 74.

date de 1962[421], soit un an après qu'ait eu lieu *Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961*. Stiles, dans la description qu'elle fait des œuvres présentées en 1966 au *DIAS*, précise « qu'étaient également exposés des textes, notamment ceux de Robert Filliou (France), de Mathias Goeritz (Mexique) et de Dieter Roth (Allemagne), tous amenés au *DIAS* par le collectionneur de Happenings Fluxus et archiviste allemand, Hanns Sohm »[422]. Tout laisse supposer que Filliou connaissait bien le positionnement de Metzger, navigant dans un monde de l'art à la fois international et souterrain proche de celui-ci. De toute évidence, même si Metzger n'est pas cité dans le texte de Filliou, la position ainsi que l'état d'esprit du premier ont joué un rôle certain dans la création de l'*Audito-Destroyed Art*. Filliou s'approprie Metzger, utilisé à la fois comme source d'inspiration et comme modèle à imiter en mode « MAL FAIT[423] ». Une contrefaçon, presque, si le mot n'était trop fort.

- Œuvres d'art sabordées par leurs spectateurs

On suppose au premier abord que l'histoire de l'art regorge de cas de figure semblables à l'*Audito-Destroyed Art*, où le spectateur se prive lui-même et tous les autres avec lui de la délectation de l'œuvre, par choix. Pourtant, les cas se trouvent difficilement, et, à cette heure, nous n'en avons pas encore trouvé de pertinents. Il faut donc nous déplacer quelque peu afin de créer une catégorie qui, moins bien ajustée au propos de Filliou, n'en pose pas moins des enjeux approchants.

- Œuvres d'art au moyen desquelles ceux qui les exécutent se sabordent

Dans cette catégorie, brièvement et à titre d'exemple, évoquons *Désapprendre par cœur/Poème tablature*[424] de l'artiste français Sébastien Zaegel. Datée de 2011, l'œuvre est qualifiée de récitation ou encore de performance par Zaegel. Elle consiste en l'énumération, à voix haute, d'une liste de multiplications, 102 en tout, dont

421 Voir : https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw209363/Robert-Filliou-Gustav-Metzger?LinkID=mp128761&role=sit&rNo=1 [03/11/2021]

422 Stiles, « The Story of the Destruction in Art Symposium and the "*DIAS* affect" », *loc. cit.*, p. 51.

423 Voir : https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cMGex4 [28/03/2022]

424 *Désapprendre par coeur/Poème tablature*, dans *Véhicule*, n° 2, hiver 2011. Cette œuvre protocolaire est reproduite sur une carte volante insérée dans la revue (considérée par ses initiateurs, Garance Dor et Vincent Menu, comme un objet). Du fait de n'avoir pas trouvé d'autres manifestations de *Désapprendre par coeur/Poème tablature*, tous les contenus que nous reproduisons ici proviennent de cette source unique.

certains des chiffres manquent, ce qui a pour effet de provoquer des secousses dans le débit récité à voix haute. C'est comme s'il fallait lire des opérations à trous sans savoir comment épeler les chiffres manquants. Au final, la récitation occasionne un bogue.

> « La récitation s'appuiera sur la pulsation d'un métronome dont la fréquence sera réglée en fonction du degré de résistance physique d(u/es) récitants(s). Il faudra qu'il(s) cale(nt) impérativement le rythme de (sa/leur) déclamation sur ce tempo, avec l'obligation de le tenir jusqu'à l'épuisement de (ses/leurs) force (un entraînement régulier l(ui/eur) leur permettra d'accélérer progressivement celui-ci, afin d'accentuer la dimension spectaculaire de (sa/leur) performance. […] Correctement réalisé, avec toute l'astreinte disciplinaire et l'assiduité requises, cet exercice devrait ainsi permettre au(x) récitant(s) de perdre connaissance. »

Zaegel précise certains aspects de l'œuvre dans une note : « Le calcul de tête s'apprend par cœur. Ou par chœur. » En fin de note, Zaegel énumère un certain nombre de points qui aident à saisir comment il veut qu'on accueille cette récitation : « Un exercice de souffle, à la façon dont une réponse se souffle lorsqu'elle fait défaut. Un exercice d'interrogation du souffle. Un exercice sur table(s). Une pédagogie. » Se souffle (à savoir se lit bas) lorsqu'elle fait défaut est une image qui ne va pas dans le sens de la soustraction. Comme c'est très souvent le cas, à différents niveaux de l'œuvre, l'artiste tire tantôt parti du plus, et tantôt du moins. C'est alors le dosage (plus de moins que de plus) qui justifie pour nous la présence d'une œuvre dans nos fiches. Clairement, Zaegel ne vise pas les mêmes objectifs que Filliou avec l'*Audito-Destroyed Art*. Confronter le spectateur à des valeurs éthiques, nous affirmons que c'est là le but ultime de la proposition de Filliou qui s'articule autour des notions de nécessaire et de superflu, n'entre pas en ligne de compte dans *Désapprendre par coeur/Poème tablature*. Profitons de cette différence, justement, pour faire remarquer une fois encore qu'en logique soustractive, la disparition de l'œuvre d'art ne constitue pas nécessairement un but exclusif mais peut constituer un rouage, le moment d'un processus.

MICHAEL ASHER

ŒUVRES

August 24-September 16, 1973, Lisson Gallery, London, England
September 13-October 8, 1973, Galleria Toselli, Milan, Italy

NATURE DES ŒUVRES

Deux dévoilements construits[425].

AUTEUR

Michael Asher

DATE OU PÉRIODE

1973

INTENSITÉ DE LA LOGIQUE SOUSTRACTIVE DE 1 À 5

5/5

ARGUMENT

Ces œuvres incarnent un positionnement clair d'artiste œuvrant contre la croissance. Toutes deux contribuent de façon originale à la remise en question de la pratique de l'art en une période où elle est presque exclusivement pensée comme ajout, organisation et assemblage de matériaux sur un support ou dans l'espace.

QUAND DANS LA CARRIÈRE DE L'ARTISTE, ET AVEC QUEL IMPACT SUR CELLE-CI

Michael Asher imagine et réalise ces deux œuvres alors que sa carrière est en pleine ascension. *September 13-October 8, 1973, Galleria Toselli, Milan, Italy* est aujourd'hui une des œuvres les plus connues et citées de l'artiste.

[425] L'artiste emploie les termes « constructed reveal », ou encore « architectural reveal » pour décrire de telles œuvres. Voir : Asher, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, *op. cit.*, p. 81.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

DESCRIPTION DES ŒUVRES PAR L'ARTISTE

August 24-September 16, 1973, Lisson Gallery, London, England

> « Ma proposition pour cet espace consistait à découper dans le mur au niveau du sol, sur tout le périmètre de la pièce, une ouverture architecturale de 1/4 de pouce de large et de 11/2 pouces de profondeur. Le dévoilement architectural commençait et se terminait au niveau du passage d'entrée et de sortie, sans tourner dans le passage, puisque celui-ci fonctionnait comme une zone de transition entre deux espaces d'exposition[426]. »

September 13-October 8, 1973, Galleria Toselli, Milan, Italy

> « J'ai proposé, pour cette exposition, de faire sabler les murs et le plafond de façon à ce que les nombreuses couches de peinture blanche appliquées au fil des ans disparaissent et que le plâtre sous-jacent soit révélé[427]. »

AUTRES DESCRIPTIONS

> « Ce qu'il est important de considérer dans le travail de Michael, c'est le rapport entre l'espace dans sa situation habituelle et l'espace tel qu'il le transforme[428]. »
> « S'étant rendu célèbre pour avoir pratiqué assez tôt des interventions *in situ*, Asher a poussé à l'extrême l'identification de la sculpture à son site d'exposition, souvent en faisant directement référence à l'architecture. Dans une œuvre qu'il a intitulée, en fonction du lieu et de la date de sa réalisation, *Lisson Gallery, London, August 24-September 16, 1973*, [Asher] intensifie l'expérience des limites spatiales d'une salle vécue par le spectateur […] Décrivant en détail comment il a élaboré cette œuvre dans le sous-sol bien éclairé de la Lisson Gallery, préféré aux salles plus fréquentées des étages supérieurs, Asher écrit : "Une meuleuse de maçonnerie a été utilisée pour effectuer une découpe dans le bas du mur et créer un renfoncement de près de 4 cm de profondeur, de sorte que l'on ne puisse plus distinguer la ligne de plancher." L'œuvre donnait l'impression que les murs de la galerie avaient été légèrement soulevés,

---

426 *Ibid.*
(« My proposal for this space was to cut an architectural reveal, 1/4 inch wide and 11/2 inches deep, into the wall at floor level, around the perimeter of the room. The architectural reveal began and ended at the entry/exit passageway, without turning into the passageway, since that functioned as a transition zone between two exhibition spaces. »)
427 Michael Asher, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, *ibid.*, p. 88-89.
(« My proposal for this exhibition was to have the walls and ceiling sandblasted, so that every trace of the many layers of white paint which had been applied over the years would be removed and the underlying plaster exposed. »)
428 Claude Gintz, « La Session Exploratoire/Le Territoire de l'Art » (dir. Pontus Hulten), 2e partie : « Séance du 20 juin 1989 » (consacrée à Michael Asher et en sa présence), dans *Quand les artistes font école. Vingt-quatre journées de l'Institut des hautes études en arts plastiques, t. I : 1988-1990*, Paris, Les Amis de l'Institut des hautes études en arts plastiques/Centre Pompidou/Musées de Marseille, 2004, p. 190.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

> paraissant ainsi planer au-dessus du sol. Au lieu de fonctionner typiquement comme un fond neutre, "inaperçu", se prêtant à l'accrochage de tableaux, les murs mêmes revêtaient l'aspect de "plans picturaux"[429]. »

COMMENTAIRE

Un grand nombre d'œuvres d'Asher auraient pu prendre place dans cette partie de notre recherche puisqu'il reste, même une décennie après sa mort, un des artistes ayant le plus recouru à la logique soustractive comme mode opératoire artistique. Si Frank Stella a pu servir de modèle à Elaine de Kooning pour inventer un artiste de fiction nommé « M. Pur »[430], ne doutons pas qu'Asher puisse un jour servir de modèle pour créer « M. Subtractor », ou « M. Minus ».

Fait important à relever pour débuter cette analyse, contrairement à d'autres artistes qui agissent en étant surtout guidés par l'intuition, Asher a une pleine conscience et connaissance des objectifs qu'il veut atteindre avec ses œuvres soustractives. La retranscription d'une présentation qu'il fait sur son parcours d'artiste devant des étudiants en 1989 efface jusqu'au soupçon qu'il puisse y avoir une ambiguïté à cet endroit.

> « Si on mettait quelque chose sur ce mur, on réintroduirait la notion d'exposition de la subjectivité d'un auteur individuel au lieu d'exposer les fondations sur lesquelles ce système est fondé. On réactualiserait le mythe de l'individualité de l'artiste — c'est ce contre quoi mon travail essaie de s'imposer[431]. »

Il ajoute dans un second temps une précision d'importance : « En général, la tendance de l'artiste est d'achever l'œuvre visuellement, sans exposer la problématique des conditions dans lesquelles il travaille. Mon travail insiste plutôt sur ce sujet[432]. » Le positionnement de l'artiste est radical : il consiste à produire une marque ou un signe au moyen d'une soustraction matérielle, selon la définition que la chercheuse et conservatrice américaine Anne Rorimer tire de son analyse d'*August 24-September 16,*

---

429 Rorimer au sujet d'*August 24-September 16, 1973, Lisson Gallery, London, England*, dans « Au sol : règles de base », dans *Carl Andre, Sculpture as Place, 1958-2010, op. cit.*, p. 292-293.
430 De Kooning , « Pure Paints A Picture », *loc.cit.*
431 Asher, « Séance du 20 juin 1989 », dans *Quand les artistes font école, op. cit.*, p. 190.
432 Asher, « Séance du 20 juin 1989 », dans *Quand les artistes font école, ibid.*, p. 191.

1973, Lisson Gallery, London, England[433]). En examinant la carrière de l'artiste, on constate que ce positionnement est le résultat d'une maturation. Plusieurs étapes d'affinage semblent avoir été nécessaires pour que l'approche de l'artiste trouve son maximum de pertinence. En 1970 par exemple, soit trois années seulement avant l'avènement des deux œuvres environnementales soustractives auxquelles est consacrée cette fiche, la citation par l'écrivaine et activiste Lucy R. Lippard[434] d'un article portant sur les contenus théoriques et sensibles d'une autre œuvre d'Asher, *An environmental project, Pomona College, February, 1970*, laisse supposer qu'à ce moment là encore, l'artiste est moins incisif, moins percutant, moins politique aussi. En comparaison d'*August 24-September 16, 1973, Lisson Gallery, London, England* par exemple, *An environmental project, Pomona College, February, 1970* fait figure de palimpseste un peu bancal qui multiplie des modes opératoires variés et offre une multitude d'accès au sens. C'est le règne de l'entre-deux, des entrelacs. D'après le récit qui en est proposé, l'œuvre offre à son expérimentateur des expériences sensorielles tressées portant tout autant sur les matières que sur la gradation de la lumière, les sons et l'acoustique, l'agencement des formes géométriques architecturales et le temps. Une phrase comme celle-ci donne le ton : « Comme l'espace vit indépendamment de l'architecture en place, il devient un espace sans limites qui s'étend jusqu'à l'infini[435]. » Elle évoque plus l'état d'esprit du Land art que la démarche que l'on connaît à Asher, démarche faisant, tout au contraire, presque toujours preuve d'une étonnante économie de moyens. On est loin de la flèche lancée en plein mille par *August 24-September 16, 1973, Lisson Gallery, London, England* et *September 13-October 8, 1973, Galleria Toselli, Milan, Italy*.

Pour donner un aperçu de la réception de la démarche d'Asher dans la critique et les médias, citons l'introduction au chapitre consacré à *October 7-October 10, Anna*

433 Rorimer, « Au sol : règles de base », *loc. cit.*, p. 299.

434 Lucy R. Lippard, « Michael Asher: An Environmental Project. Pomona College, February 1970 », dans *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, *op. cit.,* p. 198-199 (le passage consiste en extraits de « Michael Asher: An Environmental Project », *Studio International*, octobre 1970).

435 Lippard, « Michael Asher: An Environmental Project. Pomona College, February 1970 », *loc. cit.*, p. 199.
(« As the space exists independently from the existing architecture, it becomes a boundless space extending toward infinity. »)

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

Leonowens Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Canada, 1974, extraite du catalogue de l'exposition *Vides*. Le texte dénombre et analyse brièvement certaines des œuvres frappantes de l'artiste.

> « En 1973, [Asher] ponce intégralement les murs et le plafond de la galerie Franco Toselli de Milan, exposant les matériaux de construction cachés sous la neutralité apparente de la peinture blanche. À la galerie Claire Copley de Los Angeles en 1974, il abat le mur séparant le bureau de l'espace d'exposition, et révèle ainsi la réalité commerciale de ce lieu dévoué à l'art. Au même moment, il réalise une exposition au Novia Scotia College of Art and Design pour laquelle il décide de ne rien modifier, ni l'espace ni son architecture. Sa seule intervention consiste à ne pas allumer les lumières. Depuis plus de trente ans, Michael Asher a développé une pratique fondée sur des interventions spécifiques toujours liées à un site et à un moment donné. Il n'en reste aucune trace, et ses expositions, inséparables de leur contexte d'origine, ne peuvent être reconduites[436]. »

Primordial dans ce passage est de voir combien *il a été écrit sous l'autorité d'Asher*, en ce sens que les descriptions qui y sont faites correspondent scrupuleusement au discours que l'artiste tient sur ses œuvres. C'est toute la force d'Asher : avec ses actions, la postérité conserve en mémoire ce que l'artiste dit d'elles. Actions et discours sont intimement liés, tellement, en réalité, qu'ils sont indissociables. Mais c'est aussi une faiblesse : qui osera, un jour, faire l'analyse d'une des œuvres d'Asher en ignorant ce qu'il a pu en dire ? La chose est d'autant plus difficile qu'il ne reste, dans de nombreux cas, presque rien de tangible de ces interventions spécifiques, comme le souligne le texte ci-dessus.

Discourir sur la soustraction

Eu égard à notre optique, la logique soustractive, l'hypothèse que nous souhaitons maintenant avancer est la suivante : ce qu'on dit généralement de la démarche d'Asher – à savoir « qu'il propose une lecture critique de l'espace d'exposition […] le vide, pour Asher, n'est pas une question d'absence mais un outil qui permet de rendre visible les codes et les conventions conditionnant la présentation et la

436 Introduction (non signée) à « Michael Asher. October 7-October 10, Anna Leonowens Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Canada, 1974 », dans *Vides. Une rétrospective, op.cit.*, p. 103.

réception de toute œuvre d'art[437] » – est rendu possible seulement parce que l'artiste associe systématiquement un discours à ses opérations soustractives. Narrer est d'ailleurs le procédé qui permet à Asher de doter ses dévoilements construits d'une raison : en effet, que signifieraient-ils, en l'absence d'une narration ? Conter n'est pas seulement un « mal nécessaire[438] » auquel Asher consent pour donner vie à son travail, c'est un moyeu qui étend le travail hors de sa seule exposition. Brecht et Filliou, qui font également l'objet de fiches ici, proposent non seulement des actions mais produisent aussi toutes sortes de multiples et de produits dérivés qui leur donnent plus de chances, pensent-ils certainement, d'infiltrer des collections publiques ou privées (diffusion, propagation). Pour ce qui est d'Asher, tout s'achève dans le discours. C'est celui-là qui donne à l'intervention physique opérée sur un lieu spécifique le caractère d'une vision dont les dimensions dépassent des préoccupations seulement reliées au monde l'art (c'est grâce au discours qu'Asher accède au politique, au sociologique, à l'anthropologique, qu'il dénonce, corrompt, ou encore désamorce). De notre point de vue, certaines œuvres d'Asher ne fonctionneraient tout simplement pas sans l'histoire qui les accompagne. À l'occasion d'une séance de travail à but pédagogique effectuée avec l'artiste et faisant suite à la présentation susmentionnée de ses œuvres à des étudiants, l'historien d'art et commissaire d'expositions suédois Pontus Hultén semble frappé par ce fait et questionne Asher : « On pourrait croire que vous vous considérez comme un critique d'art. » Et Asher, de répondre : « Je suis critique de certaines pratiques à l'intérieur du modernisme... J'ai été fortement influencé par la production de Flavin et, en même temps, c'est cette production qui m'a conduit à formuler une critique – c'est sans doute là ma propre contradiction. »[439] D'abord, Asher semble reprocher à Flavin le fait de ne pas s'être assez libéré du régime des objets d'art. Il reconnaît ensuite fonder sa pratique sur une contradiction, ce qui s'avère pour le moins intéressant. Enfin, il affirme que ses pièces formulent une

[437] *Ibid.*
[438] Nous empruntons l'image de mal nécessaire à Hsiang-Pin Wu, artiste et doctorant à l'Université Paris 8, voir : https://www.theses.fr/s191966 [01/03/2022]
[439] Asher, « Séance du 20 juin 1989 », dans *Quand les artistes font école, op. cit.* p. 192.

critique : mais pour le dire crûment, comment l'expérimentateur de *September 13-0ctober 8, 1973, Galleria Toselli, Milan, Italy* peut-t-il comprendre, en voyant une galerie lourdement décapée, qu'il s'agit d'une critique des conditions mêmes dans lesquelles l'art se crée, se montre et se vend ? Pour nous, il est avéré qu'il pourrait tout autant ressentir dans le décapage de l'artiste un effort esthétique voulant rendre l'espace de la galerie insolite, et pour cela beau (tout le contraire du mordant brigué par Asher). La clef du tout, à savoir là où l'angle d'attaque proposé par l'artiste se solutionne, ne tient-elle donc pas, pour cette raison même, intégralement dans la note d'intention, voire le manifeste proposé par Asher pour chacune des exécutions de ses œuvres ? Écrit par l'artiste, le passage qui suit est insuffisant pour rendre à *September 13-0ctober 8, 1973, Galleria Toselli, Milan, Italy* sa dimension critique.

> « L'œuvre présente la galerie dans son état le plus rudimentaire, semblant être soit en construction avec ses surfaces encore inachevées, soit à un stade de démantèlement qui mettrait au jour les traces du passé de la galerie. Le plâtre nu rappelait un chantier de construction avant l'application de toute couche de peinture sur les surfaces intérieures[440]. »

Pour que l'œuvre soit corrosive au second degré tout autant qu'elle l'est au premier, Asher doit ajouter un autre commentaire, celui-là indispensable.

> « Traditionnellement, l'intérieur blanc d'une galerie commerciale présentait la production d'un artiste dans un cadre architectural faussement autonome. Si, par son absence, la peinture blanche est rappelée au spectateur, une question intéressante est alors soulevée : comment la "partition" blanche de la peinture affecte-t-elle le contexte de l'art habituellement vu sur ce type de surface ?[441] »

Chaque projet de l'artiste semble être en premier lieu une mise en acte qui s'accompagne dans un second temps de telles explications. Dans le détail et pour revenir brièvement à *September 13-0ctober 8, 1973, Galleria Toselli, Milan, Italy*, la

---

[440] Asher, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979, op. cit.*, p. 88-89.
(« The work cast the gallery in its most rudimentary state, appearing to be either under construction with its surfaces yet unfinished, or at a stage of dismantlement that would uncover the record of the gallery's past. The bare plaster was reminiscent of a construction site before any finishing coats of paint have been applied to interior surfaces. »)

[441] Asher, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979, ibid.*, p. 92.
(« Traditionally, the white interior of a commercial gallery presented an artist's production within an architectural setting of false autonomy. If, through its absence, the viewer was reminded of the white paint, an interesting question, was then raised: How does the white "partition" of paint affect the context of art usually seen on that support surface. »)

question nécessite d'être posée une nouvelle fois de façon plus précise encore et toujours sans ambages : comment le fait de racler jusqu'à l'os l'espace physique d'une galerie peut-il éveiller l'expérimentateur de cette œuvre à l'investigation sur le contexte social et économique de l'art ?

Datée de 1986, la postface que l'artiste et critique d'art Brian O'Doherty fait à son célèbre livre, *White Cube. L'Espace de la galerie et son idéologie*, apporte de nombreux éclaircissements sur la prise de position artistique d'Asher, sans évoquer explicitement ce dernier.

> « Les artistes américains de l'après-guerre, à quelques exceptions près (Stuart Davis et David Smith par exemple) n'avaient qu'une très faible compréhension de ce qui, dans la réception de l'art, relève de la politique. Au contraire pas mal d'artistes des années 1960 et 1970, en particulier ceux de la génération minimaliste/conceptuelle en avaient une très forte conscience. C'est ce qui suscita un curieux déplacement : presque du jour au lendemain, l'investigation que l'art faisait porter sur lui-même devint une investigation sur son contexte social et économique[442]. »

Pour l'auteur, cette prise en compte consciente de la politique par les artistes est une conséquence directe des guerres intolérables menées par les États-Unis en cette période précisément.

> « Lorsque, durant les années 1960 et 1970, la communauté artistique s'est divisée à propos du Vietnam et du Cambodge, une nouvelle idée s'est imposée : il fallait remettre en question le système de l'art. C'est pour moi l'indicateur essentiel de ce qu'on nomme, un peu maladroitement (est-ce que la mort est une post-vie ?), le postmodernisme dans les arts visuels[443]. »

Ce qu'O'Doherty entrevoit colle parfaitement à l'idée que nous nous faisons de l'artiste qui renseigne cette fiche. D'abord Asher se définit lui-même comme étant « critique de certaines pratiques à l'intérieur du modernisme...[444] », ensuite remettre en question le système de l'art figure au cœur de sa pratique. Mais reste la question de savoir où trouver des liens d'évidence susceptibles de connecter deux dimensions à priori hétérogènes, – l'une relève des formes, elle est physique,

442 Brian O'Doherty, *White Cube. L'Espace de la galerie et son idéologie*, trad. Catherine Vasseur & Patricia Falguière, JRP / Ringier, Genève, La Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, Paris, 2008, p. 148.
443 *Ibid.*
444 Asher, « Séance du 20 juin 1989 », *loc. cit.,* p. 192.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

architecturale, voire géométrique, l'autre, relève de la faculté critique et tend vers les sciences humaines –, sinon dans le discours du créateur lui-même ? Notre point de vue veut montrer comment un des artistes les plus soustracteurs de l'histoire de l'art récente fait usage des narrations pour faire vivre ses œuvres. Or ces narrations peuvent être perçues comme étant des ajouts. Nombre des corrections du réel que l'artiste propose, à savoir ce qu'il soustrait du cours normal des choses à chaque nouvelle de ses œuvres, les murs, les restrictions sur les horaires d'ouverture ou encore la lumière électrique, n'existeraient que très imparfaitement si elles ne s'accompagnaient d'histoires qui sont autant d'incursions dans l'idéologie d'Asher (le système d'idées sur lequel se fonde son action). Quant à nous, expérimentateurs des œuvres de l'artiste, plutôt que nous confronter à des réalisations matérielles, ce sont ses textes que nous citons et répétons interminablement. En bref, qui a vu *September 13-0ctober 8, 1973, Galleria Toselli, Milan, Italy* ? Presque personne, probablement, parmi ceux qui s'intéressent de près à l'artiste encore aujourd'hui. Pourtant les mêmes amateurs connaissent sur le bout des doigts ce qu'Asher a souhaité laisser voir au travers de ce dévoilement architectural. Ce qu'ils retiennent de ce dernier est une narration (exposer, développer le fait). Lorsque les traces de l'action soustractive se sont dissipées, lorsque ne subsistent éventuellement que quelques photos, posons même que l'œuvre court le risque de n'être plus qu'une narration.

Chez Asher, soustracteur infatigable, cette prééminence des mots se fait partout ressentir. Le cas de l'œuvre intitulée *June 9-August 5, 1979, 73rd American Exhibition, The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois*, elle aurait pu intéresser notre fiche, s'avère particulièrement frappant relativement à ce qui vient d'être avancé. En 1979, invité par A. James Speyer et Anne Rorimer à participer à une exposition collective se tenant à l'Art Institute of Chicago, il propose aux deux commissaires d'ôter la statue de George Washington sculptée par Jean-Antoine Houdon (1741-1828), située à l'extérieur du bâtiment. Il s'agit de la troisième proposition de l'artiste, les deux premières jugées impossibles à réaliser pour des raisons pratiques et

logistiques ont été rejetées par Speyer et Rorimer. Asher est déterminé lorsqu'il explique son geste.

> « J'ai fait enlever la statue de George Washington, sculptée par Houdon, située à l'extérieur, ainsi que le piédestal et je les ai fait transporter à l'intérieur du musée dans la galerie 219 de la fin du 18e siècle auquel la sculpture appartient. […] Cette décision était une réponse à l'exposition qui semblait reproduire, de façon traditionnelle, les codes du modernisme, d'objets bien finis, de bon goût... Il y avait des œuvres de Frank Stella, James Turell, Sol LeWitt, Bruce Nauman... Je voulais intervenir au milieu de ce bon goût et exprimer une autre position que celle du modernisme, de l'avant-garde. Je me positionnais ainsi dans un contexte postmoderniste et rétablissais l'aspect de continuité de la façade, auparavant signifiée par la présence de Washington à l'extérieur. Je voulais aussi afficher la hiérarchie inhérente à cette sculpture de Washington, et quel rapport de pouvoir il représentait, en le plaçant dans un contexte d'histoire de l'art européen. J'ai donc isolé cet objet d'art dans un contexte moderniste qui, pour moi, représente la traduction contemporaine de traditions et de codes esthétiques qui remontent à cette époque. De ce fait, l'accès au modernisme paraissait être réservé seulement à la classe privilégiée... C'est-à-dire qu'on voyait clairement, à cause de cette statue, que le modernisme incorporait des significations qui n'étaient pas censées être communiquées à tous... Du surnaturel ou du mythe, plutôt que du réel[445]. »

On remarque comment, avec ses mots, Asher charge, voire surcharge de multiples sens une action qui, de prime abord, consiste uniquement dans le déplacement d'un monument qui n'attire plus vraiment le regard mais rassure. Outre le choix de l'effigie, donc, qui s'avère hautement symbolique, tous les détails comptent dans cette explication : l'histoire, les codes esthétiques, et surtout la question des classes sociales et des accès qu'elles permettent, ou interdisent. Ce que l'artiste nous dit de son œuvre participe pleinement d'un positionnement politique et exprime un engagement. Mais, en l'absence d'Asher, qu'en serait-il de ces arguments s'il nous avait seulement été donné de constater que la statue de Washington manquait sur son piédestal ? Aurions-nous, d'ailleurs, poussé notre visite jusqu'à la galerie 219 pour nous apercevoir que c'est là qu'elle avait été nouvellement placée ? Enfin, aurions-nous tiré des conclusions semblables, même de loin, à celles qu'exprime

[445] *Quand les artistes font école, op. cit.*, p. 194-195.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

l'artiste dans ses explications ? Nous aurions pu facilement nous tromper dans notre ressenti : percevoir une pointe d'humour cocasse là où Asher souhaitait émettre une critique féroce, ne retenir qu'un seul aspect du dispositif tandis que, comme nous l'avons écrit, pour l'artiste tous les éléments comptent, dans leurs moindres détails, et forment un tout. Aussi, lorsque l'artiste avance la notion de dévoilement construit (« constructed reveal ») dans ses textes pour qualifier l'une de ses œuvres, il y a tout lieu de penser que construire le dévoilement consiste tout autant à intervenir dans le dur qu'à rédiger une notice, une note d'intention, souvent théorique, expliquant le geste. Voici pourquoi les dévoilements de l'artiste sont construits, architecturaux, mais aussi et surtout *langagiers*. Pour toucher au but que l'artiste se fixe, un dévoilement architectural pur et simple (intervention dans le dur) ne suffit pas. Ce qu'Asher ôte au bâti en recourant à la logique soustractive tout d'abord (dévoiler) veut, ou même doit être suppléé par le langage dans un second temps (édifier, ou même peut-être reconstruire, à l'aide des mots). Au fait de retirer succède celui d'ajouter. Comme le hardware ne va pas sans un software qui l'anime et transforme des circuits électriques en information, ce qu'Asher fait subir physiquement à la galerie ne peut se passer de son commentaire, qui lui donne vie. Raclée, mise à nue, la galerie travaillée au corps par Asher n'a encore rien dit si ce qu'il faut y voir ne lui a pas encore été insufflé. La logique soustractive d'Asher exprime des intentions et, pour ce faire, expose des mots. Mais ceux-ci n'ont pas été cloués ou projetés sur les murs blancs de l'espace d'art (galerie commerciale ou musée) pris pour sujet. Là où de prime abord l'on ne voit rien (ou moins que rien, dans le cas d'un raclage), c'est en réalité l'expression d'un discours souterrain qui s'impose, mais de quelles façons et par quelles difficultés accède-t-on à celui-ci s'il se dérobe ou en tout cas s'il ne se donne pas aussi facilement qu'un tableau encadré exposé sur un mur pour être vu ? On sent bien là les ambiguïtés propres à la logique soustractive observée en art : *elle ne peut être résumée à la seule action de soustraire*. L'espace entaillé, ou vidé, ou en partie démoli n'est rien d'autre qu'un premier pas qui nous emmène plus avant seulement lorsque nous avons pris connaissance des

intentions de l'artiste. Ces intentions prennent la forme d'une notice, d'une légende ou même d'un mode d'emploi qui nous dit : « voici ce qu'il faut voir dans ce presque rien ». Bien qu'il n'ait pas trouvé de place matérielle à l'intérieur de l'exposition, le discours est là, et nous fait face, implacable, prégnant. Appropriée par Asher, la devise que Brunon a imaginée pour son entreprise, *That's Painting*[446], pourrait muter de cette façon : « Moins il y a à voir, plus il y a à écouter » ou « à m'écouter ».

Pourquoi ne pas revoir Asher sous l'angle de l'humour. Lorsqu'on y songe, tout ce qu'il a fait subir aux galeristes et autres agents de l'industrie culturelle avec lesquels il a travaillé, très fortement implanté comme il l'était dans l'institution, prend un sens nouveau sous l'éclairage du rire. Des murs, des portes, des fenêtres et des objets d'art fétichisés supprimés sans aucune espèce de remord et, bien pire, l'établissement d'un dangereux état de porosité généralisé qui libère les courants d'air, la saleté, sciure ou poussière de plâtre, la lumière naturelle ou encore l'obscurité. En bref, grâce à ses logiques soustractives pince-sans-rire, Asher, l'air sérieux, procède à l'ensauvagement de lieux qu'il juge probablement comme étant trop courtois pour être honnêtes. Le fait qu'il soit le fils de Betty Asher, qui était galeriste[447], a-t-il joué un rôle dans les multiples actions de sabotage perpétrées par ses soins contre ces lieux ? Thomas Lawson, proche de l'artiste et de ses méthodes, qui a reçu son enseignement artistique durant plusieurs années, rappelle l'importance que l'humour avait dans la pratique de son professeur lorsqu'il écrit, à l'occasion du décès d'Asher en 2012 : « Il y avait [chez lui] un sens du politique à l'œuvre qui remettait en question les racines éthiques d'un système qui mesure l'art en dollars, ou en marchandises à collectionner. Mais même si Michael aimait penser à l'art et discuter de son éthique ou de sa valeur, il aimait surtout rire[448]. »

---

446 Voir la fiche que cette recherche consacre à Brunon et à *That's Painting Productions*, son entreprise, dont la devise est « moins il y a à voir, plus il y a à penser ».

447 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Michael_Asher [01/03/2022]

448 Sur : https://eastofborneo.org/archives/michael-asher-1943-2012 [01/03/2022]
Le passage en entier dit ceci : « We've just learned that Michael Asher died in his sleep last night after a long illness. It is very hard to believe that we will not again hear his infectious laugh, filled with sharp insight and generosity, as he skewers some art world pretension, or describes some student folly. That laugh was everything, explains everything; Michael devoted his work to exploring the limits of the galleries and schools and museums that give context and space for art, poking at all sorts of barriers and shibboleths with a humor that was sometimes sly, and sometimes

- *A removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall* de Lawrence Weiner, 1968

Asher a la franchise d'évoquer une influence directe, voire davantage, un parangon d'œuvre soustractive ayant contribué à façonner son approche artistique, les *Square Removals* de Weiner. Durant sa carrière, il lui arrive plusieurs fois de les évoquer.

> « La création d'un signe pictural ou sculptural implique traditionnellement l'ajout de matériaux à un support initial jusqu'à l'obtention d'une sorte de résolution. L'œuvre présentée à la Lisson Gallery a inversé ce processus en créant une marque, ou un signe, par le biais d'un processus de soustraction de matériaux dans lequel les matériaux existants ont été retirés du support architectural. Cette procédure de retrait de matériaux est similaire à celle utilisée par Lawrence Weiner dans plusieurs œuvres réalisées en 1968, dans lesquelles il a retiré des matériaux des sols et des murs de la galerie. (Par exemple. "A removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall." in : Lawrence Weiner, Statements, New York, 1968)[449] »

La série des *Square Removals* auxquels Asher se réfère consiste notamment, dans des espaces d'exposition, à prélever un carré dans une surface de mur, selon le protocole énoncé par l'artiste[450]. Weiner procède à l'exécution de plusieurs actions de ce type entre 1968 et 1970. *A SQUARE REMOVAL FROM A RUG IN USE*, 1969, par exemple, est une œuvre qui propose de prélever un carré d'étoffe dans un tapis en état d'utilisation, idée qui pourrait, par jeu, rappeler le *Tapis de Sierpiński* (1916), fractale obtenue à partir d'un carré[451] (à l'infini, la surface du carré est intégralement « vidée »). *A SQUARE REMOVAL FROM A RUG IN USE*, variante du protocole (ou

---

hilarious. He removed walls and doors and windows from galleries and museum spaces, letting in daylight and air, letting out preconceptions. He listed all the works a museum might wish you didn't know it had deaccessioned, throwing light on policies usually kept from sight. […] There was a politics at work, one that questioned the ethical roots of a system that measures art in dollars, or as a collectible. But Michael loved thinking about art, arguing about ethics and value, and above all laughing. »

449 Asher, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979, op. cit.,* p. 81.

(« The creation of a pictorial or sculptural sign traditionally involves the addition of materials to an initial support until some sort of resolution is brought about. The work at the Lisson Gallery reversed this process by creating a mark or sign through a process of material subtraction, in which existing materials were withdrawn from the architectural support. This procedure of material withdrawal was similar to that used by Lawrence Weiner in several works he did in 1968 in which he removed materials from gallery floors and walls. (For example. "A removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall." in: Lawrence Weiner, Statements, New York, 1968) »)

450 Voir : https://www.moma.org/collection/works/137437 [01/03/2022]

451 Le tapis se fabrique en découpant le carré en neuf carrés égaux avec une grille de trois par trois, et en supprimant la pièce centrale, et en appliquant cette procédure indéfiniment aux huit carrés restants. Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Tapis_de_Sierpi%C5%84ski [26/05/2022]

statement) initial semble montrer un Weiner soucieux d'investir l'espace privé, domestique, des collectionneurs après avoir troué (littéralement) celui des galeries. Ce retrait (« withdrawal »), pour nous cette approche soustractive, ne s'applique d'ailleurs pas seulement à la matière, comme le montre cet exemple emprunté à l'ouvrage intitulé *Art conceptuel. Une entologie*.

> « Un objet dont on a supprimé quelques qualités essentielles sans considération de son usage[452]. »

Un retrait peut aussi prendre de grandes, voire de très grandes dimensions.

> « Un rectangle creusé par l'explosion simultanée de 12 charges explosives dans un champ rectangulaire[453]. »
>
> « La destruction d'une ressource naturelle[454]. »

Avant Weiner, Ono avait déjà abordé la soustraction comme geste artistique, par exemple avec l'œuvre intitulée *Half-A-Room* présentée à la Lisson Gallery en 1967, la galerie, précisément, qui accueillera *August 24-September 16, 1973, Lisson Gallery, London, England* d'Asher six ans plus tard. Conséquemment à l'hypothèse que nous formulions précédemment, à savoir qu'une soustraction d'Asher s'accompagne nécessairement d'une narration pour être pleinement opérationnelle, un *Removal* consiste tout autant en l'énoncé de celui-ci, qui est aussi son titre et son mode d'emploi, qu'à la mise en œuvre de ce dernier, au travers des matériaux pris pour cible[455]. Au contraire d'Asher, qui semble vouloir livrer son texte seulement après coup, soit lorsque la soustraction a déjà été actée, et de façon assez discrète, ce qui confère à son discours quelque chose d'énigmatique (mais toutefois opérationnel puisque on sait toujours ce qu'il faut voir dans une de ses interventions), Weiner semble considérer dès le départ que ses œuvres peuvent simultanément se manifester sous deux modes, mise en acte *et* langage. Pour lui, tout peut être montré, le trou, le mode d'emploi qui l'initie, ou les deux côte à côte. Des photographies datées de l'année 1968 corroborent ce qui vient d'être avancé : sur

---

452 *Art conceptuel. Une entologie, op. cit.*, p. 386.
453 *Art conceptuel. Une entologie, ibid.,* p. 374.
454 *Art conceptuel. Une entologie, ibid.*, p. 377.
455 La fiche du MoMA déjà mentionnée (https://www.moma.org/collection/works/137437) indique que le médium employé combine « LANGUAGE + THE MATERIALS REFERRED TO ».

l'une d'elles[456] figurent simultanément *et* le protocole agrandi collé ou peint au mur *et* la mise en application dudit protocole, à savoir un prélèvement de matière opéré dans le mur lui-même. D'ailleurs, un guide datant de la fin des années 1990 permettant de réaliser soi-même un « carré de retrait » exactement comme le ferait Weiner propose de poser le lettrage (élément de l'œuvre) de façon explicite. Il nous semble important de citer ce mode d'emploi dans son intégralité car il décrit dans le détail l'artiste au travail.

> « Choisissez un mur où vous aimeriez recréer l'œuvre de Lawrence Weiner et qui soit suffisamment ouvert pour permettre un trou de 36 pouces sur 36 pouces [91,4 cm x 91,4 cm]. Les photos montrent des fabrications avec et sans texte. Choisissez ensuite l'emplacement de l'un des coins inférieurs du carré. Déterminez le bon emplacement. Une fois que vous avez décidé de l'emplacement de l'angle, mesurez l'autre angle inférieur à une distance d'exactement 36 pouces. Mesurez la hauteur du premier trou et placez le deuxième trou à exactement la même distance du sol. Utilisez le crayon et la règle ou l'équerre pour tracer une ligne légère reliant les deux trous. Il s'agit maintenant de l'angle supérieur. Mesurez exactement 36 pouces sur le mur à partir de l'angle inférieur. Utilisez l'équerre pour vous assurer qu'un angle perpendiculaire est créé lorsque vous tracez une ligne entre le coin inférieur et le coin supérieur. Utilisez à nouveau le niveau pour vous assurer que vous faites les choses correctement. Une fois que vous avez tracé trois angles, localisez le quatrième à partir de l'angle supérieur et de l'angle inférieur correspondant. Le dernier coin doit se trouver à exactement 36 pouces des deux coins. Utilisez le niveau et l'équerre pour vérifier votre travail. Il faut maintenant passer sur chaque tracé avec un outil de coupe pour préparer un chemin pour votre scie. Cela devrait aider à rendre les coupes plus nettes, mais notez que les différentes fabrications présentent différents degrés de finesse (comparez les illustrations). Vous êtes maintenant prêt à percer des trous dans les quatre coins. Percez un trou suffisamment large pour vous permettre d'insérer votre scie à cloison sèche dans le mur. Faites les trous juste à l'intérieur des lignes qui forment les coins. Une fois les trous percés, commencez à scier lentement la cloison sèche. Faites attention aux fils électriques, aux planches de bois et aux autres structures de soutien. Après avoir retiré le lattage ou le mur de soutien de la plaque de plâtre ou du Placoplatre, et nettoyé un peu les lignes, il ne vous reste plus qu'à poser le lettrage (si vous choisissez d'incorporer cet

[456] Voir : https://www.dreher.netzliteratur.net/1_Aktions-u.Konzeptkunst.html [01/03/2022]

élément dans l'œuvre). Faites-le de la manière indiquée sur la photographie[457]. »

Pourquoi Weiner s'est-il senti obligé d'accompagner, éventuellement, son prélèvement de mots ? Sans ceux-ci, le trou effectué aurait-il paru trop énigmatique, ou pire, anodin ? Concernant ces deux modes, mise en acte et langage, les précisions apportées par Weiner sont capitales.

> « Il y a une différence entre un *Removal* opéré dans un mur et un *Removal* sous sa forme écrite. Un *Removal* mis en pratique se limite à un retrait fait dans un mur spécifique, il ne s'agira que de *ce mur*, fait de tel matériau, de telle densité, recouvert de telle couleur. Tandis que le *Removal* écrit ne tient aucunement compte de ces spécificités. L'exécution de la notation revient donc à passer de toutes les alternatives imaginables à une seule et unique[458]. »

Soustracteurs au travail, procédant de façon similaire en apparence, Weiner et Asher s'opposent pourtant sur deux points fondamentaux :

– Pour Weiner, les mots semblent détenir une valeur plastique indéniable. Au fil de sa carrière, on dirait même que l'artiste veut les exposer toujours davantage, alors

---

457 « Temporary Services : Guide to Re-Creating *A 36" x 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL* (1968) by Lawrence Weiner », The Siegelaub Collection and Archives. Document fourni par Mollet-Viéville en juin 2022 (dans les archives de l'auteur).
(« *Details about Materials and Execution* / Materials: You may need a drill, drill bit, sharp razor blade or cutting tool, chisel or drywall saw, and long ruler and/or Tsquare, level, measuring tape, text (optional), and a pencil. Suggested Process: Select a wall where you would like to recreate Lawrence Weiner's work that is open enough for a 36" x 36" hole. Pictured are fabrications with and without text. Next, select the location of one of the lower corners of the square. Determine the proper placement. Once you have decided where the corner will go measure out the other lower corner exactly 36 inches away. Measure the height of the first hole and put the second hole at exactly the same distance from the floor. Use the pencil and the ruler or Tsquare to draw a slight line connecting both holes. Now it is time for an upper corner. Measure exactly 36 inches up the wall from the lower corner. Use the Tsquare to make sure that a perpendicular angle is created when you draw a line between the bottom corner and the top corner. Use the level again to make sure that you are doing things correctly. Once you have three corners mapped out locate the fourth from both the upper corner and the correlating lower corner. The last corner should lie at exactly 36 inches from both corners. Use the level and Tsquare to check your work. It is a good idea to now go over each line with a cutting tool to score a path for your saw. This should help to make the cuts cleaner, but note that different fabrications exhibit different degrees of finesse (compare illustrations). Now you are ready to drill holes in all four corners. Drill a hole that is large enough to allow you to insert your drywall saw into the wall. Make the holes just inside the lines that form the corners. Once you have the holes drilled begin to slowly saw out the drywall. Be careful of electrical wiring, wooden boards, or other supporting structures. After removing the lathing or support wall of plasterboard or wallboard, and cleaning up the lines a little, all you need to do is put up the lettering (if you choose to incorporate this element in the work). Do it in the manner that the photograph shows. »)
Temporary Services est un collectif d'artistes actif depuis 1998 qui travaille à Chicago, Philadelphie et Copenhague, voir : https://temporaryservices.org/served/current-services/ [28/06/2022]
Une version PDF du « Guide to Re-Creating *A 36" x 36" REMOVAL*... » figure à cette adresse : http://www.temporaryservices.org/Removal.pdf [28/06/2022]

458 Commentaire transmis par l'agent d'art et critique Ghislain Mollet-Viéville en octobre 2019 (dans les archives de l'auteur).

qu'on le savait surtout motivé au départ par *ce qui fait une œuvre d'art* et non par *la manière dont une œuvre d'art est faite*. Chez Asher, tout au contraire, les mots servent essentiellement à produire des arguments qu'il aurait du mal à présenter, tel un protocole de Weiner, sur un mur de galerie ou de musée. Asher cherche le sens hors du seul espace d'exposition.

– Concernant Asher, même lorsqu'il consiste en un retrait de matière opéré dans une surface, le dévoilement architectural de l'artiste s'engage sur des terrains qu'on dirait ignorés de Weiner, à savoir ceux de la critique et de l'engagement politique. Lorsque Weiner prélève de la surface matérielle, on dirait que le but qu'il poursuit est poétique. Pour Asher, tout au contraire, faire un trou revient à ébranler des conventions, à déshabiller un lieu de travail, galerie ou musée, de tous les faux semblants qui le protègent, l'approche de l'artiste est d'ailleurs souvent classée dans ce qu'on intitule un peu vite la critique institutionnelle[459] parce qu'elle porte des jugements de valeur sur le système de l'art. Pour Weiner, l'opération soustractive ouvre une fenêtre sur l'imaginaire. Asher semble plutôt soustraire comme on recourt au hydroxyde de sodium, faire un trou revient pour lui à un acte de résistance. Weiner flirte avec la métaphore, Asher cherche le différend.

- *Art & Project Bulletin « Durant l'exposition, la galerie sera fermée »* de Robert Barry, 1969

Au début de sa carrière, Barry crée des œuvres paradoxales qui interrogent leurs modalités d'existence.

> « Toutes les choses que je connais
> Mais auxquelles en ce moment
> Je ne pense pas. 13h36, 15 juin 1969[460] »

Art & Project Bulletin « Durant l'exposition, la galerie sera fermée »[461], du même Barry, est une œuvre réalisée sous la forme d'une annonce.

> « [En] 1969, à l'occasion d'une exposition personnelle à la galerie Art & Project à Amsterdam, celui-ci décida de ne rien y montrer mais réalisa

[459] Voir : https://en.wikipedia.org/wiki/Institutional_Critique [29/03/2022]
[460] *Art conceptuel. Une entologie, op. cit.,* p. 104.
[461] *Art & Project Bulletin*, n° 17 : « Robert Barry », 1969.

> son exposition, si l'on peut dire, dans l'espace modeste d'un bulletin de quatre pages imprimé pour l'occasion et faisant à la fois office de carton d'invitation et de publication d'artiste. Une seule phrase y était inscrite : "During the exhibition, the gallery will be closed"[462]. »

La « réalisation » de cette œuvre, faut-il l'écrire entre guillemets tant elle embrasse l'inertie, revient à une soustraction encore plus intense que toutes celles qu'a jamais produites Asher durant sa carrière. De fait, si « la galerie est fermée durant l'exposition », et si l'annoncer suffit pour faire œuvre, pourquoi s'attaquer au physique dudit lieu d'art pour en révéler les apories, les tensions, la secrète cruauté ? Le raccourci que Barry propose avec cette œuvre est impitoyable et pousse l'expérimentateur de l'œuvre à faire un saut dans le vide. Pourtant, tout comme les *Square Removals* de Weiner, l'annonce fait l'impasse sur la dimension politique, souveraine chez Asher. Dans *Ailleurs et autrement*, proposant une courte exploration du travail de Barry, le critique d'art français Claude Gintz décèle une inuffisance dans cette « absence d'analyse » du contexte dans lequel les œuvres de l'américain s'insèrent.

> « [La] contradiction entre une absence d'œuvre – la perte de visualité –, l'impossibilité proclamée de saisir l'œuvre en tant qu'objet, son incommunicabilité, d'une part, et son insertion dans le système de l'art, d'autre part, ne fut jamais réellement approfondie [par Barry], si bien que son travail versa vite dans la mièvrerie de tableaux monochromes à l'intérieur desquels sont disposés des mots [463]. ».

En comparaison, la démarche d'Asher est pour Gintz autrement plus cruciale, voire s'impose de façon paradigmatique.

> « [Au] lieu de substituer à l'introduction d'objets celle d'une forme linguistique [Weiner, Barry] qui se réifie à son tour au cours de son exposition, [Asher] déplace des signifiants situés quelque part sur le lieu même où se tient le discours artistique [et] confirme ainsi le caractère linguistique de l'art, à travers le déplacement d'objets signifiants qui en font déjà partie[464]. »

---

[462] Jérôme Dupeyrat, « L'exposition des livres d'artistes, ou son impossibilité », revue *exPosition*, n° 1 2016 : http://www.revue-exposition.com/index.php/articles/dupeyrat-exposition-livres-artistes-ou-son-impossibilite [03/03/2022]

[463] Gintz, *Ailleurs et autrement*, *op. cit.,* p. 220.

[464] *Ibid.*, p. 220-221.

Notre point de vue s'approche beaucoup de cette analyse. Dans le chapitre qu'il consacre à Asher, toujours dans *Ailleurs et autrement*, Gintz synthétise de façon remarquable ce qui différencie Asher de beaucoup d'autres artistes « conceptualistes[465] ».

> « La démarche de Michael Asher, comme celle d'un Broodthaers ou d'un Buren, ne vise pas à produire des objets, mais à se glisser, le temps d'une exposition, dans l'espace où ceux-ci prennent leur sens (le musée, le dispositif historico-architectural) pour le parasiter. La structure qui sert habituellement de support à la présentation de l'œuvre devient alors, œuvre d'artiste[466]. »

Ce passage définit clairement la logique soustractive qui remplace la production d'un objet d'art par une opération critique portant sur le contexte de présentation de l'art lui-même (via le langage, pourrions-nous ajouter, dans le cas d'Asher). Et Gintz semble le sous-entendre : nombreux sont les cas de figure où la logique soustractive agit comme un révélateur, presque au sens photographique du terme. En place d'objets d'art exposés, des apories, des contradictions, des tensions sont révélées. Celles-ci ont été observées dans un cadre dédié à la consommation plutôt qu'à l'analyse.

- *Palais de Tokyo, Paris, Programme des interventions sur le bâtiment*, de Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, 1999

Une autre comparaison vise le programme des interventions imaginé par les architectes français Lacaton et Vassal pour l'ouverture du Palais de Tokyo Site de Création Contemporaine prévue en janvier 2002[467]. En décrivant ce programme, les architectes révèlent que celui-ci à tout d'une logique soustractive.

> « *Programme des interventions*
> − Utiliser l'existant, sans le transformer,
> − Conserver la grande liberté des espaces sans les cloisonner,
> − Créer de la porosité : entendre la pluie, voir la lumière et le soleil entrer, voir la ville,

[465] L'expression est de Gintz.
[466] *Ailleurs et autrement, op. cit.*, p. 62.
[467] La réhabilitation du bâtiment par Lacaton et Vassal a coûté 4,5 millions d'euros. Voir l'historique du lieu sur le site du Palais de Tokyo : https://palaisdetokyo.com/lieu-et-son-histoire/ [03/03/2022]

– Considérer l'espace comme un lieu à habiter[468]. »

Même si elle diffère nettement des objectifs politiques convoités par Asher, la porosité évoquée par Lacaton et Vassal présente des similitudes évidentes avec le dévoilement architectural à l'œuvre dans *September 13-October 8, 1973, Galleria Toselli, Milan, Italy*. En place de décorer l'intérieur du bâtiment, soit d'aborder sa dimension cosmétique en programmant divers recouvrements, les architectes le dénudent pour privilégier une esthétique, faut-il d'ailleurs toujours parler d'esthétique ?, comme libérée des faux-semblants. Ils décrivent un lieu à pied d'œuvre dans lequel l'œil du visiteur se posera sur des parois raclées affichant des zones d'ombre instables, sur des bétons fissurés et des faux plafonds grossièrement supprimés. L'optique souhaite révéler plutôt que masquer et confère en cela toute sa force au discours accompagnant la réouverture d'un « laboratoire dédié à la création émergeante », un « lieu de tous les possibles, en perpétuelle évolution »[469]. Pour une première fois dans cette recherche, la logique soustractive sert le pouvoir. Poreux, le Palais de Tokyo, institution par excellence, contourne le caractère d'évidence du cube blanc pour proposer une alternative fondée sur la soustraction. Vingt après qu'elle ait été initiée, la proposition de Lacaton et Vassal semble n'avoir rien perdu de sa pertinence et nous rappelle que tout acquis – « un lieu d'exposition est blanc, lisse, éclairé partout et de façon égale » – peut être laissé de côté pour faire place à des initiatives architecturales imaginatives, fondées par exemple sur la soustraction.

[468] Pour un détail scrupuleux du processus de réalisation de cette intervention, consulter « Le Musée décontracté. Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo », dossier PDF en ligne rédigé par David Cascaro en 2006 : https://www.lacatonvassal.com/data/documents/20110228-233538Int%C3%A9gral%20cascaro%20LV.pdf [03/03/2022] Les phrases citées plus haut sont toutes extraites de ce document, chap. 2 : « Du paysage aux usages. Entretien avec Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal ».

[469] Selon la description qu'en fait une revue célébrant l'événement : https://www.lemoniteur.fr/article/inauguration-a-paris-du-nouveau-palais-de-tokyo.34979#! [03/03/2022]

LEFEVRE JEAN CLAUDE

ŒUVRE

LJC Archive

NATURE DE L'ŒUVRE

Observation participante dans le champ de l'art réalisée sous la forme d'un travail de notations et d'archivage quasi permanent intitulé *LJC Archive*.
En 2019, *LJC Archive* est présentée de façon chronologique dans le livre d'artiste *LJC Notations 1977-2007*[470].

AUTEUR

Lefevre Jean Claude

DATE OU PÉRIODE

À partir de 1977.

INTENSITÉ DE LA LOGIQUE SOUSTRACTIVE DE 1 À 5

3/5

ARGUMENT

Le geste incarne un positionnement clair d'artiste œuvrant contre la croissance.

QUAND DANS LA CARRIÈRE DE L'ARTISTE, ET AVEC QUEL IMPACT SUR CELLE-CI

La catégorie n'est pas pertinente à partir du moment où œuvre et carrière se confondent volontairement chez Lefevre Jean Claude.

[470] Lefevre Jean Claude, *LJC Notations 1977-2007*, Incertain sens, coll. « Grise : Recherche sur les publications d'artistes », Rennes, 2019.

DESCRIPTION DE L'ŒUVRE PAR L'ARTISTE

« Le travail de l'art au travail[471]. »

AUTRES DESCRIPTIONS

Dans son introduction à *LJC Notations 1977*-2007, Leszek Brogowski énumère les composantes de *LJC Archive*. Pour chacune d'entre-elle, l'artiste a imaginé une méthode et inventé des outils.

> « a) La collecte au quotidien de divers documents, notamment imprimés, relatifs aux activités dans l'espace social de l'art ; b) La production de nouveaux documents (prises de photos, restitution des informations, réédition de documents anciens, rectification de documents et leur remise en circulation, etc.) ; c) Les notations au jour le jour, dans les calepins successifs, représentant les paroles et les comportements des acteurs du champ de l'art, ainsi que diverses observations et commentaires d'événements artistiques, le tout selon le principe de l'observation participante ; d) L'organisation quotidienne des archives : classement, recensement, annotations, rangement, etc. ; e) Développement de projets à partir de document, projets susceptibles de produire à leur tour des traces archivables qui s'intègrent notamment dans.... ; f) ...les documents textuels thématiques, produits à partir de ces archives, entraînant des regroupements et une réécriture quasi permanente de documents[472]. »

Nombre d'enjeux traversent *LJC Archive*.

> « [L'] interrogation scrupuleuse des documents permet à l'artiste non seulement de découvrir dans les documents des couches dissimulées ou invisibles d'informations […] mais encore lui permet d'explorer des traces matérielles qui n'avaient jamais été jusque là considérées comme des documents […] On pourrait multiplier les exemples de cette méticulosité. Elle conduit Lefevre Jean Claude à interroger toutes les régularités et règles de la formation discursive qui détient, organise et distribue les pouvoirs symboliques de l'art, régularités et règles qui sont autant de points aveugles et de conventions tacites entraînant des

471 D'après Didier Mathieu, c'est la formule par laquelle l'artiste intitule son activité. Voir : « Lefevre Jean Claude – Écrire en toutes lettres », encart inséré dans *Lefevre Jean Claude. Publications, éditions 1972-2007*, CDLA (Centre des livres d'artistes), Saint-Yrieix-la-Perche, 2008, sans pagination (p. 3 de l'encart). « Elle apparaît pour la première fois dans le communiqué de presse de la manifestation "Une opération Place Titien" » en 1989. Voir « [Inventaire – Tableaux parisiens] – AMPEG1989 cotes 0353 à 0403. » précise l'auteur (note 4, p. 10 de l'encart cité).

472 Leszek Brogowski, « La mémoire de l'art comme art », dans *LJC Notations 1977-2007*, *op. cit.,* p. 9-10.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

> répétitions irréfléchies et révélant les attitudes conformistes de la part des artistes, du public et des institutions[473]. »

Consciemment ou inconsciemment, ces enjeux ciblent « l'œuvre, son statut et son unité », « le processus artistique », « les rituels sociaux qui encadrent la place de l'art dans la société », « les limites disciplinaires », « la pratique d'exposition », « la place de la lecture – voire de la culture du livre – dans les pratiques de l'art », « le public et les institutions de l'art », « la "création" », « la commercialisation de l'art », « l'art comme mémoire »[474].

COMMENTAIRE

En 1977, Lefevre Jean Claude, alors agé de 31 ans[475], entreprend un travail de notations et d'archivage intitulé *LJC Archive* (d'abord écrit avec, puis sans « s »[476]). Son objectif consiste à mémoriser son activité d'artiste à l'intérieur du champ de l'art, ce qui ne va pas sans rappeler la méthode d'observation participante qui « vise à atteindre "la compréhension de l'autre dans le partage d'une condition commune" »[477]. Le fait que cet effort de mémorisation scrupuleux soit en même temps une œuvre s'avère ici toutefois capital et confère à l'approche toute son originalité.

> « Lefevre Jean Claude est un des rares artistes qui ont su radicaliser l'héritage de l'art conceptuel, notamment en choisissant l'écriture comme matière de sa pratique de l'art et en considérant que les œuvres de l'art sont essentiellement des productions d'ordre intellectuel[478]. »

Œuvre discrète, *LJC Archive* n'est pas le seul projet de l'artiste, mais c'est celui où il investit toute son énergie, le « lieu centralisé et mode de gestion de l'activité développée par Lefevre Jean Claude[479] ». Publié en 2019, l'ouvrage *LJC Notations 1977-2007* présente *LJC Archive* de façon chronologique avec pour contrainte le recours exclusif à la notation (ce qui marque une différence avec d'autres

473 Brogowski, « La mémoire de l'art comme art », *loc. cit.,* p. 17-20.
474 *Ibidem*.
475 D'après https://fr.wikipedia.org/wiki/Lefevre_Jean-Claude [03/03/2022]
476 Brogowski, « La mémoire de l'art comme art », *loc. cit.*, p. 7.
477 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9thode_d%27observation_participante [03/03/2022]
478 Brogowski, « La mémoire de l'art comme art », *loc. cit.*, p. 15.
479 Cité d'après Brogowski, *ibid.*

publications dans lesquelles la reproduction de documents[480] est une méthode privilégiée, catalogues d'images dont beaucoup reviennent à des textes photographiés). En donnant accès à un très grand nombre de commentaires, *LJC Notations 1977-2007* est perçu par celui qui en fait la lecture comme la mise bout à bout d'éléments très divers observés dans une vie durant trois décennies. C'est un collage. Mais une impression étrange d'uniformité, pourtant, s'en dégage. Celle-ci a tout l'air d'avoir été désirée par l'artiste et serait, dès lors, une stratégie : si une perle se noie dans la masse, ou encore si une remarque produisant une vive impression côtoie la description plate d'un événement tout à fait ordinaire, comme pour en gommer le caractère saillant, c'est pour mieux montrer, dirait-on, au lecteur de *LJC Notations 1977-2007* qu'il doit voir cet ouvrage essentiellement comme un tout, une somme qui doit être contemplée en son entier. Sous la plume de l'artiste, documenter l'élaboration d'œuvres par écrit ne semble pas, en de très nombreux cas, mériter plus d'attention que n'importe quoi d'autre : un appel, un rendez-vous, une citation, la visite d'une librairie, la description d'une exposition ou encore une remarque d'ordre général. Lefevre Jean-Claude semble vouloir établir des connexions et administrer des flux de données venant de toutes parts plutôt que de délivrer des messages sur le sens profond de l'art à ses lecteurs. Cette note datée de novembre 1993 ne trompe pas : « Observer, capter, annoter et poursuivre avec les textes peut-être. La notion de hors-sujet n'a pas cours dans ce qui fonde [le travail de l'art au travail][481]. » N'ayant de cesse de mettre à plat, en les accolant ainsi, un très grand nombre d'informations collectées certains jours, c'est la façon même de présenter cette chronique, en réalité un recueil de faits et d'observations tous mis au même niveau, qui exige du lecteur de *LJC Notations 1977-2007* d'abandonner une multitude de détails pour s'intéresser au tout. En cela, le livre démontre, et c'est ce qui en fait tout l'intérêt, que le « travail de l'art au travail[482] » *ne se résume pas à la production d'œuvres d'art par l'artiste*, mais constitue une totalité qui seule mérite

480 Par exemple dans *Lefevre Jean Claude. Publications, éditions 1972-2007, op. cit.*
481 Lefevre Jean Claude, *LJC Notations 1977-2007, op. cit.*, p. 141.
482 Mathieu, *Lefevre Jean Claude. Publications, éditions 1972-2007, op. cit.*, encart inséré dans l'ouvrage, p. 3.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

l'attention (nous écrivions que l'artiste semble vouloir attirer notre attention sur le fait qu'il est nécessaire pour le comprendre de tout prendre en compte, même et surtout les moments où celui-ci ne semble pas faire appel à des compétences artistiques).

Ici, les propos de l'artiste français Franck Leibovici s'expliquant sur ce qu'il intitule *(des formes de vie)* trouvent une résonnance particulière et peuvent rafraîchir l'aperçu qu'il est possible d'avoir de *LJC Archive*.

> « Face à une œuvre d'art, je me demande souvent quelle forme de vie se trouve derrière. C'est-à-dire, quelle forme de vie son auteur a mis en place pour que la production d'une telle pièce soit rendue possible. Je me demande aussi, inversement, quelle forme de vie découle de l'œuvre qui est devant mes yeux. […] Je me dis pourtant que ce serait quand même important que d'être capable de voir qu'une œuvre d'art ne se réduit pas à un bibelot à poser sur une cheminée ou à décorer un salon ou un musée, mais qu'elle est un processus, qu'elle est une façon de rendre compte d'un processus, une étape en fait […], qu'une œuvre indique aussi et surtout la forme de vie que son auteur essaie d'inventer pour lui-même, refusant des formes de vie toutes faites[483]. »

Ce que Leibovici décrit là convient bien à *LJC Archive*, même si pour nous la *forme de vie* énoncée par l'artiste se trouve toujours *avec* et non *derrière* l'œuvre d'art, l'œuvre d'art étant toujours partie intégrante d'une forme de vie. Chaque vue, remarque, description qui prend place dans *LJC Archive* est un fait d'importance en même temps qu'elle n'est rien de plus qu'un détail. Niveler, araser, semble ici envisagé comme une méthodologie faite pour solliciter l'attention en permanence, qui est ce en quoi consiste cette œuvre. Car l'archive décrit en premier lieu un rapport au monde, « la forme de vie que son auteur essaie d'inventer pour lui-même », pour reprendre Leibovici. Le sentiment d'être avant tout en présence d'une totalité est encore renforcé par l'index[484] établi en fin d'ouvrage par l'essayiste et critique d'art français Jean-Charles Agboton-Jumeau. « Sélectif », celui-ci recense le nom des personnes dont les rencontres « sont consubstantielles au travail de Lefevre Jean Claude ». L'index se compose également de lieux « qui restituent la dimension topographique et institutionnelle ». Les mots « peinture » et « sculpture »,

[483] Franck Leibovici, *(des formes de vie) : une écologie des pratiques artistiques*, site créé par l'artiste pour ce projet en 2012 : http://desformesdevie.org/fr/page/formes-vie-par-franck-leibovici [03/03/2022]
[484] *LJC Notations 1977-2007, op. cit.*, p. 425-451.

précise enfin Agboton-Jumeau, ont été exclus de l'index au profit d'appellations moins communes propres à l'artiste telles que « lecture exposition » ou « LJC activité »[485]. Tout se recoupe, se croise. L'index semble attester à sa façon que le rassemblement en un tout, une fois encore, compte plus que quoi que ce soit d'autre. Pour l'affirmer une dernière fois en empruntant un autre chemin, posons que « l'art comme processus entier de son élaboration[486] » se démarque plus que toute autre chose dans *LJC Notations 1977-2007* et ce, bien que le livre ne soit pas exempt de descriptions de projets artistiques dont on aurait pu supposer avant lecture qu'ils eussent pu constituer le cœur de l'ouvrage.

Portrait de l'artiste en travailleur de l'ombre

L'autre axe essentiel de *LJC Archive*, perceptible partout dans *LJC Notations 1977-2007* est « l'art comme mémoire[487] », ou « la mémoire de l'art comme art » (pour citer Brogowski). Du point de vue de la logique soustractive qui nous intéresse ici, le seul fait de réduire la pratique d'un artiste, ne serait-ce que pour un temps et même si ce n'était que de façon partielle, à une approche aussi contrainte que peut l'être l'enregistrement de souvenirs par écrit, est en soi une soustraction qui justifie la place qu'occupe *LJC Archive* dans nos fiches. Si Lefevre Jean-Claude ne s'est pas revendiqué comme un écrivain qui par profession compose des ouvrages de littérature, quelle sorte d'artiste est-il, du fait de la position exceptionnelle qu'il occupe dans le champ de l'art ? Pour le dire autrement, si *LJC Archive* n'est pas un journal, – l'artiste d'origine allemande Paul Klee en a écrit un, assumé comme tel[488] –, qu'est-ce que *LJC Archive* en tant qu'œuvre ? Pour nous, la réponse à cette question se trouve dans une note datant du mois de mars 1986. Celle-ci va nous permettre d'emprunter une nouvelle direction.

---

485 *Ibid.,* p. 425.
486 Brogowski, « La mémoire de l'art comme art », *loc. cit.*, p. 13.
487 *Ibid.,* p. 20.
488 Voir : https://www.grasset.fr/livres/journal-9782246279136 [01/06/2022]

> « D'après Claude Rutault, je suis un travailleur de l'art... Entendre et comprendre *un travailleur de l'ombre*[489]. »

Des italiques semblent renforcer l'idée (« *un travailleur de l'ombre* ») et nous font comprendre combien elle est importante pour l'artiste. Que ce soit en termes de succès, de profits, symboliques ou matériels, ou même de réputation auprès d'un public relativement large, trente années de carrière n'y suffisent pas : les efforts acharnés et la précision avec laquelle travaille quotidiennement Lefevre Jean Claude n'apportent que peu de fruits à ces niveaux. La masse de notes qui succède à l'année 1986 ne fait que confirmer cela. Le prix à payer pour une pratique radicale faisant des œuvres de l'art « essentiellement des productions d'ordre intellectuel[490] » semble revenir, pour l'artiste, à accepter d'être oublié de son vivant. *LJC Archive* résiste aux simplifications hâtives, mais, de fait, comment ne pas constater que la réception du travail de Lefevre Jean Claude ne touche que quelques spécialistes convaincus ? En raison de cette absence de visibilité, l'artiste lui-même semble vouloir jeter un discrédit sur son œuvre. Étrangement la question de savoir pourquoi Lefevre Jean Claude n'a pas pu, ou su, capitaliser plus de reconnaissance taraude le lecteur de *LJC Notations 1977-2007*, au point qu'il lui arrive de se demander si cette question ne lui est pas soufflée en permanence par l'artiste lui-même, qui peine et s'interroge.

> « Nulle part, on le voit nulle part... Il est rarement montré... Son œuvre est sous-exposée... Et si tu en faisais une BD ?[491] »

Partant de ce constat, l'artiste français Laurent Marissal (qui œuvre également sous le nom de Painterman) crée une bande dessinée intitulée *LJCBD 2006*[492]. L'ouvrage est remarquable en ce qu'il dresse, en quelques dizaines de cases rapides, malicieuses, une typologie des enjeux présents dans l'œuvre de Lefevre Jean Claude dont chacun des termes est précisément analysé. L'approche est libre, non exempte d'humour et aime les rebondissements. La bande dessinée s'achève d'ailleurs sur

489 *LJC Notations 1977-2007, op. cit.*, p. 45.
490 Brogowski, « La mémoire de l'art comme art », *loc. cit.*, p. 15.
491 Laurent Marissal, *LJCBD*, Incertain sens, Rennes, 2006, p. 3.
492 *LJCBD, op. cit.*.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

une phrase proférée par Painterman, ce dernier tire sa conclusion d'une multitude de réflexions auxquelles le lecteur a pris part tout au long de l'ouvrage.

> « Plutôt que de la comprendre, j'aimerais, si je pouvais, contribuer à ce que l'œuvre de LJC reste mystérieuse[493]. »

Avec un tel final, le serpent semble toutefois se mordre la queue : l'œuvre de Lefevre Jean Claude est-elle intéressante précisément, en partie au moins, parce qu'il est un « travailleur de l'ombre » ? Autrement dit, le fait que cette œuvre « reste mystérieuse » serait une des conditions nécessaires à son existence, voire à sa survie ? Une appartenance à l'ombre serait alors ce qui lui conférerait en partie sa valeur ? En conséquence de quoi elle devrait, même, peut-être, rester protégée du grand public ? La piste nous semble trop relever d'une interprétation pour faire ici l'objet d'un plus grand développement. En revanche, trois points attirent notre attention relativement au « travailleur de l'ombre » que pourrait incarner Lefevre Jean Claude. D'abord, le recours à une économie de moyens extrême (« L'œuvre de LJC, c'est surtout du texte ![494] ») avait-il des chances réelles de conquérir une large audience ? D'ailleurs, peu de gens lisent et ceci explique pourquoi quand il s'agit d'art, il est plus facile pour le public de regarder que de lire, mais lorsqu'il n'y a rien à voir et qu'à lire, comment ce même public ne peut pas se sentir égaré ? Ensuite, sans connaissances approfondies de ce en quoi consiste « l'héritage de l'art conceptuel[495] », quel amateur d'art pourrait accueillir convenablement *LJC Archive* ? Ensuite, plus prosaïquement, la pratique de cet artiste n'est-elle pas trop éloignée de l'objet d'art pour générer des gains ? Enfin, hypothèse encore plus tendancieuse, mais qui fait du sens, trouvons-nous, vis-à-vis de la logique soustractive qui constitue l'enjeu de cette recherche : l'objectif voilé de *LJC Archive* ne reviendrait-il pas en l'exposition d'un drame ? Ce drame serait au fondement de l'œuvre et lui servirait de justification. Car *LJC Notations 1977-2007* de sa première à sa dernière page raconte une usure dans ses moindres détails, celle d'un artiste qui ne trouve

493 *LJCBD, op. cit.* p. 70
494 *LJCBD, op. cit.*, p. 3.
495 Brogowski, « La mémoire de l'art comme art », *loc. cit.*, p. 15.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

pas sa place dans le monde qu'il quête. *LJC Notations 1977-2007* relate un parcours du combattant : des grands rêves, s'imposer dans le circuit de l'art, on passe à des rêves moyens, faire comme on peut avec le tout venant, les rares intéressés, et puis à rien, ou presque, si peu d'intéressés. À mesure que l'artiste s'éloigne toujours plus vers la périphérie, il se décourage toujours davantage mais persiste malgré tout. Page après page, année après année, le travail de l'art au travail fait tomber des illusions une à une. En cela, l'archive rappelle plus les *Notes d'un souterrain*[496] (1864) de l'écrivain russe Fiodor Dostoïevski qu'elle semble s'ouvrir sur une quelconque forme de bonheur ou d'accomplissement de la personnalité de l'artiste au fil du temps. Empruntée au *Journal* de l'écrivain dramatique français Jules Renard, cette pensée résume pour nous l'enfer vécu, c'est notre interprétation, par Lefevre Jean Claude : « Après avoir bien sondé le ciel impénétrable, il faut en revenir à l'image du papier bleu percé de petits trous[497]. » Ou encore le poète allemand Novalis livre-t-il un aperçu fidèle de ce que nous entendons par usure lorsqu'il est question de *LJC Notations 1977-2007* : « Nous cherchons partout l'absolu, mais nous ne trouvons que des choses[498]. »

En mars 1986, Lefevre Jean Claude qui ne prétend pas être écrivain mais artiste, se questionne pourtant sur le caractère potentiellement néfaste de l'écriture.

> « Citation : "L'écriture altère-t-elle la vie de celui qui écrit soit en la magnifiant, soit en l'aggravant au point de la rendre impossible ? Kafka nous l'a fait sentir : l'écriture est peut-être ce qui peut justifier sa vie, la sauver, mais aussi bien la détruire..."', Maurice Blanchot, dans les pages du quotidien Libération, à propos de l'œuvre de Roger Laporte[499]. »

Le fait que l'artiste cite ce passage nous semble capital : il montre que Lefevre Jean Claude est pleinement conscient du drame qui consiste, pour un plasticien, à limiter sa pratique presque exclusivement à l'écriture. Au passage, comment ne pas remarquer la complexité de cet extrait prenant place dans l'archive et conçu comme un feuilleté : il implique trois écrivains sur seulement quatre lignes. Blanchot cite Kafka pour parler de Laporte. Un tel entrelacement parle admirablement de l'artiste qu'est Lefevre Jean Claude et de la place

---

496 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Carnets_du_sous-sol [03/03/2022]

497 Jules Renard, *Journal 1887-1910*, dir. Léon Guichard & Gilbert Sigaux, nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1972, p. 545 : « 22 août 1899 ».

498 Novalis, *Maximes et Pensées*, trad. Pierre Garnier & André Silvaire, Paris, 1964, p. 7.

499 *LJC Notations 1977-2007, op. cit.*, p. 45.

qu'il occupe, ou pense occuper, dans le champ qui le préoccupe : promoteur par son art d'un seul médium ou presque, l'écriture, mais aussi partagé entre plusieurs dimensions et cherchant à construire une entièreté.

Artiste escamoté

À l'occasion d'une discussion portant sur l'œuvre de Lefevre Jean Claude[500], une des personnes présentes utilisa l'expression « d'artiste escamoté ». Peut-être créée de toutes pièces, celle-ci s'avère pertinente et va nous aider à pousser encore notre raisonnement. Que signifie-t-elle ? C'est en tant qu'artiste dérobé à la vue, soustrait à la visibilité que Lefevre Jean Claude vit, chaque jour, chaque mois, chaque année, le monde l'art et ses turpitudes. Nombre de passages figurant dans *LJC Notations 1977-2007* ne laissent planer aucun doute à ce sujet, bien qu'observateur participant, écrivions-nous, c'est toujours en marginal que Lefevre Jean Claude observe le système de l'art : « Peu travaillé aujourd'hui. Au kiosque, achète le dernier numéro d'*Artpress*, achat que déjà je regrette, tellement le sommaire est éloigné de mes préoccupations[501]. » Ou encore : « Le Monde en technicolor et Xavier Veilhan en grand format. Rétrospective percutante à Strasbourg, au Mac : prototype de l'artiste du futur. Et moi qui ne vois dans ses travaux qu'une poussive exploration de la caisse à jouets de notre enfance[502]. ». *LJC Notations 1977-2007* regorge d'ailleurs d'observations dont il est difficile de savoir jusqu'à quel point elles dénotent une forme d'humour, ou pas, outre le fait que la vision soit intensément critique : « Palais de Tokyo, en famille... comme il doit être visité[503]. » Pour « l'artiste escamoté », *la logique soustractive est subie*. C'est un point capital pour ces fiches dans lesquelles un cas de figure identique ne se présente qu'en cette unique fois, de règle la logique soustractive relève toujours de la volonté de l'artiste. Pourtant, c'est ce défaut apparent qui fait de Lefevre Jean Claude un passeur, ce défaut qui nous fait revoir l'histoire de l'art avec un grand H comme une histoire

500 Chez l'artiste parisien Hubert Renard, en 2020.
501 « Mars 2004 », dans *LJC Notations 1977-2007, op. cit.*, p. 327.
502 « Novembre 2005 », *ibid.,* p. 349.
503 « Novembre 2004 », *ibid.,* p. 305.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

vécue de l'intérieur, par un individu que nous pourrions être. En ce sens *LJC Archive* est une histoire de l'art à échelle humaine réalisée sur trois décennies. C'est une vision du sous-sol qui, grâce au travail de l'art au travail, remonte jusqu'à nous au travers de mots. L'archive tient une grande partie de sa valeur du fait d'avoir été pensée en alternative aux discours ambiants consensuels, ceux qui font justement l'objet d'un trop plein de publications, et sont faciles d'accès, voire deviennent inévitables et interdisent l'originalité. Depuis la marge, *LJC Archive* décrit une scène de l'art dont l'auteur a été partiellement privé, mais qu'il persiste à fréquenter, parce que commenter cette scène constitue le travail de l'art au travail, fait partie du mode opératoire artistique qu'il a défini et auquel il se tient, eu égard à la souffrance que cet attachement peut occasionner. Le travail de l'art au travail est un drame, peut-être même désiré par l'artiste. Peut-on même parler de sacerdoce, tant le « métier » que Lefevre Jean Claude s'est inventé semble exiger un entier dévouement ? À ce point de notre raisonnement, considérer *LJC Archive* comme un acte de résistance semble logique, sinon évident. Pourtant observer l'œuvre sous cet angle revient selon nous en partie à commettre une erreur. Si *LJC Archive* n'était qu'une parole de l'exclu, il ne serait plus possible que de l'accueillir sous l'angle de la morale. Or la situation décrite patiemment par Lefevre Jean Claude dans *LJC Notations 1977-2007* ne peut se réduire au combat de David contre Goliath. Indirectement, tout dans *LJC Archive* nous pousse à tirer la conclusion suivante : Lefevre Jean-Claude n'est jamais tout à fait sorti de l'anonymat. Mais cet état d'en-dehors constitue un atout qui préserve la pratique d'un artiste de multiples altérations. Au demeurant, Lefevre Jean-Claude doit travailler à côté pour survivre. Cet obstacle tient une place très importante dans *LJC Notations 1977-2007* et nombre de phrases font état, parfois de façon très indirecte, d'engagements professionnels.

Être affecté au souterrain n'est pourtant pas le pain quotidien d'autres artistes que Lefevre Jean-Claude fréquente, un temps ou tout au long de sa vie, comme Rutault, un pair pour ne pas dire un proche[504] dont les œuvres dans leur mise en forme sont

[504] Voir : *LJC Notations 1977-2007, op. cit.*, p. 446 (index dans lequel il est possible de compter combien de fois Rutault est cité par Lefevre Jean Claude).

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

plus complaisantes que tout ce que Lefevre Jean-Claude a produit depuis 1977 et dont il décrit à plusieurs reprises certaines des avancées dans la carrière comme étant objectivement plus impressionnantes que les siennes propres.

Artiste escamoté, Lefevre Jean-Claude s'exprime depuis la périphérie. Entendu, apprécié des institutions, Rutault ressemble davantage à l'idée qu'on se fait de l'artiste parfait en son genre. La figure de l'artiste escamoté nous demande de nous pencher sur le phénomène de l'exclusion. Vécue par une majorité d'artistes, lente ou rapide, celle-ci prend presque toujours le même chemin : du fait qu'elles n'empruntent pas des formes classiques, les œuvres de certains artistes ne se vendent pas, ou très difficilement ; par voie de conséquence, de telles œuvres n'intègrent donc pas le marché ; de ce fait, la production de tels artistes n'est globalement pas couverte par les médias les plus en vue et dès lors seul un nombre très limité d'amateurs y accède. Ce n'est toutefois pas un problème si l'on considère que Lefevre Jean Claude, et tant d'autres avec lui, dont certains sont présentés dans ces pages, n'aurait certainement pas été aussi pertinent, décapant, radical, s'il avait eu plus de succès, d'où l'image de l'atout que nous évoquions précédemment. Lors d'un entretien réalisé avec le critique d'art français Paul Ardenne, celui-ci avançait que « les artistes sont intéressants seulement avant d'avoir réussi[505] ». L'écrivain autrichien Karl Kraus apporte un autre éclairage : « L'opinion, pour l'art, ne compte pas ; il la laisse au journalisme en libre exploitation ; et il est en danger précisément quand celui-ci lui donne raison[506]. » Mais comment interpréter cette phrase du point de vue de l'artiste escamoté, à savoir escamoté contre son gré, à partir du moment où l'opinion, à savoir le jugement favorable ou défavorable que l'on porte sur une question donnée ou encore une personne, est au cœur du processus créatif de Lefevre Jean Claude ? En quoi nous donner son point de vue peut-il relever de l'art ? Tandis qu'on attendait de lui des romans et des pièces de théâtre immortels, Renard a volontairement fait de son *Journal* la pièce maîtresse de son œuvre littéraire. Peut-on, de façon semblable, avancer que Lefevre Jean Claude a volontairement fait de

505 Échange daté de 2003 (dans les archives de l'auteur).
506 Karl Kraus, *Aphorismes*, Mille et une nuits, 1997, Paris, p. 68.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

son archive, le travail de l'art au travail, la pièce maîtresse de son œuvre plastique, tandis qu'étaient attendues des formes s'apparentant davantage à des objets d'art ? L'histoire peut-elle retenir une œuvre en apparence aussi ordinaire, ou peu artistique au sens conventionnel du terme, que l'est *LJC Archive* ? Pour Anders, philosophe important pour cette recherche, il semble n'y avoir aucune chance pour que ce soit le cas.

> « La sieste que j'ai faite il y a trois ans jour pour jour a sans doute fait partie de la situation historique. Mais, par essence, l'histoire néglige de tels faits, elle n'en fait pas de l'histoire, elle ne les transmet pas. Il n'y a d'histoire que dans la mesure où celle-ci opère elle-même un tri[507]. »

Le travail documentaire de Lefevre Jean Claude rend inopérante l'image décrite par Anders tout autant qu'il faisait dévier l'affirmation de Kraus portant sur la place de l'opinion en art. Certes, rien ne certifie que *LJC Archive* reste dans l'histoire puisque cette dernière n'a pas encore opéré de tri ni choisi de conserver cette œuvre. Mais *LJC Archive* fait œuvre, nous semble-t-il, du simple fait que Lefevre Jean Claude le décrète, et de ce fait l'archive n'est pas une sieste, même si nombre de descriptions qui y sont collectées paraissent accessoires. Pour autant, cette œuvre est-elle un morceau de réalité ? Incarne-t-elle une puissance objective aussi intense que celle qu'on reconnaît au célèbre porte-bouteilles ? *LJC Archive,* en tant qu'œuvre, pose certainement la question des limites de l'objectivité. Ce dernier point pèse lourdement sur l'analyse qu'il est possible de faire du travail de Lefevre Jean Claude. Il porte sur la légitimité des propos rapportés par l'artiste. Bien que prétendant à l'objectivité, *LJC Archive* peut-elle, en tant qu'œuvre, être autre chose qu'une représentation de ce qu'est l'objectivité pour l'artiste ? En quoi peut-on se fier au caractère prétendument objectif que pourrait avoir cette œuvre ?

Un exemple peut illustrer notre propos : à l'occasion d'une conversation effectuée au café en septembre 2019 avec un artiste qui ne souhaite pas divulguer son nom et qui est proche de Lefevre Jean Claude, il apparaît à ce titre à plusieurs reprises dans *LJC Notations 1977-2007*, celui-ci nous fait une confession.

> « Un jour il m'a fallu mentir à Lefevre Jean Claude. La raison était simple : je voulais lui faire une surprise pour son anniversaire et devais

[507] Anders, *L'Obsolescence de l'Homme, op. cit.,* p. 292

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

> pour cela retrouver des amis communs. Comme je ne pouvais lui confier cette information, j'ai inventé un bobard – je devais le quitter, non pas pour retrouver nos amis en vue de préparatifs à des festivités dont il ne devait rien savoir d'avance, mais pour accomplir "d'autres urgences artistiques"[508]. »

C'est cette dernière information que Lefevre Jean Claude fait figurer dans son archive. L'artiste a fidèlement retranscrit ce qui lui a été dit. Pourtant, il s'avère que la marge est bien grande, ainsi que nous l'écrivions, entre ce qui se passe réellement et ce qu'il perçoit de ce qui se passe. Mais ceci ne vaut-il pas, d'ailleurs, pour toute pratique artistique cherchant à reproduire *d'après nature* ? À ce titre, il serait intéressant d'analyser *LJC Notations 1977-2007* sous l'angle des outils dont dispose le langage pour représenter. Toujours dans son texte d'introduction à *LJC Notations 1977-2007*, Brogowski fait cette remarque qui replace tout ce qui vient d'être dit dans une nouvelle perspective, et donne un terme à ce court développement.

> « Le regard jeté sur l'histoire de l'histoire de l'art ne laisse aucun doute sur le fait que l'histoire de l'art est écrite comme une fiction. Qu'importe ! Il faut simplement exiger qu'elle soit en même temps mémoire, c'est-à-dire respectueuse de – si elle ne peut pas être fidèle à – l'engagement des artistes, aux idées auxquelles ils croyaient et aux valeurs qu'ils protégeaient. Il ne s'agit pas d'abolir la fiction, mais de la border par la réalité – la vérité – de ces engagements[509]. »

Lefevre Jean Claude, artiste escamoté ayant, avancions-nous, subi la logique soustractive, n'a peut-être pas fait autre chose pendant trois décennies que d'exposer, par écrit, la vérité de son engagement.

SITUATION DANS L'ART

De façon exceptionnelle, en place de renseigner cette partie de la fiche, nous avons choisi de faire figurer cette courte note de l'écrivain français Paul Léautaud, datée du mardi 4 janvier 1910 : « Une "pensée" de M^me^ Aurel, dans *Shérazade* : "Ce qui fatigue encore le moins, c'est le travail"[510]. »

---

508 Tout ceci a (ou aurait) eu lieu en 2007.

509 Brogowski, « La mémoire de l'art comme art », *loc. cit.*, p. 22.

510 Paul Léautaud, *Journal littéraire, t. I : novembre 1893-juin 1928*, Mercure de France, Paris, 1993, p. 783.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

CLAUDE RUTAULT

ŒUVRES

non peint, dépeint

peintures-suicides 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 & 8

NATURE DES ŒUVRES

Dé-finitions/méthodes. Il s'agit de consignes, ou séries d'instruction.
Dé-finitions/méthodes peut également s'écrire définitions/méthodes, ou encore d/m. D'une façon générale, l'artiste emploie exclusivement des minuscules (option que nous n'avons pas appliquée dans ces pages)[511].

AUTEUR/S

Claude Rutault « avec un certain nombre de points laissés au choix du preneur en charge » selon le protocole d'exécution mis en place par l'artiste.

DATE OU PÉRIODE

2013 (*non peint, dépeint*) et 1978 (*peintures-suicides*).

INTENSITÉ DE LA LOGIQUE SOUSTRACTIVE DE 1 À 5

2/5

ARGUMENT

Chacune à leur façon, ces œuvres sont emblématiques d'une demi-soustraction, à savoir d'une soustraction dédiée au plus – selon la logique du proverbe « less is more » –, ici la révélation d'une existence minimale de la couche picturale (dans le cas de *non peint, dépeint*), là le remplacement d'une peinture disparue par une affiche rapportant cette disparition (pour les *peintures-suicides*).

511 Voir le travail de l'artiste sur le site de sa galerie : https://www.perrotin.com/fr/artists/Claude_Rutault/92#images [04/03/2022]

QUAND DANS LA CARRIÈRE DE L'ARTISTE, ET AVEC QUEL IMPACT SUR CELLE-CI

Rutault réalise *non peint, dépeint* à un moment où il est connu et reconnu. Cette œuvre semble ne pas avoir eu d'impact remarquable sur sa carrière.

Imaginées un peu plus d'une trentaine d'années auparavant, les *peintures-suicides* figurent souvent, pour la critique, au nombre des œuvres les plus emblématiques de l'artiste.

DESCRIPTION DES ŒUVRES PAR L'ARTISTE

non peint, dépeint : « Une toile peinte de la même couleur que le mur et quelques centimètres à droite une toile dépeinte », « la toile dépeinte date de 1966, je crois »[512].

peintures-suicides : « [Une peinture réduite pendant plusieurs années jusqu'à sa disparition et qui] se fige dans deux cas : par l'achat ou par ma mort[513]. »

AUTRES DESCRIPTIONS

« Si l'aspect le plus immédiatement visible de la peinture de Rutault semble d'ordre spatial – la relation de la toile au mur sur lequel elle est accrochée –, sa dimension temporelle se révèle pourtant encore plus déterminante. […] C'est l'une des façons les plus marquantes qu'à Rutault de prendre en compte le paramètre temporel que de rendre ainsi mortelles certaines de ses œuvres[514]. »

« Nous ne pensons pas que Claude [Rutault] soit un soustracteur si l'on considère tout le travail sur les piles, l'accumulation, le transit. Ce serait plutôt un transformateur[515]. »

512 L'œuvre est décrite dans l'ouvrage *premières pages, d/m/c n° 492, 2009 de Claude Rutault, prise en charge par Françoise et Jean-Philippe Billarant*, Éditions des Cendres, Paris, 2013, à partir de p. 147 (« en réponse à... »). Cette description consiste en propos cités par Ghislain Mollet-Viéville dont le texte complet figure p. 147-153. L'œuvre décrite est reproduite sous la forme d'une photographie p. 152-153.

513 Claude Rutault, *d/m 83 à 90*, dans *dé-finitions/méthodes, le livre 1973-2000*, Flammarion 4, Paris et CCC Tours, 2000, p. 1048-1051.

514 Michel Gauthier, « Une peinture dans le temps », dans *Claude Rutault*, Michel Gauthier & Marie-Hélène Breuil, Flammarion/Cnap, Paris, 2011, p. 27.

515 Commentaire des collectionneurs Françoise et Jean-Philippe Billarant. Tandis que nous cherchions à recueillir plus d'informations sur l'exposition de cette œuvre pour notre fiche, il s'est avéré pertinent de réaliser un entretien avec eux, en 2019. Ce passage ainsi que quelques autres figurant ici en proviennent (dans les archives de l'auteur).

- *non peint, dépeint* consiste en deux toiles. L'une est non peinte, l'autre est dépeinte. La toile non peinte n'a subi aucune intervention matérielle. La toile dépeinte a été grattée de façon à ce qu'il ne reste rien ou presque de la couche picturale qui y figurait. Le diptyque est présenté sur un mur non peint alors que l'artiste demande généralement que « la toile soit peinte de la même couleur que le mur sur laquelle elle est exposée ». En guise d'alternative, on suppose que le diptyque aurait tout autant pu être présenté sur un mur dont la couche picturale aurait été presque intégralement prélevée.
- Les *peintures-suicides* sont des toiles peintes de la même couleur que le mur sur lequel elles sont exposées. Rendues moindres par le retranchement de parties, elles courent le risque de disparaître a/si personne ne les achète et b/si l'artiste meurt.

Concernant la première œuvre, repartons des deux composantes du titre : *non peint* et *dépeint*. Dans le glossaire[516] de Rutault, « non peint » figure entre les mots « délégation » et « descriptif ». Plusieurs toiles non peintes égrainent l'œuvre de l'artiste. Un exemple parmi d'autres est la dé-finition/méthode 4, *« peint / repeint (« la France défigurée » 1969 / non peint »), 1975/1995/1977*, dont un des éléments du triptyque consiste en « une toile laissée non peinte, posée au sol à côté des deux premières[517] ». Le « non peint » est un appel à l'inaction. Tout au contraire, le dépeint invite à agir. De prime abord, le dépeint fait encore plus figure d'authentique soustraction que le « non peint » car ce qui existait sur la toile en a été définitivement ôté. De ce fait, ce qui est offert à contempler pourrait être *ce qui manque*, précisément. Le dépeint de Rutault incarnerait en cela un état de l'œuvre qui a été, mais qui n'est plus à voir. Si tel était le cas, l'objectif premier de l'artiste consisterait à nous faire ressentir l'absence, le trou dont il est souvent question dans

516 Dans le catalogue *Claude Rutault*, Damiani/Perrotin, Bologne, Paris, 2013, p. 231-232.
517 *Claude Rutault*, Damiani/Perrotin, *op. cit.*, p. 23.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

cette recherche portant sur la logique soustractive. Or lorsque Rutault décrit avec précision l'action de dépeindre parmi d'autres formes d'exécution caractéristiques de son travail, il souligne plutôt le fait que dépeindre consiste *à* révéler *ce qui demeure* (et non *ce qui manque*). « Pour ce qui est de dépeindre une toile ancienne », écrit-il, il s'agit de la ramener « au plus près de la toile non peinte, au plus près parce qu'il subsiste toujours des traces de l'ancienne toile, si bien que celle-ci demeure toujours une peinture[518] ». Cet autre passage est encore plus clair quant au but que se fixe l'artiste avec l'action de dépeindre : « [En] modifiant son mode de production la peinture reprend pied dans l'époque[519]. » L'approche penche du côté de la stratigraphie[520] plutôt que de celui de la logique soustractive. À savoir qu'une certaine quantité de matière ou de couche picturale est ôtée pour révéler une couche picturale qui ne se donnait plus à voir, pas pour révéler l'absence et manifester le manque. Dans le commentaire que Rutault fait de l'action de dépeindre, il n'est question que de ce qui subsiste. Des restes qui sont infimes, presque insignifiants, mais sur lesquels Rutault veut attirer notre attention, accordant ainsi au tableau dépeint, à savoir vide seulement en apparence, une existence picturale minimale. Pour lui, ces restes parlent du temps et Rutault s'interroge sur ce qui constitue le passé de la toile : « reprendre pied dans l'époque », écrit-il, l'artiste semble vouloir ne rien vouloir faire d'autre que remonter le temps grâce au dépeint. Sous cet angle, la remarque du critique et historien de l'art français Michel Gauthier figurant au début de cette fiche est particulièrement perspicace et confère à l'action de dépeindre toute la plénitude de son sens : « Si l'aspect le plus immédiatement visible de la peinture de Rutault semble d'ordre spatial […] sa dimension temporelle se révèle pourtant encore plus déterminante[521]. » Si l'aspect le plus immédiatement visible de la peinture de Rutault semble d'ordre pictural, pourrions-nous avancer, dans le cas de l'action de dépeindre.

---

[518] Description par Rutault de la *définition/méthode 2* : « peint/non peint/repeint » (« la place des vosges », 1974)/dépeint (« les joueur de boules », 1969) », dans *Claude Rutault*, Damiani/Perrotin, *op. cit.,* p. 22.
[519] *Ibid.*
[520] Parfois nommée « géologie historique », elle étudie « l'agencement des différentes couches géologiques afin d'en tirer des informations temporelles », d'après : https://fr.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9ologie [04/03/2022]
[521] Gauthier, « Une peinture dans le temps », *loc. cit.*, p. 27.

Dépeindre comme on taille la pierre

Propriétaires de la dé-finition/méthode intitulée *non peint, dépeint*, les collectionneurs Françoise et Jean-Philippe Billarant prennent l'œuvre en charge et l'exposent sur leurs murs en 2013 au SILO[522], lieu qu'ils dédient à la présentation de leur collection située dans le Val-d'Oise. Lorsque nous leur posions la question de savoir comment ils voyaient dépeint dans l'œuvre de Rutault et s'ils sentaient là la manifestation d'un Rutault inaccoutumé, les Billarant replacent le geste dans son contexte pour mieux en évaluer la spécificité.

> « Il est intéressant de noter que le "non peint" et le peint sont des états transitoires, l'un devant disparaître définitivement, l'autre se transformer par l'actualisation, alors que le repeint et le dépeint sont des états définitifs et symétriques donnant des objets finis réalisées le plus souvent par l'artiste (à la différence du "non peint" et du peint) et nécessitant la disposition d'œuvres "extérieures". Pour Claude rajouter (repeindre) ou enlever (dépeindre) sont, pensons-nous, des actes assez comparables puisqu'ils mènent à la disparition. La principale différence entre les deux est qu'une pratique (repeindre) s'inscrit dans l'histoire de l'art ancien alors que l'autre, dépeindre, découle plutôt […] de l'art contemporain[523]. »

Pour les collectionneurs, repeindre ou dépeindre mènent à la disparition. Cette affirmation ne va pas dans le sens de notre hypothèse, à savoir que dans le cas de dépeint, la logique soustractive engagée par Rutault tend à révéler plus qu'à faire disparaître. Lorsque nous commencions cette recherche en 2019, dialoguant à tort et à travers avec une multitude d'interlocuteurs en vue de préciser les contours de ce qu'est ou pourrait être la logique soustractive, ceux-ci amenaient souvent sur la table, à titre d'exemple, la figure du tailleur de pierres censé exprimer clairement ce en quoi consiste une telle logique : tout tailleur de pierres n'est-il pas, nous a-t-on répété, à sa façon, déjà, un soustracteur au travail ? Pourtant l'image échoue à illustrer ce que nous entendons par logique soustractive. *Le tailleur ne retire pas de la matière en vue de confronter au manque mais pour donner à voir un résultat*, qui consiste en un reste, aussi infime soit-il. Le tailleur qui extrait trois minuscules billes d'un imposant bloc de pierre n'est pas un soustracteur, bien que le fait de retirer soit au

522 Voir : http://www.opus64.com/wp-content/uploads/2015/10/DP_LE_SILO_MAIL.pdf [07/03/2022]
523 Entretien cité, 2019 (dans les archives de l'auteur).

cœur de sa pratique. Rutault avec l'action de dépeindre est ce tailleur de pierres. Dépeindre est en réalité extrêmement éloigné de ce que Metzger résume de façon admirable dans sa phrase « dans le nylon ce ne sont certainement pas les bandes de nylon qui restent qui importent – c'est le non-nylon », phrase qui nous sert de repère en ce qu'elle indique de façon précise un changement de paradigme. Tout au contraire, dépeindre est un procédé artistique parmi d'autres figurant dans une boîte à outils, un procédé n'ayant pas la disparition, le « non-nylon » (Metzger) ou « dix-neuf idées oubliées » (Brecht), pour but. Ceci se confirme une fois encore dans le courrier que Rutault écrit à l'agent d'art français Ghislain Mollet-Viéville lorsque ce dernier, sur l'invitation de l'artiste et pour les collectionneurs Billarant, s'engage à écrire un texte sur *non peint, dépeint*[524]. Ce que Rutault veut faire advenir au travers de son geste, rappelle-t-il à Mollet-Viéville, ce sont « les qualités picturales du tableau dépeint », qui présente « des ombres, de minuscules points de peinture, ou même quelques traces d'encre ». « On est au cœur de la peinture, dans une évidence visuelle indiscutable »[525] écrit Rutault, et ceci peut être accueilli comme une profession de foi de ce que dépeindre vise fondamentalement. Conscient du fait que Rutault ne va peut-être pas tout à fait au bout de ce que cette expérience aurait pu ou dû être à ses yeux, à savoir l'authentique soustraction annoncée par un titre prometteur, *non peint, dépeint*, Mollet-Viéville cite enfin l'artiste américain John Baldessari : « Il vaut mieux avoir une idée en tête qu'un tableau au mur[526] ». Il procède de la sorte pour renverser la perspective et rappeler une fois encore que des limites strictes conditionnent un art de nature picturale, sous-entendu celui de Rutault. Ce que Mollet-Viéville relève est semblable aux conclusions que nous avons formulées auparavant : Rutault dépeint comme on taille la pierre. Si une logique soustractive est mise en acte, au moins temporairement, c'est uniquement en vue d'étendre les possibilités du champ pictural. Avec *non peint, dépeint*, Rutault n'incarne pas non plus

[524] Toujours à l'occasion de l'exposition de l'œuvre par les collectionneurs en 2013 au SILO, événement évoqué ci-dessus.
[525] *premières pages, d/m/c n° 492, 2009 de Claude Rutault, prise en charge par Françoise et Jean-Philippe Billarant, op. cit.*, p. 147.
[526] *Ibid.,* p. 151. Nous faisons figurer dans notre inventaire un compte-rendu de la destruction par Baldessari de son œuvre picturale en 1970 (Baldessari, *Cremation Project*, 1970, dans *Los Angeles 1955-1985. Naissance d'une capitale artistique, op. cit.,* p. 213).

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

un positionnement d'artiste œuvrant contre la croissance. Pour les Billarant, connecter ainsi Rutault à Baldessari pose toutefois problème puisque, tandis que ce dernier impose une rupture nette d'avec les disciplines et tente d'atteindre à une complète dématérialisation, *non peint, dépeint* ne cherche aucunement la rupture. Pour les Billarant, l'œuvre « résulte d'un déroulé normal[527] », et les points de départ et d'arrivée de l'artiste consistent ni plus ni moins qu'en l'exposition d'un tableau au mur. Pour les collectionneurs, Rutault et Baldessari n'appartiennent pas à la même histoire puisqu'ils poursuivent des objectifs totalement différents.

En nous aidant d'un second exemple, la série des *peintures-suicides*, nous allons poursuivre notre démonstration en la faisant aller toujours dans le même sens : la logique soustractive existe chez Rutault seulement à l'état de méthode, de mode opératoire et confronter au manque ne constitue pas pour l'artiste un enjeu central. Mais le fait qu'elle ne soit ni plus ni moins qu'un autre instrument figurant dans sa besace ne la rend pourtant pas nulle et c'est ce qui justifie la rédaction de cette fiche ayant notamment pour objectif de révéler une diversité d'approches presque infinie. Bien que de faible intensité chez Rutault, la logique soustractive n'en permet pas moins la transition, elle accompagne des mutations (dans le passage de l'entretien avec les Billarant que nous citions, ceux-ci parlaient à juste titre « d'états transitoires »). Nous allons voir comment elle arrime, aussi, les œuvres de l'artiste au temps, dimension temporelle dont Gauthier remarquait avec justesse qu'elle est tout à fait déterminante chez Rutault.

Un événement, pour nous symptomatique, survenu à Paris en 2015 peut nous servir à introduire les *peintures-suicides* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8.

> « Le 10 janvier 2004 Claude Rutault installait dans nos murs deux peintures de 1975. Le 10 janvier 2015 les deux peintures de 1975 seront extraites de nos murs. À cette occasion sera actualisée la définition/méthode *trois cent six de(ux)rangées thème 12*[528]. »

---

527 Entretien cité, 2019.

528 Rutault, actualisation de la *définition/méthode « trois cent six de(ux)rangées thème 12 »*, 2015, archives de la Galerie Martine et Thibault de La Châtre : https://www.lachatregalerie.com/show.php?show_id=326&showpress=1&language=2&p=1&g=3 [07/03/2022]

Même lorsqu'il place deux peintures dans les murs d'une galerie, comme ce fut le cas chez Martine et Thibault de La Châtre à Paris, et qu'il les soustrait ainsi à la conscience que l'on peut avoir de leur présence, Rutault n'est pas à proprement parler un soustracteur, selon l'idée que nous nous faisons de la logique soustractive, puisqu'il prévoit que les toiles refassent un jour surface, en l'occurrence, onze années après avoir été enfouies, soit en 2015. Cette réapparition fait même l'objet d'un événement public filmé, sorte de spectacle au sens noble, qui voit un régisseur de la galerie perforer les cloisons pour retrouver les œuvres. Pour localiser celles-ci et minimiser les dégâts, des repérages ont été réalisés en amont, ils prenaient pour base les souvenirs de Rutault au moment de l'enfouissement[529]. Un entretien avec Rutault[530] nous permet d'en savoir un peu plus sur cette action. Au départ, raconte-t-il, son idée est la suivante : « Une exposition réalisée sur les murs d'une galerie dans un premier temps passe au dedans des murs dans un second[531]. » Les toiles pénètrent littéralement les murs de la galerie, devenus, sur un plan métaphorique, liquides, meubles, ou poreux. L'image est remarquable et contient quelque chose de la célèbre nouvelle horrifique de l'écrivain américain Howard Phillips Lovecraft intitulée « Les Rats dans les murs[532] ». Rutault emploie le terme « absorption » pour décrire le processus qu'il imagine alors. À la question de savoir pourquoi ces toiles refont surface onze ans après avoir été enfouies, l'argument de Rutault est assez chiche : « La galerie fermait et pour cette raison devait rendre ses murs. J'ai trouvé intéressant de récupérer les toiles emmurées depuis belle lurette à cette occasion, ceci présentait l'opportunité de faire un événement. » La « blague », ajoute-t-il, « c'est qu'il s'est avéré assez difficile de les retrouver, bien que celui qui a réalisé cette fouille fut véritablement un expert en maçonnerie »[533].

[529] Informations fournies par Martine de La Châtre dans un mail qu'elle nous a adressé en réponse à quelques questions que nous lui posions relativement à l'écriture de cette fiche (dans les archives de l'auteur).
[530] Réalisé le vendredi 28 février 2020 à la galerie mfc-michèle didier avec laquelle Rutault travaille et avec laquelle nous travaillons également. Cette rencontre intitulée « YALTA » a eu l'artiste Laurent Marissal pour instigateur. Elle a été enregistrée. Étaient aussi présents le critique d'art et commissaire Laurent Buffet ainsi que l'artiste Hubert Renard (dans les archives de l'auteur).
[531] Entretien cité, 2020.
[532] Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Rats_dans_les_murs [07/03/2022]
[533] Entretien cité, 2020.

Quand l'œuvre conduit presque à sa propre disparition

Au travers des modes opératoires nombreux qui constituent sa pratique, Rutault combine simultanément des logiques additionnelles et soustractives, en plus d'autres opérations comme la multiplication et la division. Dans ce cadre, la série intitulée *peintures-suicides* semble tout d'abord faire figure d'exception : elle propose une disparition complète de l'œuvre, éventualité rarement proposée par l'artiste qui, grâce à l'exemple des peintures enfouies dans les murs mais déterrées dans un second temps, montrait combien il aime les processus réversibles. La série des *peintures-suicides* projette-t-elle véritablement de réaliser des soustractions sans possible retour en arrière ? On peut considérer, tout au contraire, que *de telles peintures aspirent à ce qu'un collectionneur les sauve du suicide*, le risque d'une possible disparition étant, pour Rutault, un enjeu central. Un communiqué daté de 2011 faisait état d'une « exposition-suicide » de l'artiste, dérivée des *peintures-suicides,* exposition dont la possible disparition était mise en avant.

> « "*exposition-suicide*". Ce titre violent rappelle que la série de "dé-finition/méthodes" de Claude Rutault est le support d'une œuvre non-finie qui peut aussi conduire à sa propre disparition[534]. »

Mollet-Viéville commente ce projet qu'il a suivi de près.

> « Pour "*exposition-suicide*", une vente aux enchères avec Christie's a été organisée. L'œuvre à adjuger comportait un lot de quarante toiles peintes en blanc. Chaque nouvelle enchère amputait la pile d'un tableau et augmentait le prix de l'oeuvre. Un acheteur aurait pu remporter les quarante toiles si personne ne renchérissait à sa suite OU repartir avec trois toiles si les enchères allaient jusqu'à la fin. Suite aux enchères, treize toiles ont été retirées. Il ne restait donc plus, dans la salle, appuyés contre le mur, que vingt-sept toiles blanches achetées comme prévu par le dernier collectionneur qui s'était manifesté en levant le doigt. Ce qui intéressait les collectionneurs c'était surtout l'idée de la vente aux enchères dans le cadre d'une galerie avec tout son processus[535]. »

Pour comprendre le principe que Rutault met en place avec les *peintures-suicides*, il faut revenir vers les dé-finitions/méthodes qui fondent son dispositif. La d/m 86, ou *peinture-*

534 Voir : https://www.paris-art.com/exposition-suicide/ [07/03/2022]

535 Mollet-Viéville, en réponse à une question que nous lui posions en juin 2022 par mail et portant sur *« exposition-suicide »* (dans les archives de l'auteur).

suicide n° 4, datée de 1978 consiste par exemple en « une peinture qui évolue pendant neuf années au maximum et peut éventuellement disparaître la dixième[536] ». Antérieure, la d/m 83, ou *peinture-suicide n° 1*, mérite d'être citée dans toute sa longueur.

> « *peinture-suicide 1*
> La première année la peinture est un carré de 100 x 100 cm amputé du 1/8e de sa surface. La réduction se répète chaque année […] jusqu'à ce que la surface atteigne un carré de 12,5 x 12,5 cm au bout de 24 ans. Une seule toile constitue la peinture, la suivante effaçant complètement et définitivement la précédente. L'œuvre est figée dans deux cas : par l'achat ou par ma mort. Dans ces deux cas la peinture prend définitivement la forme qu'elle a cette année là. Si aucun de ces deux éénements ne s'est produit au bout de ces 24 années, la peinture disparaît définitivement la 25e. La peinture n'est pas obligatoirement exposée chaque année, mais elle est immédiatement disponible à n'importe quel moment. À chaque phase, le support, indifférent et variable, est peint de la même couleur que le mur sur lequel il est accroché. Le prix augmente chaque année de 1/8e de celui de l'année précédente[537]. »

Comme à son habitude, Rutault accumule plusieurs intentions qui, enchaînées les unes aux autres, forment un scénario (développement attendu ou supposé d'une action dans le temps). À ce titre, rappelons que le récit tient une place fondamentale dans l'univers de l'artiste. La notion de scénario rappelle le cinéma puisque Rutault pratique l'art en imposant des séquences. Il crée aussi, à partir de ses propres œuvres, des dérivés et des variantes, ce qui peut faire penser à la technique dite du « spin-off »[538] : fréquemment, il arrive qu'une idée secondaire apparue de façon marginale dans une dé-finition/méthode réapparaisse bientôt dans une autre dé-finition/méthode pour en constituer le centre. Il est à noter que les 1/8e retirés chaque année à la surface de la toile se répercutent sur le prix qui augmente de 1/8e par an.

L'affiche « *peinture-suicide n° 4* », elle aussi datée de 1978, livre d'autres informations d'importance concernant cette œuvre. C'est un mode d'emploi. Rédigée par l'artiste, l'affiche fournit toutes les informations nécessaires à l'activation de la dé-finition/méthode 86 en même temps qu'elle « constitue la forme définitive, comme

---

536 Claude Rutault, *d/m 86* : « peinture-suicide 4, 1978 », extrait de *d/m, le livre 1973-2000, op. cit.*, p. 1049.
537 Claude Rutault, *d/m 86* : « peinture-suicide 1, 1978 », extrait de *d/m, le livre 1973-2000, op. cit.,* p. 1048.
538 Une œuvre sérielle de fiction centrée sur un ou plusieurs personnages (généralement secondaires) d'une œuvre préexistante. Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rie_d%C3%A9riv%C3%A9e [07/03/2022]

reste, de *peinture-suicide n° 4* », nous reviendrons sur ce point qui pour nous pose problème. Des règles d'exécution figurent autour d'une toile schématisée découpée en parties numérotées 1, 2, 3 et 4.

> « travail se déroulant sur 9 ans. la première année, le travail se compose d'une toile tendue sur châssis (60P[539]). la 2ème année, on enlève la partie 1, la 3ème année la partie 2 etc… le travail est figé dans deux cas : a/l'achat du travail b/ma mort[540]. »

D'abord, une toile tendue sur châssis qui va diminuant relève indubitablement de la logique soustractive. Cet amenuisement fatal, irrémédiable, angoissant, rappelle *L'Homme qui rétrécit*[541], film du réalisateur américain Jack Arnold que Rutault a peut-être vu. Dsramatique, il raconte l'histoire d'un irradié, Scott Carrey, dont la taille diminue jusqu'à sa disparition complète. À l'instar de ce protagoniste, la *peinture-suicide n° 4* mise en acte s'achève malgré elle dans sa propre disparition, à moins qu'un des deux événements anticipés par l'artiste survienne, mais à cette heure, Rutault n'est pas encore mort[542], et l'on peut imaginer aisément que plusieurs des *peintures-suicides* n'ont pas été vendues et de ce fait ont ainsi été condamnées à disparaître. Gauthier, qu'on devine scrupuleux, s'est justement renseigné sur la disparition effective de certaines de ces toiles.

> « Trois *peintures-suicides* sont […] mortes. Leur disparition a donné lieu à l'édition d'une affiche sur laquelle on peut lire le texte de la définition/méthode, ainsi qu'une phrase précisant le statut de ladite affiche : "Aucun des deux événements (vente de la toile ou décès de l'artiste) ne s'étant produit avant le 1er janvier 1987, ce texte constitue la forme définitive, comme reste, de *peinture-suicide n° 4*." Les pièces de cette série qui ont été sauvées, par la vente, du suicide, vivent depuis la vie d'une toile de Rutault : elles partagent la couleur des différents murs sur lesquelles elles ont été accrochées[543]. »

D'après Rutault lui-même[544], cinq *peintures-suicides* auraient disparu. Mais l'artiste ne semble pas en être tout à fait sûr. Incertitude qui laisse supposer que celui-ci n'a pas trouvé bon de tenir un registre. On peut imaginer raisonnablement que deux

539 Lire « 60 Paysage ». Il s'agit donc d'une toile présentée à l'horizontale.
540 *d/m, le livre 1973-2000, ibid.*, p. 1047. Toutes le citations extraites de l'affiche proviennent de cette page.
541 Jack Arnold, *L'Homme qui rétrécit* (*The Incredible Shrinking Man*), 1957, voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme_qui_r%C3%A9tr%C3%A9cit_(film) [07/03/2022]
542 Rutault est mort le 27 mai 2022, voir : https://www.connaissancedesarts.com/depeches-art/deces/mort-de-lartiste-conceptuel-claude-rutault-peintre-par-definition-11173928/ [23/06/2022]
543 Gauthier, « Une peinture dans le temps », *loc. cit.*, p. 25.
544 Entretien cité, 2020.

peintures-suicides supplémentaires sont « mortes » durant cette période, comme neuf années séparent le texte de Gauthier de notre entretien.

Assez éloignée du dépeint, dont il était précédemment question dans cette fiche, la notion de suicide chez Rutault semble davantage rapprocher l'artiste de ce que nous intitulons ici logique soustractive, logique qui envisage la perte comme une des modalités de l'art. Mais, à y regarder d'un peu plus près, l'artiste a-t-il vraiment fait ou ouvert un trou, image que nous employons souvent dans cette recherche pour illustrer ce que nous appelons logique soustractive ? La série débouche-t-elle sur un dénouement aussi pathétique que celui présagé par son titre provocateur, *peintures-suicides* ? D'emblée, l'affiche « comme reste » (pour citer et Rutault et Gauthier) laisse planer un doute. En quoi peut-on parler de privation si lorsqu'une *peinture-suicide* disparaît une affiche la remplace ? Certes, celle-ci peut être considérée comme étant une documentation de l'œuvre sans en être le subsitut, ou l'extension. Il est à noter toutefois qu'au moyen d'un texte, Rutault prend un biais qui lui permet de compléter ce qui fait défaut. On dirait que si l'artiste frustre une attente, c'est pour mieux en satisfaire une autre. Nous évoquions le projet d'exposition faisant passer les peintures de Rutault au dedans des murs parce qu'il incarne en définitive un cas de figure similaire. De la même façon que les toiles enfouies retournent à la visibilité (parce que « ceci présentait l'opportunité de faire un événement », dit Rutault), les *peintures-suicides* évanouies persistent sous la forme d'affiches. En parcourant avec plus d'attention encore les définitions/méthodes dédiées aux *peintures-suicides*, il existe huit définitions/méthodes de ce type en tout, si l'on s'en tient exclusivement au suicide mis en application relativement au tableau, on comprend que le suicide n'est pas le but encouru mais au contraire ce qui doit être évité. Ce que propose Rutault est un sauvetage dont l'issue heureuse peut seulement advenir via l'achat de l'œuvre. Seulement, parce que la seconde condition du sauvetage de l'œuvre ne dépend vraisemblablement pas de nous : il ne nous est pas possible ou permis, cela va sans dire, d'intervenir à l'endroit de la vie et de la mort de l'artiste. Qui oserait le pousser au suicide pour sauver l'œuvre ? De très

loin, Rutault dont on sait par ailleurs qu'il est grand amateur de séries policières[545], ne sous-entendrait-il pas cela ? À savoir qu'il faut le supprimer lui, l'artiste, pour que sa peinture survive ? En procédant ainsi, Rutault ne nous met-il pas face à ce qu'on appelle un « Choix de Sophie[546] » ? En ce sens, la série des *peintures-suicides* ne contient-elle pas une provocation malicieuse ? Plus que la logique soustractive qui nous intéresse ici, le plus crucial dans celle-ci serait la confrontation de deux existences, celle de l'artiste et celle de son œuvre, au récepteur de l'œuvre de faire un choix : il revient de faire en sorte que vive *ou* l'œuvre *ou* l'artiste, pas les deux. Du reste, il est fort intéressant de remarquer qu'en utilisant le mot suicide, l'artiste suggère qu'une peinture pourrait disposer d'une perception de sa propre existence, d'une conscience, voire, pourquoi pas, d'une humanité lui permettant de mettre éventuellement fin à sa vie (l'« auto-destructif », chez Metzger, participe sans doute d'une construction imaginaire approchante). On pense au court récit du poète américain Edgar Allan Poe intitulé *Le Portrait ovale* (1842) en ce qu'il prête à une surface picturale le même type d'existence. Pour nous Rutault a aussi certainement lu le *Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac (1831), nouvelle qui donne à un dilemme semblable un dénouement désespéré (le tableau est gâché, l'artiste décédé, tandis qu'au au moins un des deux survit dans les *peintures-suicides*).

La notion de risque est au cœur même de cette série. Il est à noter, d'ailleurs, que la mort de l'artiste comme éventualité apparaît à plusieurs reprises dans son œuvre. La dé-finition/méthode 310 intitulée *peinture-tombeau* (2001) « introduit l'idée de la disparition physique de l'artiste, en changeant de forme le jour de son décès[547] », un exemple parmi d'autres qui contient deux des principales obsessions de Rutault : le temps et la mort. Encore plus original et pour revenir aux perspectives qu'ouvre la série des *peintures-suicides* qui nous intéresse ici, pour Rutault, une toile peinte semble

[545] La *définition/méthode 191* : « les nuits blanches de la peinture » (1980), qui donne suite à la *définition/méthode 190* : « série noire » (1979), consiste en un rangement mural entièrement vitré pouvant accueillir la suite complète des 40 titres de la série policière « Nuit Blanches » (1962-1963). Les deux œuvres sont reproduites dans *Claude Rutault*, Damiani/Perrotin, *op. cit.*, p. 160-163.

[546] « En anglais, l'expression "Sophie's choice" fait référence à un passage du roman éponyme de William Styron (1979) et signifie un choix tragique et insoutenable entre deux possibilités. », voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Choix_de_Sophie [07/03/2022]

[547] Extrait du communiqué d'une exposition de l'artiste à la Galerie Perrotin, en ligne à cette adresse : https://www.perrotin.com/presse_expo/Claude-Rutault-fr-.pdf [02/02/2022]

être l'égal d'un être vivant. C'est pour cela, indirectement, qu'il nous demande de sauver les *peintures-suicides*. En faisant comme si nous étions, face à ses tableaux, comme face à des vies, des organismes pouvant réellement disparaître. Une œuvre qui meurt *pour de bon*, dans l'organique, le physiologique et non dans le symbolique, un fantasme pour le moins intéressant qu'on trouve déjà posé dans *Le Portrait de Dorian Gray*[548]. Aisément, la menace contenue dans les *peintures-suicides* de Rutault pourrait d'ailleurs entrer en résonnance avec ces phrases que l'écrivain irlandais Oscar Wilde fait figurer en introduction à son livre : « Tout art est à la fois surface et symbole. Ceux qui plongent sous la surface, le font à leurs risques et périls. Ceux qui sondent le symbole, le font à leurs risques et périls[549]. »

Au début de cette fiche qui leur est pour moitié dédiée, nous nous posions la question de savoir si les *peintures-suicides* revenaient à l'exemplification de ce que nous intitulons logique soustractive dans cette recherche. Cette hypothèse impliquerait notamment que la série d'œuvres de Rutault nous confronte à la perte (sans possible retour en arrière). Mais le fait, par exemple, que la *peinture-suicide n° 4*[550] mentionnée précédemment semble avoir disparue seulement pour donner lieu à la création d'une affiche proposée comme « reste » écarte définitivement la série de cette logique. En tout état de cause, qu'il s'agisse de *non peint, dépeint* ou des *peintures-suicides 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8*, force est de constater qu'on en arrive à peu près au même résultat : même si Rutault touche incontestablement du doigt la logique soustractive, celui-ci n'en reste pas moins en grande partie étranger aux enjeux qui nous intéressent ici. Les Billarant voient juste lorsqu'ils affirment ne pas percevoir en Rutault « un soustracteur », mais, plutôt, « un transformateur »[551]. Pour cet artiste, on le constate au vu de tout ce qui vient d'être passé en revue et brièvement analysé, la soustraction n'a rien d'un centre vital

548 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Portrait_de_Dorian_Gray [02/06/2022]
549 Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, trad. Edmond Jaloux & Félix Frapereau, Seuil, coll. « L'École des lettres », Paris, p. 8.
550 Rutault, *d/m, le livre 1973-2000 op. cit.,* p. 1047.
551 Entretien cité, 2019.

(d'autant plus que Rutault augmente le prix de l'œuvre chaque année[552]). Si logique soustractive il y a, c'est pour mieux mettre en valeur la problématique du temps, ou pour mettre en jeu la mort possible (toutefois surtout imaginée) de l'artiste. Au mieux soustraire est une charnière, la partie d'un nombre plus grand de possibilités (un élément parmi d'autres figurant dans la boîte à outils de l'artiste, avons-nous écrit). Et même lorsqu'elles sont annoncées en grande pompe (avec des titres aussi tapageurs que *peintures-suicides*, ou « exposition-suicide », des titres « violents[553] »), les définitions-méthodes de Rutault ne remplissent pas tout à fait leurs promesses puisque comme nous venons de le démontrer, en place d'abolir les œuvres sur lesquelles elles s'appliquent, elles les font muter ou encore les « transforment », pour reprendre l'image des Billarant. Ceci nous permet de conclure. Rutault est représentatif d'artistes qui usent de la logique soustractive sans pour autant que la soustraction soit indispensable à leur pratique. L'*Inventaire des soustractions* figurant dans cette recherche comporte un grand nombre d'artistes de cette sorte. Pour ceux-ci, Rauschenberg, par exemple, bien qu'elle fasse l'objet d'une ou plusieurs mises en acte, la logique soustractive ne s'avère pas décisive si l'on observe l'ensemble de la pratique.

SITUATION DANS L'ART

- *Break Down* de Michael Landy, 2001

À leur façon, *non peint, dépeint* et les *peintures-suicides* révèlent une contradiction portant sur nombre d'œuvres réalisées en logique soustractive. Fréquemment, de telles œuvres s'avèrent au final peu soustractives puisque ce qu'elles ont fait disparaître est par ailleurs suppléé, compensé par une apparition – à ce qui disparaît se substitue un produit dérivé pour nous cousin des « qualités picturales du tableau dépeint » sur lesquelles Rutault veut attirer l'attention. L'exemple constitue l'une des contradictions les plus manifestes des arts dits performatifs, adonnés à la documentation, pour des raisons d'ordre économique notamment. Trop vaste, le

[552] Rutault, *d/m 86* : « peinture-suicide 1, 1978 », *loc. cit.*
[553] Voir : https://www.paris-art.com/exposition-suicide/ [02/02/2022]

sujet de la documentation dans son rapport à la logique soustractive ne saurait être traité dans cette recherche. Par exemple, étudier les « nombreux effets que détermine l'absence de documentation relative à l'œuvre[554] » aurait pu faire l'objet d'une enquête approfondie tout aussi intéressante à nos yeux que ce que nous développons ici. Pour étudier la logique soustractive dans son rapport à la documentation, la perspective ouverte par Paulhan aurait tout aussi bien pu servir de point de départ.

> « [Parallèlement] à la diffusion galopante – la plupart du temps sur Internet – d'images d'œuvres toujours plus parfaitement éclairées et recadrées de façon à en donner un angle avantageux, comme s'il s'agissait de mannequins de cire, certains artistes contemporains recherchent au contraire une forme d'irreproductibilité technique[555]. »

Cette dernière partie de la fiche va nous permettre de montrer qu'en de nombreux cas et contre toute attente, *soustraire revient à ajouter ailleurs et autrement* plutôt qu'à confronter à la perte. Ajouter ailleurs et autrement : que ce soit en attirant l'attention sur des miettes (à savoir « des ombres, de minuscules points de peinture, ou même quelques traces d'encre[556] », selon les attentes qu'à Rutault de *non peint, dépeint*) ou en générant des produits dérivés (un film, un inventaire, dans l'exemple qui va suivre). Au-delà de titres prometteurs et d'arguments solides avancés, il s'agit toujours de restes, d'existence résiduelle de l'opération soustractive qui seule compte au final tandis que c'est la disparition elle-même qui, de notre point de vue, aurait dû importer.

Break Down, œuvre processuelle de l'artiste anglais Michael Landy, peut nous servir de modèle à cet endroit. Elle date de 2001. De façon très claire, *Break Down* fait le vide pour remplir ailleurs et autrement.

> « *Break Down*, travail qui fit connaître l'artiste auprès du grand public, prit forme en février 2001 dans une ancienne succursale du magasin de vêtements C&A à Oxford Street à Londres (ayant cessé ses activités à cet endroit, la firme avait vidé le magasin). Là, Landy a rassemblé tous ses biens, des timbres postaux à sa voiture, en passant par tous ses vêtements et ses œuvres d'art, au total 7227 objets ayant été minutieusement répertoriés puis détruits publiquement. La destruction a

[554] Michel Gauthier, « Tino Sehgal. La Loi du live », dans *Les Promesses du zéro*, Mamco, Genève, 2009, p. 118.
[555] Paulhan, « L'œuvre d'art à l'ère de son irreproductibilité technique », *loc. cit.,* p. 3.
[556] *premières pages, d/m/c n° 492, 2009 de Claude Rutault, prise en charge par Françoise et Jean-Philippe Billarant, op. cit.,* p. 147.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

été effectuée au moyen d'un dispositif s'approchant d'une chaîne de montage où dix travailleurs ont réduit chaque objet à ses matériaux de base avant de les déchiqueter. Au final, près de six tonnes de déchets granulés furent mis en sacs, recyclés ou mis à la décharge. Aucun de ces restes n'a été exposé ou vendu[557]. »

L'approche de Landy est radicale, courageuse pourrait-on dire, en ce qu'elle va changer sa vie et le contraindre, il a alors 37 ans, à repartir de zéro, en tant qu'artiste mais pas uniquement (en anglais, « to break down » signifie tout autant démolir que craquer ou s'effondrer, tomber en panne, « breakdown » sans espace entre les deux mots signifie dépression). L'expérience aurait d'ailleurs laissé Landy sans possessions, ce dernier aurait attendu une année entière pour pratiquer l'art de nouveau[558].

Pourtant, *Break Down* échappe en grande partie à la logique soustractive défendue dans cette recherche pour deux raisons. D'abord, du fait de la mise au spectacle de la destruction des 7227 objets minutieusement répertoriés, dont tout laissait plutôt croire dès le début des opérations que l'intérêt résidait principalement dans le fait qu'ils se volatilisent définitivement, et sans crier gare. En se renseignant d'un peu plus près sur l'événement, puisque *Break Down* en est aussi un, on apprend qu'une équipe de la BBC suit Landy[559] dans ses moindres gestes lors de la destruction de tous ses biens, on apprend que ça le gêne[560], mais qu'importe : la chaîne de montage évoquée ci-dessous, à voir des images en ligne, semble tout droit sortie d'un décor de télévision[561] à l'intérieur duquel, durant deux semaines, artiste et travailleurs chargés de la destruction deviennent des acteurs malgré eux. Ce qui est

---

557 Voir : https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Landy [02/02/2022]
(« *Break Down*, the work which put him in the public eye, was held in February 2001 at an old branch of the clothes store C&A on Oxford Street in London (C&A had recently ceased trading, and the shop had been emptied). Landy gathered together all his possessions, ranging from postage stamps to his car, and including all his clothes and works of art by himself and others, painstakingly catalogued all 7,227 of them in detail, and then destroyed all in public. The process of destruction was done on something resembling an assembly line in a mass production factory, with ten workers reducing each item to its basic materials and then shredding them. The resulting bags of granulated rubbish weighed nearly 6 tons, and were recycled or sent to landfill. None was exhibited or sold. »)

558 « Following the exhibition, Landy was left with no possessions. He did not return to art for a year. » Nous tirons ces informations de la page suivante : https://en.wikipedia.org/wiki/Break_Down_(Landy_artwork) [07/03/2022]

559 D'après un article publié dans le journal *The Guardian* daté du lundi 7 mai 2012 et intitulé « How we made: Michael Landy and James Lingwood on Break Down, Interviews by Dale Berning » :
https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/may/07/how-we-made-break-down [02/02/2022]

560 Provenant également de l'article suscité : « I had a BBC film crew following me around, which was a pain in the bum because I just wanted to disappear. »

561 Une image de la chaîne de destruction figure également dans l'article suscité.

appelé à disparaître engendre un théâtre. On quitte un ensemble de conventions rattachées à la marchandise pour en épouser d'autres, rattachées cette fois aux médias et à l'industrie culturelle. Sur le site de la BBC, les 7227 objets de l'artiste anglais continuent de vivre, contradictions de notre monde oblige, dans le documentaire alors élaboré et ce bien qu'ils n'existent plus physiquement. Ce sera d'ailleurs le cas aussi longtemps que ce documentaire sera accessible. Qu'en est-il dès lors de leur disparition tant escomptée ? A-t-elle vraiment eu lieu ? Comme Rutault, Landy serait-il davantage un transformateur qu'un soustracteur ? Plutôt que de les abolir, il aurait fait passer ses possessions du régime des objets à celui des images ? Tout peut s'expliquer de cette façon : *Break Down* accompagné de ses 7227 objets s'est transformé en film de la même façon qu'une *peinture-suicide* a pris la forme d'une affiche. Ou, pour partir cette fois de *non peint, dépeint,* de la même façon que Rutault s'intéresse à ce qui reste sur sa toile après qu'elle ait été dépeinte, Landy, apparemment sans en être le principal responsable, offre à ses objets perdus une vie résiduelle, « éternelle », rendue possible par l'enregistrement vidéo de l'événement.

Un autre point semble encore renforcer notre hypothèse, à savoir qu'il y a dans cette œuvre de l'artiste anglais davantage d'effort pour transformer que logique soustractive, selon l'acception que nous souhaitons proposer de la notion dans cette recherche. Il porte sur le *Break Down Inventory*[562] que l'artiste a choisi de publier en 2002, soit dans l'année suivant la réalisation de *Break Down*. Le livre recense tous les objets détruits à cette occasion, ce qui est une façon, là aussi, de continuer de les faire vivre (un film réalisé pendant, une liste publiée après).

> « Avant de détruire ses biens, Landy a passé un an à en dresser la liste. L'inventaire complet contenait 7227 entrées, réparties dans les dix catégories suivantes :
> A - Œuvres d'art
> C - Vêtements
> E - Electricité
> F - Meubles
> K - Cuisine
> L - Loisirs

[562] Une fiche technique du livre est disponible à cette page : https://www.ridinghouse.co.uk/publications/19/ [08/03/2022]

P - Denrées périssables
R - Lecture
S - Atelier
V - Véhicule
Une liste complète a été publiée dans un livre de poche de 300 pages (*Break Down Inventory*, Cornerhouse, 2002)[563]. »

Landy a eu la perspicacité de ne pas proposer d'images des objets détruits dans ce livre (on en trouve sur internet, réalisées avant, pendant ou après leur passage à chaîne de démontage). Pourtant les objets perdus se transforment en mots, et débutent une nouvelle vie de cette façon. Dans la catégorie K (pour « Kitchen »), on trouve à la référence 1551 la description suivante : « Tasse à expresso, volée par Abigail Lane au Bar Italia[564]. » Bien que démolie, la tasse à expresso figure toujours devant les yeux de celui qui lit cette notice. De toute évidence, ce qui manque se perpétue au travers des mots, et ceci explique pourquoi ce travail ne confronte pas résolument à la perte. Landy a fait muter ces objets. Dans la fiche consacrée à Asher, nous exposons une situation semblable seulement en apparence, à savoir que la logique soustractive de l'artiste américain est systématiquement suppléée par du langage. Le raclage des murs d'une galerie ou la suppression, en réalité le déplacement, d'une statue s'accompagnent d'une analyse qui expose les enjeux de ces gestes dans le détail. Chez Asher, ce qu'on retient de l'œuvre tient presque entièrement dans cette analyse. *September 13-October 8, 1973, Galleria Toselli, Milan, Italy* est tout autant un « dévoilement construit », selon l'expression de l'artiste, qu'une narration. La lecture proposée par Asher mâche le travail que le récepteur de l'œuvre doit produire en vue de lui laisser saisir la pertinence du propos. En l'absence de cette lecture de l'œuvre par l'artiste lui-même, son récepteur risque de passer à côté de ce qui est important.

563 Voir : https://www.artangel.org.uk/break-down/the-inventory/ [08/03/2022]
« Before Michael Landy destroyed his possessions, he spent a year making a list of them. The full inventory contained 7,227 entries, split into the following ten categories: A – Artworks / C – Clothing / E – Electrical / F – Furniture / K – Kitchen / L – Leisure / P – Perishables / R – Reading / S – Studio / V – Vehicle / The full list was published as a 300-page softback (*Break Down Inventory*, Cornerhouse, 2002). »
564 *Ibid.*
(« Espresso cup, stolen by Abigail Lane from Bar Italia »)

Pourtant, bien qu'ils utilisent tous deux le langage à l'issue d'une opération soustractive, rien ne rapproche ces deux artistes dans leur attitude et quelques précisions s'avèrent indispensables : là où Landy cherche a perpétuer ce qui a disparu en s'aidant des mots, sa liste est une nécrologie dédiée à la mémoire d'objets détruits, Asher par son discours conduit l'œuvre à son aboutissement. Chez Asher, ce qui a été concrètement entrepris au départ, par exemple en intervenant sur une architecture, s'achève dans le discours. Comme *September 13-October 8, 1973, Galleria Toselli, Milan, Italy* trouve sa finalité ultime dans ce qu'Asher en dit, la partie racontée de l'œuvre est au final bien moins une extension qu'il n'y paraît, c'en est plutôt le cœur. À l'opposé avec *Break Down Inventory*, et ceci rapproche l'œuvre de *non peint, dépeint* de Rutault, Landy se concentre sur des restes, quand bien même ceux-ci subsistent uniquement sous la forme de langage, l'énumération d'objets disparus rassemblés dans un ouvrage. Restes qui, dans le cas de Landy, constituent une marchandise à vendre. Probablement comme Rutault avec son affiche, Landy imagine que ces restes fixent pour toujours le sens de ce qui a disparu. Cette dernière remarque peut laisser voir *Break Down Inventory* comme une urne funéraire. Urne dans laquelle des mots ont été déposés. Ces mots sont les cendres (et non le centre) de *Break Down* – extérioriser un traumatisme psychique comme Landy l'a fait s'accompagne dans son cas de funérailles. Ce serait, dès lors, un autre point commun pouvant être relevé entre Landy et Rutault : tous deux impliquent dans leurs œuvres et le temps et la mort en vue de laisser derrière eux des vestiges.

LESZEK BROGOWSKI

ŒUVRE

Painting Action

NATURE DE L'ŒUVRE

Peinture acrylique sur toile, 80 x 80 cm. La peinture est plusieurs fois recouverte de nouvelles surfaces de pigment. Ce processus donne lieu à une documentation photographique qui fait partie intégrante de l'œuvre.

AUTEUR

Leszek Brogowski

DATE OU PÉRIODE

À partir de septembre 1981.

INTENSITÉ DE LA LOGIQUE SOUSTRACTIVE DE 1 À 5

3/5

ARGUMENT

Le geste incarne un positionnement clair d'artiste œuvrant contre la croissance.

QUAND DANS LA CARRIÈRE DE L'ARTISTE, ET AVEC QUEL IMPACT SUR CELLE-CI

Leszek Brogowski réalise cette œuvre à la toute fin de sa carrière d'artiste. À partir de 1985, il commence des études de philosophie à la Sorbonne. La réception de l'œuvre concerne seulement un cercle relativement restreint d'artistes.

DESCRIPTION DE L'ŒUVRE PAR L'ARTISTE

> « La révolte contre la production des objets dans l'art s'est convertie en production des idées. La surproduction des objets et des idées et aussi le manque des valeurs qui empêche toute sélection – c'est le syndrome de la réalité contemporaine ainsi que de la réalité artistique en particulier. Moi, je choisis une des réponses possibles pour cet état de choses : se concentrer sur un problème, sur une idée et n'exécuter qu'un objet qui la communique – une image.
> Depuis septembre 1981, je peins cette image, en la couvrant avec de nouvelles surfaces de pigment. Chaque surface suivante de couleur laisse une marge minimale (à peine contrôlée par l'exécution manuelle) de ce qui s'est trouvé au-dessous.
> Le projet est accompagné par la documentation photographique montrant ces états successifs qui existent dans la peinture d'une façon invisible[565]. »
> « Établir l'équivalence de l'œuvre et de la documentation[566]. »
> « Je l'ai chez moi, et elle constitue le lien entre mes deux vies, avant les études de philosophie, et après[567]. »

COMMENTAIRE

Painting Action est décrite dans un livret de 4 pages. La première page montre, sous la forme d'une reproduction, un état vert de la toile évolutive décrite par l'artiste, avec sur son bord gauche et tout du long, un grand nombre de marges minimales qui laissent entrevoir le nombre de fois que la toile en question a été recouverte de pigments. La page 2 présente 25 photographies d'états successifs de la toile (correspondant supposément à chaque marge visible sur la page 1), toujours photographiés de la même façon. La page 3 présente le propos de l'artiste reproduit en trois langues, polonais, anglais et français (texte que nous avons reproduit plus haut). La page 4 montre des photographies de l'artiste en train de recouvrir la toile dans trois lieux. Deux des photos ont été prises en 1983.

Le geste de Brogowski, couvrir une même toile avec des surfaces de pigment toujours nouvelles, mécanique seulement en apparence, a plusieurs conséquences

565 Leszek Brogowski, *Painting Action*, livret de 4 pages imprimées en quadrichromie, de format 19,5 cm de large x 29,5 cm de haut et daté 1984 au dos (envoyé par l'artiste, dans les archives de l'auteur).
566 Objectif de l'œuvre tel que décrit par Brogowski dans un entretien réalisé avec lui en octobre 2019 (envoyé par l'artiste, dans les archives de l'auteur).
567 Entetien cité, 2019.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

radicales dont la première qui vient à l'esprit est le fait qu'une telle œuvre ne puisse plus satisfaire les attentes du marché de l'art. De nature processuelle, *Painting Action* n'est plus à proprement parler un objet d'art. Jamais finie, comment maintenir une telle œuvre dans un circuit commercial traditionnel où il est possible de la vendre ? Elle s'exclut automatiquement d'un tel circuit. Cette sortie des conventions mises à mal par la puissance de l'usage, ou de l'agir, – le fait de peindre prime sur le produit fini, le *Action* du titre prend tout son sens –, rappelle ce que Filliou a écrit sur l'économie de l'artiste et la gestion de sa carrière.

> « En fait, très fréquent ; plus un artiste est libre, plus il est dénué. Ce qui témoigne d'un système de valeurs différent, avec des applications pour la société dans son ensemble[568]. »

En prenant *Painting Action* pour sujet, la phrase pourrait être revue ainsi : « En fait, très fréquent ; plus un artiste s'autonomise, moins il répond aux attentes du marché de l'art. Ce qui révèle des ambitions différentes… »

Elle s'exclut du marché de l'art, écrivions-nous, *à moins que des dispositions spéciales n'aient été imaginées entre l'artiste, son marchand et un acquéreur*. Des artistes comme Buren, ou Rutault, prévoient de telles dispositions[569], mais il est à noter que celles-ci sont souvent perçues par les marchands d'art comme étant des complications superflues susceptibles d'occasionner un ralentissement des ventes. Elles sont souvent le fruit d'efforts laborieux et demandent des ajustements. Dans le cas qui nous intéresse ici, on sait de source sûre que l'œuvre ne s'accompagne pas d'un contrat ou d'un certificat[570]. Une documentation photographique existe, elle est même une des constituantes de l'œuvre, mais l'artiste ne la monnaye pas comme produit dérivé ou succédané de l'œuvre[571]. Brogowski aurait proposé *Painting Action* à la collection de la ville de Gdańsk, en Pologne, mais ce projet n'aboutit pas. L'acquisition aurait notamment demandé à l'artiste de venir une fois par an apposer une nouvelle couche de peinture monochrome sur sa toile.

---

568 Filliou, « Enseigner et apprendre, arts vivants » (1968), *loc. cit.*, p. 70.
569 Voir : https://danielburen.com/bibliographies/2/6 [08/03/2022]
570 Entetien cité, 2019.
571 Entetien cité, 2019.

Soustraire l'œuvre à sa finitude

Peindre et repeindre le même tableau revient à ne pas l'accomplir tout à fait. Procéder de la sorte revient à maintenir une histoire suspendue, perpétuellement inachevée. *Painting Action* se soustrait à sa finitude. Relativement à cela, toujours dans le livret qui présente l'œuvre, Brogowski précise que les états successifs obtenus « existent dans la peinture d'une façon invisible » et que cette peinture est une image (« je peins cette image »). Ce qui laisse supposer que, bien que processuelle, l'œuvre n'en donne pas moins à chacune de ses étapes quelque chose à voir et, de ce fait ne résume pas à son seul processus. *Painting Action* ne serait pas du tout la même œuvre si les couches étaient peintes sur différents supports et non l'une sur l'autre L'idée même de ce travail découle donc du projet de réduction de la pratique de peintre à un seul tableau. On voit par là comment le vœu de sobriété peut créer une nouvelle idée.

En 2019, soit 38 années après avoir été initiée, à la question de savoir si la toile, aujourd'hui même, pourrait descendre du mur où elle figure pour être continuée, Brogowski répond que « cette possibilité reste toujours ouverte », pour lui, « c'est cela qui fait le lien entre l'avant et l'après ». Autrement dit, l'œuvre sédimente une trajectoire. Celle-ci semble inclure des éléments biographiques, puisque le lien entre l'avant et l'après peut être analysé comme étant le lien entre deux vies, celle d'artiste puis de théoricien. Somnolent depuis presque quatre décennies, le lien entre l'avant et l'après incarne aussi un potentiel qui ne tarit pas. Il évoque à sa façon la ligne de vie en escalade, qui sécurise un périmètre contre les risques de chute. En évoquant la continuation éventuelle de *Painting Action*, Brogowski a jugé bon d'ajouter « qu'on ne perd rien à attendre, mais il y a un risque... »[572], rappelant par ce commentaire que l'état intermédiaire de l'œuvre entre le sommeil et la veille ne laisse pas son auteur tout à fait tranquille.

Explorer, comme nous venons de le faire, la nature processuelle de *Painting Action*, œuvre perpétuellement inachevée et en tant que telle difficilement assimilable par le marché de l'art renseigne déjà en grande partie le fait qu'on puisse la considérer

572 Entetien cité, 2019.

comme étant particulièrement représentative d'un positionnement clair d'artiste œuvrant contre la croissance. Au plus court, comment la vendre sans son document ? Ceci vient d'être commenté. Il revient maintenant d'aborder un autre aspect qui confère d'emblée à *Painting Action* une place dans ces fiches détaillées consacrées à la logique soustractive. Pour nous cette logique s'exprime dans la réduction à l'extrême qu'opère cette œuvre d'une part, tandis qu'elle est, précisément, une réponse à la complexité (résumée notamment dans le « manque des valeurs qui empêche toute sélection »). Il y a dans *Painting Action* quelque chose du Rasoir d'Occam[573] : en premier lieu, se limiter à n'effectuer qu'une seule peinture ne revient-il pas à viser la simplicité, à mettre en œuvre des principes d'économie supposés contrer la « surproduction des objets et des idées » ? Impensable, encore aujourd'hui, dans un monde de l'art voué à l'économie comme l'est le nôtre, repeindre un tableau inlassablement, action modeste en apparence mais très puissante quant aux choix qu'elle exprime, fait état d'une mutation, car :

– superposer revient à désencombrer, à refuser de polluer, de s'étendre, d'envahir (la production des artistes surchargent souvent leurs ateliers) et, de façon plus fondamentale,

– *Painting Action* nie le postulat qui veut que chaque nouvel artefact créé par l'artiste réduise le champ de la création d'une œuvre puisque *Painting Action* est un artefact qui se réactualise en permanence, un artefact dont l'existence réside dans son annulation et sa recréation permanente. Le tout, entrecoupé de pauses indéterminées (la dernière, de 38 années).

Rasoir d'Occam, encore, dans le projet qui, comme l'énonce Brogowski, consiste à « se concentrer sur un problème, sur une idée et n'exécuter qu'un objet qui la communique ». Les entités ne doivent pas être multipliées par-delà ce qui est nécessaire : autrement dit, éviter la dispersion, le foisonnement, la génération de variantes, à l'inverse tout rassembler, contracter. Un problème, une idée, et un seul objet qui la communique. Pour tout cela *Painting Action* participe pleinement de ce

[573] Ou principe de parcimonie. Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Rasoir_d%27Ockham [08/03/2022]

qu'on appelle simplicité volontaire[574]. En art cette approche consiste à centrer sa pratique sur des valeurs définies comme « essentielles ». Elle évite donc l'emphase, repose sur l'économie de moyens et aime la frugalité, *Painting Action* s'en tient d'ailleurs au monochrome. Adoptée un peu partout dans notre société, la simplicité volontaire est encore loin de faire l'unanimité dans des zones où la pratique de l'art entend répondre aux attentes du marché. Les artistes qui cherchent à satisfaire celui-ci font dans le monumental car ils sont avant tout soucieux de tailler leur production au format de l'industrie culturelle qui voit les choses en très grand. En fait, très fréquent ; plus un artiste s'autonomise, moins il répond aux attentes du marché de l'art... Un problème, une idée, et un seul objet qui la communique : seule la répétition permet d'atteindre ce résultat. Bien moins absurde qu'il y paraît, le geste que Brogowski se propose de perpétrer inlassablement renvoie à la figure de Sisyphe, fils d'Éole, figure mythologique fourbe. Ce qu'il faut retenir de Sisyphe ici est moins l'image devenue célèbre du galérien qui pousse un rocher en haut d'une colline, − démesuré, celui-ci retombe irrémédiablement dès qu'il en atteint le sommet −, que tout ce qui se situe en amont de ce châtiment : le fait que Sisyphe ait réussi le tour de force qui consiste à stopper la mort pour un temps, s'accaparant ainsi en quelque sorte le miracle du mouvement perpétuel, ou perpetuum mobile. Comme toute œuvre d'art processuelle qui prévoit de ne jamais mettre un terme à sa réalisation, *Painting Action* exprime cette partie du mythe. D'ailleurs Brogowski semble pleinement conscient du fait que celui-ci soit à l'œuvre dans la logique soustractive qui consiste à repeindre interminablement le même tableau, puisqu'il évoque lui-même Sisyphe dans une étude portant sur l'artiste américain Ad Reinhardt, il sera question de ce texte juste après. En tant qu'elle nie toute forme d'arrêt, de fin, *Painting Action* incarne le perpetuum mobile. Cette œuvre témoigne également du fait que le trou fait par un artiste n'existe qu'au figuré, puisque la logique soustractive, à savoir soustraire l'œuvre à sa finitude, *est cette fois obtenue par ajouts successifs. Retirer ne garantit pas qu'on soit en logique soustractive.* Le prix à payer pour l'accession à ce statut

[574] Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Simplicit%C3%A9_volontaire [08/03/2022]

d'exception est la possible marginalisation de l'œuvre elle-même, soumise à une cruelle soustraction : comme la diffusion d'objets d'art sur le marché, sauf dérogation spéciale consignée dans un contrat spécifique, impose la mise à l'arrêt des processus de travail leur ayant donné vie, *Painting Action* ne pourrait que difficilement avoir une place à cet endroit. Ne pouvant reconnaître une œuvre qui s'actualise indéfiniment, le marché de l'art l'ignore, plutôt qu'il ne la condamne. Rejeté plutôt que frappé d'interdit, banni mais que de façon indirecte, le tableau interminable et qui, en tant que tel, répond mal aux règles économiques édictées par ce marché, est contraint d'exister en supprimant l'hypothèse de sa diffusion dans des circuits classiques. S'il franchit les portes de l'atelier où il a été conçu, c'est pour y revenir et être continué. S'il est exposé, c'est seulement de façon provisoire. Car il revient toujours vers le giron de son créateur, ou plutôt sous sa main. Mais, au demeurant, en quoi est-ce un problème ?

> « Les artistes qui s'adaptent aux possibilités offertes par les institutions restent les plus nombreux. En ajustant leurs projets aux conditions existantes, ils acceptent les contraintes du réseau de coopération déjà en place. [En ce sens], l'accès à tous les moyens et procédés normaux est un cadeau empoisonné[575]. »

Les propos du sociologue américain Howard S. Becker montrent que l'effort est bien moins modeste qu'il semblerait. De notre point de vue, l'artiste frugal, à savoir qui pratique la simplicité volontaire dans sa création, réinvente l'art en ce qu'il renonce à des modèles tous faits, des conventions, ou des formules. Ce renoncement, aussi discret soit-il, maintient la pratique de l'art en position d'insécurité, position qui lui est bénéfique. L'artiste qui ne répond plus aux attentes du marché de l'art ne met-il pas toutes les chances de son côté en ce qu'il emprunte une voie où il lui faut prendre des risques en permanence ? Un contexte difficile, « les suites de la loi martiale, et le retrait de beaucoup d'entre nous de la vie culturelle officielle[576] », achève l'expérience trop rapidement pour qu'il soit possible d'apporter ici des éléments de réponse à cette question. Quatre ans après avoir été commencé, le tableau gagne la France avec l'artiste. En 1989, c'est le dégel, et « une autre

[575] Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* (1982), trad. Jeanne Bouniort, Flammarion, coll. « Champs Arts », Paris, 2010, p. 32.
[576] Entetien cité, 2019.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

génération entre en scène, avec d'énormes installations...[577] ». Fin de l'histoire, ou presque.

SITUATION DANS L'ART

- *Ad Reinhardt, Peinture moderne et responsabilité esthétique*

De façon exceptionnelle et contrairement à la nomenclature mise en place dans ces fiches, ce titre n'est pas celui d'une œuvre d'Ad Reinhardt mais celui d'un livre de Brogowski portant sur le travail de cet artiste. L'attention toute spéciale que celui-ci accorde à Reinhardt[578] éclaire *Painting Action* de façon capitale. D'une certaine façon, *Painting Action* est une mise en pratique de ce que Brogowski a perçu comme étant un fait particulièrement marquant dans l'œuvre de l'Américain, à savoir que Reinhardt n'en finit jamais de repeindre ses tableaux, notamment après leur retour d'exposition, geste que Brogowski juge extraordinaire de par sa « force subversive ».

> « Très peu mise en valeur par les commentateurs d'Ad Reinhardt, cette conception de l'œuvre et cette pratique de la peinture, où le peintre doit sans cesse repeindre l'objet-tableau, tantôt pour que la peinture des jours précédents atteigne son état idéal, tantôt pour le maintenir dans son état idéel d'œuvre, etc., sont extraordinaires par leur force subversive. […] Les tableaux marqués par leur sortie en public doivent revenir à l'atelier pour être repeints ; ils ont besoin du peintre pour vivre. Après sa mort, ils seront eux aussi "morts" en quelque sorte. Aucun peintre n'a encore posé une pareille exigence[579]. »

Nouvel élément pour la constitution de cette fiche consacrée à *Painting Action*, Brogowski souligne que les œuvres de Reinhardt ont besoin du peintre pour vivre. Précédemment, ce sont des enjeux parfaitement semblables que nous mettions en avant : la logique soustractive appliquée à la peinture et qui veut que celle-ci *ne connaisse pas de fin* a pour conséquence de priver ladite peinture de son autonomie. La soustraction est tout à la fois brillante et cruelle puisque des œuvres réalisées de cette façon reviennent toujours vers leur créateur et aucune séparation ne semble jamais pouvoir être actée. Loin du produit fini, tout s'achève dans un éternel recommencement dont la production de Reinhardt est familière.

---

577 Entetien cité, 2019.
578 Brogowski, *Ad Reinhardt, op. cit.*
579 *Ad Reinhardt, ibid.,* p. 26.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

> « Après avoir voyagé, expérience de toutes les imperfections et concessions, du hasard et de la contingence, les tableaux noirs revenaient à l'atelier pour être inlassablement repeints. La peinture-objet – non-objective object of art – doit correspondre à l'essence de la peinture, ce qui implique, et entraîne effectivement, un travail de Sisyphe : l'éternel recommencement[580]. »

En nous rappelant qu'après la mort de Reinhardt, les tableaux « seront eux aussi "morts" en quelque sorte », Brogowski révèle aussi la part d'illusion (pour ne pas dire d'idéalisme) que peut représenter une telle approche artistique, si on l'envisage avec du recul : elle ne peut durer qu'une vie d'artiste, ce qui est excessivement court si l'on compare une vie d'homme à l'histoire de l'art. Comme dans une situation familiale où le parent retient ses enfants à lui parce qu'il ne veut pas les voir partir, le cas de figure décrit ici nous montre, peut-être, un artiste lié à ses œuvres de façon tragique. Tragique, à moins que l'artiste ait prévu un dispositif impliquant des tiers, des preneurs en charge qui ne sont pas lui, ce qui pourrait permettre à l'œuvre de continuer, et c'est un cas de figure que nous allons explorer tout de suite avec *Peinture de peintres* de l'artiste français Antoine Moreau. Pour ce qui concerne la question de la délégation dans la fabrication des tableaux noirs, Reinhardt rappelle dans un entretien avec Bruce Glaser (1966-1967) que les faire faire par d'autres n'aurait aucun sens, ou plutôt consisterait à passer à côté de leur sens.

> « Pourrait-il employer quelqu'un qui ferait pour lui les tableaux noirs ? – lui demande Bruce Glaser. Non, répond Reinhardt, "d'autres ne peuvent le faire pour moi. Ils doivent faire leurs propres peintures pour eux-mêmes". Mais il ajoute aussitôt qu'il ne s'agit pas pour lui non plus de maintenir "la vieille idée de l'artisanat-manuel-fais-le-toi-même". Dans "un acte ou une action" de peindre, il faut "minimiser" tout ce qui pourrait être porteur d'expression trop personnelle : "pas de gymnastique ou de danse au-dessus du tableau, précise-t-il en songeant sans doute à Pollock ; il ne faut ni lancer ni renverser la peinture autour" [581]. »

Quelqu'un d'autre qui ferait cette peinture ferait alors *sa* peinture.

> « En un sens, comme le dit Reinhardt, sa peinture n'est pas sienne. Appartenant à l'histoire et à la culture, elle est aussi personnelle

[580] *Ad Reinhardt, ibid.,* p. 28.
[581] *Ad Reinhardt, ibid.,* p. 37.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

> qu'impersonnelle ; comme l'histoire et la culture, elle ressortit du domaine public[582]. »

En conclusion, l'artiste autorise quiconque le souhaite à reproduire ses peintures, « quand on sait qu'elles ne sont absolument pas reproductibles au sens pratique et technique du terme[583] ».

- *Peinture de peintres* d'Antoine Moreau, 2005-2016

L'artiste décrit cette œuvre en évoquant immédiatement son absence de limitation. *Peinture de peintres* représente le point extrême de ce qu'un peintre peut envisager.

> « Je propose à des peintres de se peindre les uns par dessus les autres sur une toile. Cette peinture n'aura pas de fin, pas d'image arrêtée. C'est la peinture sans fin par la fin de la peinture. Chaque couche de peinture d'un peintre différent fait disparaitre, entièrement ou en partie la couche précédente[584]. »

Moreau fournit quelques précisions d'importance : « des traces photo demeurent, la peinture de 88,5 cm x 101,5 cm n'est pas une compilation de mes goûts en peinture, ni une collection de peintres, c'est la peinture de peintres, une peinture infinie ». Comme pour *Painting Action*, une documentation photographique est prévue. Moreau semble toutefois renoncer entièrement aux prétentions esthétiques de l'œuvre, dont on peut supposer qu'elles avaient encore leur part d'importance pour Reinhardt ; les peintures de ce dernier sortent de l'atelier pour être exposées, puis reviennent à l'atelier, un moment du processus prévoit donc qu'un public les goûte. Comparativement à *Painting Action*, cette fois, ce ne sont plus des couches de pigments qui se superposent, mais des univers d'artistes. Or il n'est pas prévu que ceux-ci demeurent. Ces univers sont de passage. Aux enjeux essentiels que posent les œuvres de Reinhardt et Brogowski *Peinture de peintres* en ajoute un nouveau qui consiste en la prise en charge du travail par autrui. Cette fois, l'artefact pris pour support du processus est mis à distance : on dirait que le fait qu'il consiste en une œuvre n'importe plus vraiment, ce qui compte, surtout, c'est autrui. L'effet recherché par cette prise en charge du travail consiste en la tentative de

---

582 *Ad Reinhardt, ibid.,* p. 40.
583 *Ad Reinhardt, ibid.,* p. 42.
584 Notice figurant sur le site de l'artiste de laquelle toutes les citations proviennent : https://antoinemoreau.org/index.php?cat=peintpeint [08/03/2022]

suppression d'un auteur unique puisque, comme l'écrit Moreau, sur une seule et même toile, il est demandé « à des peintres de se peindre les uns par dessus les autres ». Même si un tel projet vise à abolir l'auteur, il nécessite en son centre la présence d'un méta-auteur, Moreau en l'occurrence, pour lequel seul importe le processus, sa conception, sa mise en œuvre puis sa gestion. Processus dont l'objectif consiste peut-être, une fois encore, à atteindre le *Perpetuum mobile* déjà évoqué.

Comme dans les cas précédents, tant que le processus perdure, l'œuvre vit. Mais la question de la dépendance du tableau interminable à l'existence physique de l'artiste (qui sera amené à disparaître tôt ou tard) s'avère moins décisive dans le cas de *Peinture de peintres*, voire moins problématique, puisque Moreau se pose seulement en instigateur d'un processus qui n'a pas besoin de son talent propre pour perdurer, mais plutôt de celui des autres. Pour cette raison même, *Peinture de peintres* peut vivre longtemps après la mort de Moreau, dès lors que quelques peintres envisageront de poursuivre l'expérience (mais Moreau a-t-il prévu une telle suite ?).

Ce que Moreau entend par : « c'est la peinture de peintres », pose plusieurs questions qui mériteraient de trouver des réponses pour conférer à cette œuvre toute sa pertinence : selon quels critères les peintres qui interviennent sont-ils choisis ? L'artiste intervenant, même lorsque son intervention a été recouverte, peut-il revendiquer cette œuvre comme étant sienne, au moins en partie ? Si l'œuvre était achetée, le processus de recouvrement se poursuivrait-il dans le salon de l'acquéreur (si Brogowski avait vendu *Painting Action* à la collection de Gdańsk, l'acquisition aurait notamment demandé à l'artiste de venir une fois par an apposer une nouvelle couche de peinture monochrome sur sa toile) ? Un laps de temps minimum (et maximum) a-t-il été fixé entre deux recouvrements (dans ce projet l'écoulement du temps a-t-il une importance, ou et comment se déroulent les séances de recouvrement) ? Cette chaîne (ou ligne de vie) pensée pour être perpétuelle implique de la part des participants une pleine approbation des clauses imaginées par Moreau. Cette acceptation est pour nous empreinte de logique soustractive : en se superposant mais aussi et surtout tout en se soustrayant les uns aux autres, les auteurs

impliqués dans *Peinture de peintres* consentent à faire partie d'un tout qui les prive d'ambitionner d'être uniques. La peinture de 88,5 cm x 101,5 cm imaginée par Moreau les fait tous exister, mais plus comme *un seul*. Ou alors sont-ils *un seul* seulement lorsqu'ils sont visibles sur la surface de la toile, entre deux recouvrements.

À l'égard du sens strict que l'on aimerait attribuer à la logique soustractive, *Peinture de peintres* présente pourtant quelques difficultés, puisque chaque nouvelle peinture s'accompagne d'un certificat qui comporte, au dos, une photographie de cette peinture. D'après Mollet-Viéville, qui a la charge d'établir ce certifcat, pour Moreau, cette photo est très importante, car elle constitue la seule trace d'une peinture qui n'existe plus.

> « *Certificat*
> Je soussigné Ghislain Mollet-Viéville certifie l'authenticité de la peinture *Sans titre* de Yan Pei-Ming, photographiée au dos. Elle représente un visage de femme de profil et a été réalisée au début des années 90, sur la peinture *Salman Rushdie poursuivi par ses tueurs à gage* de Robert Combas.
> [Photographie couleur / Format : 87,5 cm x 99 cm.]
> Cette peinture de Yan Pei-Ming a été recouverte à son tour par une peinture *Sans titre* de Valérie Favre. Elle fait partie intégrante d'une œuvre d'Antoine Moreau intitulée *Peinture de peintres*. Cette dernière se présente sous la forme d'une toile tendue sur châssis d'un format de 87,5 cm x 99 cm où, à l'initiative d'Antoine Moreau, les peintres peignent successivement leurs œuvres les unes par dessus les autres.
> Des photographies rendent compte de chacune des peintures réalisées avant le recouvrement par d'autres. Ce certificat authentifie également chacune des photographies des peintures avant leur disparition, comme étant une œuvre d'Antoine Moreau associée à part entière à l'œuvre de Ming[585]. »

Tandis que Reinhardt et Brogowski arriment l'œuvre à son auteur, Moreau donne aux univers d'artistes se couvrant les uns les autres une durée d'existence aussi éphémère que l'est la condition humaine. Toutefois, une fois encore, comme si une perte totale était trop lourde à porter, l'artiste choisit de documenter *Peinture de peintres*. Quoiqu'il en soit et même s'ils accusent des différences, les trois artistes, qui couvrent trois périodes différentes, remettent tous en question la permanence de l'œuvre d'art. En principe, cette dernière est faite pour rester, pour résister à la mort des humains. On la veut pérenne. Or tout, dans les travaux que nous venons de décrire, cherche à fragiliser cette conception.

[585] Le certificat de *Peinture de peintre* nous a été envoyé par Mollet-Viéville en juin 2022 (dans les archives de l'auteur).

BERNARD BRUNON

ŒUVRE

That's Painting Productions[586]

NATURE DE L'ŒUVRE

Entreprise de peinture en bâtiment imaginée en 1989 et enregistrée en 1991 en tant que D.B.A. (« Doing Business As ») au registre du commerce du Comté de Harris, à Houston, au Texas.

AUTEUR

Bernard Brunon

DATE OU PÉRIODE

1989-2016

INTENSITÉ DE LA LOGIQUE SOUSTRACTIVE DE 1 À 5

5/5

ARGUMENT

Cette soustraction met en critique le statut d'artiste ainsi que les notions d'exposition et d'objet d'art. De façon indirecte, elle incarne un positionnement d'artiste œuvrant contre la croissance.

QUAND DANS LA CARRIÈRE DE L'ARTISTE, ET AVEC QUEL IMPACT SUR CELLE-CI

Brunon réalise cette œuvre en tant qu'artiste émergeant. *That's Painting Productions* a eu un impact considérable sur la carrière de l'artiste, aujourd'hui exclusivement reconnu et apprécié pour son entreprise de peinture en bâtiment.

[586] Fréquemment, l'œuvre s'intitule *That's Painting* et perd le *Productions* final.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

DESCRIPTION DE L'ŒUVRE PAR L'ARTISTE

« Je me suis peu à peu rendu compte que la peinture que je cherchais à faire dans l'atelier, depuis sept ou huit ans, une peinture qui ne représente rien, même pas une image abstraite, je la faisais en fait lorsque je repeignais une pièce[587]. »

AUTRES DESCRIPTIONS

Le 19 décembre 2017, Bernard Brunon publie sur le mur de son profil Facebook une photographie qui le présente en train de pêcher à la ligne, souriant. Tout autour de lui, un plan d'eau apaisant. On apprend, par le commentaire qu'il fait de cette photo à ses amis, qu'elle marque la fin de son activité de peintre en bâtiment. Elle aura duré presque trente ans[588]. Et, hormis quelques fabrications de produits dérivés émanés de *That's Painting Productions*[589], Brunon n'aura presque rien fait d'autre pendant trente ans que peindre des chantiers.

COMMENTAIRE

Deux points essentiels constituent la logique soustractive de Bernard Brunon. Le premier s'applique à la question de la représentation. Le second porte sur le statut de l'artiste. Ces deux points communiquent, comme on va le voir. Supprimer la représentation tout en continuant à peindre semble presque une obsession chez Brunon qui s'exprime à ce sujet en ces mots : « si je peignais un volet, ce serait un volet peint, ce ne serait pas l'image d'un volet, et de ce point de vue, ça resterait vrai par rapport à ma peinture ». En « existant dans le réel », les peintures de l'artiste échappent au « fictionnel » et à « l'idéalisation » (deux notions que l'artiste utilise). Enfin, et ceci concerne le second point, cette suppression de la représentation a

587 « Entretien avec Pascal Beausse », avril-mai 2007, dans Brunon, *That's Painting Productions, op. cit.,* p. 93.

588 « C'est bien en 2016 que *That's Painting* s'est arrêtée, lorsque nous avons vendu la maison de Los Angeles. Mais je ne l'ai annoncé qu'un peu plus tard sur Facebook, en 2017, lorsque nous nous sommes installés au Mexique. […] P.S. pour plus de précision, mais je ne sais pas si c'est nécessaire, le plan d'eau de la photo est la baie d'Ensenada, Bahia de Todos Santos, sur le Pacifique, en Baja California. » (Bernard Brunon, dans un mail qu'il nous a adressé le 11 février 2021 alors que nous lui demandions quelques précisions sur la fin de *That's Painting*, dans les archives de l'auteur)

589 Par exemple pour le stand lui étant consacré dans l'exposition « Ma petite entreprise », organisée au Centre d'art de Meymac du 6 septembre au 14 décembre 2003.
Voir : https://www.cacmeymac.fr/spip.php?page=expositions_detail&id_article=119 [08/03/2022]

notamment pour conséquence de générer des relations dans l'espace social. Les clients, pour Brunon, semblent être devenus partie intégrante du travail. Ceci n'est possible que parce que Brunon s'est soustrait en tant qu'artiste et qu'il est devenu un pur et simple entrepreneur de peinture en bâtiment – et ce, bien qu'il continue de se considérer comme un artiste.

Le cas de figure de *That's Painting Productions* est typique de la pratique de l'art que proposent les artistes réunis dans ces fiches : elle se pense et s'effectue hors du marché de l'art. Aussi éloignés des objets d'art que peuvent l'être des activités observées dans la vie réelle, les chantiers de Brunon confèrent à ses œuvres une existence inframince (« chez Leibniz, la perception comporte une part de non conscience qui passe par des perceptions si infimes qu'elles ne se manifestent justement pas directement à l'attention, à la conscience[590] »). Au fond, les œuvres d'art de cet artiste ne consistent en rien d'autres qu'en chantiers, monochromes ou même blancs dans de très nombreux cas. Passage du grand art au « boulot de chantier bien fait » qui, toujours, selon les mots de l'artiste, s'accompagne de « douleurs[591] » et ne va pas sans quelques restes nostalgiques comme, par exemple, la signature ton-sur-ton apposée au mur de certains chantiers par l'artiste. Chantiers de réfection ou d'embellissement qui, au passage, garantissent la subsistance de l'artiste. On peut dire de telles œuvres qu'elles sont provocantes par leur excès de réalisme. La logique soustractive envisagée par Brunon peut se résumer à cette observation : « je me suis aperçu que lorsque je peignais un mur ou une pièce, je ne créais pas d'image ». Il s'agit pour lui d'utiliser la peinture non pas comme un moyen d'expression, mais comme un « outil philosophique »[592]. L'outil dont nous parle Brunon est une peinture dont le support est (sera) la réalité et non plus le tableau. Une peinture dont le cadre est notre cadre de vie. À cet endroit, la devise de *That's Painting*

590 Thierry Davila, *De l'inframince : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Regard, Paris, 2010, p. 39.
591 Brunon, « Entretien avec Pascal Beausse », *loc. cit.,* p. 93.
592 Brunon, *That's Painting Productions, op. cit*., p. 74. Il s'agit cette fois d'un entretien entre Bernard Brunon et Michael Kosch (compositeur et écrivain) effectué par téléphone le 3 août 1993. Brunon souligne que cet entretien a eu beaucoup d'importance dans son évolution.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

Productions s'impose comme une clé : « Moins il y a à voir, plus il y a à penser[593]. » Elle éclaire le travail et lui confère toute sa force. Elle nous rappelle que l'esprit peut se projeter au-delà ou en deçà de ce de quoi il est en présence pour jouir de lui-même (selon le fort connu « la pittura è cosa mentale », « la peinture est une chose mentale »). Encore un peu plus avant se profile l'ombre de Rosset, que Brunon rappelle volontiers, et qui a beaucoup à voir avec certains des enjeux énoncés par le travail de l'artiste. Dans *Le réel, Traité de l'idiotie*, Rosset écrit : « Ce qui fait verser la réalité dans le non-sens est justement la nécessité où elle est d'être toujours signifiante[594]. » De cette nécessité s'ensuit le besoin de réveiller en permanence des significations imaginaires (« il y a valeur ajoutée au réel par projection de significations imaginaires[595] »). Ce sont celles-ci, précisément, que Brunon semble vouloir ôter par ses ouvrages. La logique soustractive à laquelle souscrit cet artiste n'a toutefois rien à voir avec un parti-pris conceptuel qui lui éviterait de retrousser ses manches : fondre l'œuvre d'art dans l'activité professionnelle comme il l'a fait aura demandé à Brunon toute une vie de réglages et sa position s'est petit à petit affinée au fil des « boulots bien fait », chantier après chantier, commande après commande (peut-être selon le principe de l'immanence qui a son principe en soi-même).

Soustraire aux confins du pictural

Pour faire la critique de ce positionnement radical, posons que Brunon a choisi d'œuvrer dans le respect des limites érigées par une histoire formelle et surtout picturale de l'art dont il incarne la dernière extrémité. C'est d'ailleurs consciemment qu'il s'impose cette contrainte, elle revient à être et à rester peintre selon une acception tout à fait conventionnelle du terme.

> « Oui, la peinture reste pour moi le point de départ et d'arrivée. C'est la peinture qui légitime ma position, qui lui donne sa pertinence et son efficacité, mais surtout, qui l'inscrit dans le réel. Sans la peinture,

[593] Brunon, devise de *That's Painting Productions* (1991). La phrase est aussi souvent, voire plus souvent diffusée en anglais : « With less to look at, there is more to think about. » Elle est reproduite dans Brunon, *That's Painting Productions, op. cit.,* p. 69. Nous la mentionnons au début de cette recherche.
[594] Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie, op. cit.*, p. 13.
[595] *Ibid.,* p. 35

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

> l'entreprise ne serait qu'une fiction de plus, une utopie, une élucubration d'artiste sans portée sur le quotidien[596]. »

Mais dès lors s'imposent de nouvelles questions : Brunon aurait-il pu ignorer ce cadre, à savoir celui qu'offre une histoire picturale de l'art rattachée au mouvement Supports/Surfaces dont il affirme avoir été sous l'influence au départ[597] ? Ou, tout au contraire, sa force réside-t-elle, précisément, dans le fait de respecter scrupuleusement une histoire des formes qu'il altère de façon inattendue ? Tenter de répondre à ces questions nous amène à signaler une autre soustraction fondamentale, après celle qui portait sur la représentation, à laquelle Brunon recourt dans sa pratique : au monde de l'art qui demande un artiste peintre apte (ou habilité) à lui soumettre un accès illimité au grand art, celui-ci n'offre qu'un artisan peintre (de chantiers). Seul Brunon sait au départ qu'il est *aussi* un artiste peintre, bien qu'étant en apparence seulement un artisan peintre. Au fil du temps, celui-ci étant de plus en plus connu et reconnu, cette compréhension intime de la valeur intrinsèque (et cachée) de son travail – l'activité de chantier est une œuvre d'art – tend à être toujours mieux accueillie (et révélée). La frontière entre les statuts se dissipe, ne rendant que plus floues l'idée qu'on se fait et de l'artiste et de l'artisan. Si avec *That's Painting*, comme son nom l'indique, c'est bien de peinture qu'il s'agit, ce n'est pas celle qu'attend à priori le monde de l'art. Et aussi faudra-t-il à ce dernier reconsidérer l'idée qu'il se fait de l'artiste peintre qui, avec Brunon, récupère en les revendiquant les aptitudes de l'artisan peintre. Cette mise en crise des statuts (ce qui peut être considéré comme vil remplace ce qui est tenu pour noble) nous invite à formuler une autre remarque : au fond, Bernard Brunon ne serait-il pas duchampien ? En tout état de cause, comment ne pas constater qu'il remanie l'héritage de Duchamp en le déplaçant de problématiques liées à l'objet d'art (et à son contexte de présentation) vers d'autres problématiques liées à la pratique artistique ? Cruellement résumée en omettant 27 années d'une position tenue de façon impeccable, d'une persévérance à toute épreuve, héroïque, la logique soustractive adoptée par Brunon pourrait se saisir

[596] Brunon, « Entretien avec Michael Kosch », dans *That's Painting Productions, loc. cit.,* p. 108.
[597] Voir : Brunon, « Entretien avec Michael Kosch », *loc. cit.,* p. 74

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

comme une variante ou une subdivision de la définition la plus répandue du readymade, que l'on pourrait libeller ainsi : « Activité artisanale promue au rang de pratique artistique par le seul choix de l'artiste[598]. » Cette nouvelle observation nous conforte dans l'idée que la pratique de cet artiste est tout autant innovante qu'elle cherche à s'arrimer à certaines histoires qui la précèdent. Au moins deux, à ce stade : l'art pictural, il s'agit pour Brunon de soustraire aux confins du pictural, et le readymade. *That's Painting* ouvre une voie tout en s'assurant une double filiation.

Pour enrichir et mettre à l'épreuve ce que nous venons d'affirmer, nous effectuons, en 2021, un entretien avec Brunon[599]. Nous plaçons ici le passage dans son intégralité parce qu'il nous semble à la fois confirmer certaines des hypothèses avancées jusqu'ici, mais aussi montrer les faiblesses de toute argumentation lorsqu'elle prend pour sujet une pratique artistique vivante. En bref, notre crible, à savoir la logique soustractive, se souhaite objectif mais n'en est pas moins une approche personnelle, un protocole de lecture en partie subjectif des pratiques des autres. Il y a tout lieu de penser que si les artistes décrits dans ces fiches avaient eu, comme Brunon, un droit de réponse, ils se seraient certainement sentis menacés par l'étroitesse de l'angle proposé, et ce bien que nous les considérions comme étant des artistes-soustracteurs de premier ordre, la logique soustractive n'ayant pas forcément retenu leur attention jusqu'alors. Le passage commence par notre question :

> « Durant toute l'existence de *That's Painting Productions*, entreprise de peinture en bâtiment [vous vous êtes] imposé de satisfaire [vos] clients et [vous êtes] passé du grand art au "boulot de chantier bien fait". Lorsque ceux-ci [vous ont] demandé de repeindre leur maison en blanc ou en bleu, [vous l'avez] repeinte en blanc ou en bleu. Leur disant : "c'est comme vous voudrez". De ce fait et vis-à-vis de l'idée que l'on a de l'artiste imposant sa vision, peut-on [vous] considérer comme un artiste-soustracteur[600] ? »

Brunon de répondre :

---

598 Nous inventons la phrase.

599 « Beaucoup plus de moins ! Entretien sur la soustraction avec Bernard Brunon ». L'entretien fait partie d'une collection de livres numériques gratuits dont nous avons eu l'initiative, en collaboration avec les Riot Éditions, Saint-Étienne, dans le cadre de cette recherche : https://riot-editions.fr/wp-content/uploads/2021/03/ENTRETIEN-05.pdf [08/03/2022]

600 « Beaucoup plus de moins ! Entretien sur la soustraction avec Bernard Brunon », *loc. cit.*

> « C'est bien évident qu'en considérant l'artiste traditionnel, version XIX^e siècle, mon attitude est totalement soustractive. On y retrouve très peu d'éléments correspondant à la définition d'"artiste" ; et l'activité d'un peintre en bâtiment, à la tête d'une petite entreprise, n'est pas comparable à celle de l'artiste demiurge souffrant devant sa toile vierge. La raison pour laquelle je me soumettais aux exigences du client était bien simple : *That's Painting* étant une entreprise de peinture, ma responsabilité principale, en tant que chef d'entreprise, était d'assurer un emploi à plein temps pour mon équipe de peintres. Et c'est en respectant les souhaits du client, et en exécutant le travail selon ses directives, directives qui étaient précisées dans le devis détaillé au départ du chantier, que je pouvais garantir un fonctionnement efficace. Donc, d'un côté, il y avait une soustraction par rapport à l'artiste traditionnel, mais aussi une addition dans la mesure où le travail comportait beaucoup d'éléments qui n'appartenaient pas au travail de l'"artiste peintre"[601]. »

Semblant vouloir recouvrer une certaine liberté à l'intérieur de l'analyse qu'il est possible de faire de *That's Painting*, Brunon rappelle que là où sévissent des soustractions, sévissent aussi, toujours, des additions. Une telle idée revient plusieurs fois dans cette recherche et joue un rôle d'importance.

En conclusion, classer vingt-sept années d'une pratique artistique dans une catégorie que nous inventons et que nous intitulons logique soustractive peut s'avérer réducteur pour les artistes qui servent de sujet dans ces fiches. Notre recherche prend ce risque en considération.

SITUATION DANS L'ART

- *La performance non théâtrale* d'Allan Kaprow, 1976

Notre interprétation de *That's Painting Productions* impose un renvoi vers un texte célèbre de l'artiste américain Allan Kaprow, « La performance non théâtrale » (1976)[602]. Dans ce texte, Kaprow prévoit cinq options[603] parmi lesquelles tout artiste est susceptible de se retrouver. Avec son entreprise de peinture en bâtiment, Bernard Brunon semble se situer alternativement dans les points 4 et 5, à savoir,

[601] « Beaucoup plus de moins ! Entretien sur la soustraction avec Bernard Brunon », *loc. cit.*
[602] Allan Kaprow, « La performance non théâtrale » (1976), dans *L'Art et la Vie confondus*, trad. Jacques Donguy, Centre Georges Pompidou, coll. « Supplémentaires », Paris, 1996, à partir de p. 197.
[603] *L'Art et la Vie confondus, op. cit.*, p. 210-211 pour le passage qui nous intéresse.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

respectivement « travailler selon des modes non art, mais présenter le travail comme de l'art dans des contextes non art » et « travailler sous des modes non art et dans des contextes non art, mais cesser d'appeler l'œuvre de l'art, ne gardant à la place que la conscience que quelquefois cela peut être de l'art aussi ». Rappelons que pour ce qui est du point 5, Kaprow ajoute que « j'irai jusqu'à dire que je ne connais personne qui, correspondant à la cinquième, n'ait pas quitté l'art entièrement[604] ». Perpétuation d'une histoire de la peinture mise à part, Brunon n'a-t-il pas correspondu durant ses années d'activité à cette fameuse cinquième position ?

- *Artistes entrepreneurs,* Peter Nadin et Jenny Holzer

That's Painting Productions appartient à un champ artistique auquel on donne plusieurs noms, notamment celui d'« Art entreprise ». C'est d'ailleurs souvent dans la critique de ce type d'art, dans ce champ, que le travail de Brunon prend place et est commenté. Au demeurant, son œuvre fait l'objet de présentations dans des catalogues tels que *BDP 2004*[605], *La XV^e Biennale de Paris*[606] et *Les Entreprises critiques*[607]. Brunon revendique son appartenance à ce champ puisqu'il a lui même réalisé, en 1994, en collaboration avec la commissaire américaine Jade Dellinger, l'exposition « To the Trade » qui présentait plusieurs artistes entrepreneurs. On trouve un article daté de 2001 consacré à cette exposition dans la revue texane *Glasstire (Texas Visual Art)*. Empreint d'une certaine naïveté, l'extrait suivant résume toutefois avec précision les enjeux de l'exposition.

> « Présentée comme une "foire commerciale dédiée à l'industrie des arts", *To the Trade* a réuni un groupe hétéroclite d'artistes se positionnant comme des prestataires de services. Les commissaires, Bernard Brunon et Jade Dellinger, ont conçu ce format d'exposition-salon il y a sept ans, un coup de génie qui a conservé toute sa pertinence, bien que plusieurs mises en forme de l'idée aient été par ailleurs annulées par des institutions qui auraient pu accueillir le projet […]. *To the Trade* a fait

[604] *Ibid.,* p. 211.
[605] BDP 2004, éditions Biennale de Paris, Paris, 2004 (tirage original de 300 exemplaires épuisé, l'ouvrage numérisé est en ligne au format PDF à l'adresse suivante : https://www.artbookmagazine.com/fr/catalogue/bdp-2004-3148ce59) [08/03/2022]
[606] La XV^e Biennale de Paris, éditions Biennale de Paris, Paris, 2006.
[607] *Les Entreprises critiques/Critical companies*, coll., dir. Yann Toma & Rosemarie Barrientos, CERAP/Cité du design/Advancia Negocia, Paris, 2008.

> mouche parce que le format du salon était au moins aussi tranchant que novateur. Les artistes ne se sont jamais mis à l'écart de l'économie[608]. »

À notre demande, Brunon fait d'autres commentaires par mail sur ce projet.

> « Jade Dellinger et moi avions commencé à travailler sur [*To the Trade*] en 1994, et Thierry Raspail du musée de Lyon avait proposé de monter le projet après l'ouverture de son musée. Mais ça n'a pas pu se faire, et je l'avais proposé a l'ARC [Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris] un peu plus tard, mais c'est aussi tombé à l'eau. [Mon galeriste] Yvon Nouzille pensait monter [*To the Trade*] à la Bourse du Commerce de Paris, mais son financeur n'a pas suivi. On a pu finalement l'installer à Houston en 2001, dans un format réduit, c'est-à-dire adapté au budget que pouvait allouer notre lieu d'accueil, *DiverseWorks*[609]. »

Éclaircissements qui montrent à quel point il était difficile d'approcher les institutions avec un projet comme « To the Trade » au milieu des années 1990, celui-ci anticipant d'une décennie à peu près le moment où l'artiste entrepreneur attirera l'attention bien davantage. Au demeurant, la position d'artiste entrepreneur de Brunon connaît plusieurs antécédents. En 1966 à Vancouver, l'artiste canadien Iain Baxter crée *IT*, « groupe artistique anonyme », avant de fonder N. E. *Thing Co.*, la même année, avec sa femme Ingrid Baxter[610]. Mais l'antécédant le plus proche de *That's Painting Productions* est certainement celui qu'incarnent les artistes américains Peter Nadin et Jenny Holzer lorsqu'ils proposent, dès les années 1970, eux aussi animés par la logique soustractive, « des œuvres d'art semblables à des services appliqués au besoin de clients et dont l'objectif est de substituer l'inutilité de l'objet d'art à une aide sociale[611] ». Pour trouver des traces plus précises de telles actions, il faut parcourir le catalogue de l'exposition *Anarchism Without Adjectives: On the Work of Christopher D'Arcangelo (1975-1979)* organisée par *Artists Space* à New York.

---

608 Voir : https://glasstire.com/2001/11/02/to-the-trade/ [08/03/2022]
(« Billed as a "trade show for the art industry", *To the Trade* brought together a motley group of artists who position themselves as service providers. Curators Bernard Brunon and Jade Dellinger conceived the exhibition's trade show format seven years ago in a stroke of brilliance that has maintained its relevance, despite several incarnations of the idea having been cancelled by potential host institutions […]. *To the Trade* succeeded because the trade show format was at least as trenchant as it was novel. Artists have never been a world apart from economics. »)

609 Échange avec Brunon, septembre 2019 (dans les archives de l'auteur).

610 Voir : Lippard, *Six Years, op. cit.,* p. 12-14.

611 D'après le commentaire formulé sur le site de l'Institut d'Art Contemporain (IAC) : http://i-ac.eu/fr/artistes/841_jenny-holzer-et-peter-nadin [08/03/2022]

> « Neuf jours de travail : 912 pieds carrés, 38' x 24', Fonction par Louise Lawler, Conception par Fonction, Exécution par Peter Nadin et Christopher D'Arcangelo, Matériaux : Celatex, cloisons sèches, lattes et clous, Acheté par Louise Lawler, L'achèvement des neuf jours de travail peut être vu les 23 et 30 janvier 1978, entre 15h00 et 18h00, au 407 Greenwich St. N.Y.C., 3ème étage, face[612]. »

Comment ne pas penser à *That's Painting Productions* ? D'autant que le sens donné à ces actions par Nadin et Holzer, avec l'artiste américain Christopher D'Arcangelo comme « assistant », n'est pas éloigné du positionnement de l'artiste qui nous intéresse ici. Pour preuve ce commentaire, figurant au bas de la même page, il clôturera cette fiche consacrée à Brunon.

> « Nous nous sommes réunis pour réaliser des constructions fonctionnelles et pour modifier ou rénover des structures existantes afin de survivre dans une économie capitaliste[613]. »

Que ce soit pour Nadin, Holzer, D'Arcangelo ou encore Brunon, la pratique de l'art ne laisse pas de place pour la fiction.

---

612 *Anarchism Without Adjectives: On the Work of Christopher D'Arcangelo (1975-1979), op. cit.,* p. 19.
(« Nine days work: 912 sq. ft., 38' x 24', Function by Louise Lawler, Design by Function, Execution by Peter Nadin and Christopher D'Arcangelo, Materials: Celatex, Drywall, Lath, and Nails, Purchased by Louise Lawler, The product of nine days work may be seen on January 23rd and 30th, 1978, between 3:00 and 6:00pm, at 407 Greenwich St. N.Y.C., 3rd floor, front. »)
Voir : https://artistsspace.org/exhibitions/christopher-darcangelo [08/03/2022] Une version PDF du catalogue figure à cette page : https://texts.artistsspace.org/h5zj56in [08/03/2022]

613 *Ibid.*
(« We have joined together to execute functional constructions and to alter or refurbish existing structures as a means of surviving in a capitalist economy. »)

CLAUDIO PARMIGGIANI

ŒUVRE

Terra

NATURE DE L'ŒUVRE

Une boule de terre cuite d'un diamètre de soixante-quinze centimètres enterrée dans un jardin[614].

AUTEUR

Claudio Parmiggiani

DATE OU PÉRIODE

1989

INTENSITÉ DE LA LOGIQUE SOUSTRACTIVE DE 1 À 5

3/5

ARGUMENT

Terra offre un exemple de dématérialisation de l'œuvre projetant de lui faire atteindre un état intangible irrévocable. Disparue mais « gravée dans l'esprit » et en ce sens impérissable, *Terra* n'en a que plus de valeur pour l'artiste. Soustraire revient ici à sacraliser, à élever. L'œuvre incarne également un positionnement clair d'artiste œuvrant contre la croissance.

614 Le jardin du Musée d'art contemporain de Lyon (MAC) devenu aujourd'hui le Musée des Beaux-Arts de Lyon. Il est alors, en 1989, situé dans le cloître place des Terreaux (parterre sud).

QUAND DANS LA CARRIÈRE DE L'ARTISTE, ET AVEC QUEL IMPACT SUR CELLE-CI

En 1989, Parmiggiani est un artiste connu et reconnu. *Terra* peut être accueillie comme étant l'aboutissement d'une œuvre « obsédé[e] par les fantômes et la dimension de la mémoire[615] ».

DESCRIPTION DE L'ŒUVRE PAR L'ARTISTE

> « Á l'une des dernières Biennales de Venise, j'avais décidé de retirer de l'exposition l'œuvre que j'avais présentée, pour marquer mon refus d'exposer dans un contexte que je jugeais inacceptable. L'œuvre avait été exposée le jour du vernissage, mais le jour suivant, je l'avais emportée dans mes bras, comme un enfant qu'il faut sauver d'un péril. Je m'étais senti alors comme un animal qui s'est emparé de quelque chose de vital et qui, pour arracher cette chose à un danger imminent, l'emporte dans un lieu secret. En y repensant, je crois que ce geste est peut-être à l'origine de la sphère de terre portant l'empreinte de mes mains, que plus tard j'ai exposée au Musée d'art contemporain de Lyon, présentée au public dans les différentes phases de son existence jusqu'au moment de sa Passion, et maintenant ensevelie à jamais dans la terre du cloître de ce même Musée. S'il est vrai que l'impossibilité de montrer son propre travail est pour l'artiste une forme de suicide, c'en est une aussi que de subir la contrainte ou l'obligation de le montrer avec une fréquence insensée, ce qui fait que ce geste n'a désormais plus aucun sens. Personne n'observe plus les œuvres exposées. Alors, peut-être que voiler, occulter équivaut à redonner au regard la perception de ce mystère sans lequel les choses sont absolument sans vie.
> J'ai pensé que le corps de la Terre était le musée le plus juste et le plus sensible pour abriter une sculpture. Une sculpture déposée dans la terre comme une graine. Une sculpture qui veut être secrète, invisible, née pour nulle exposition et pour nul public. Une sculpture qui refuse son destin public et qui se confie à son destin de néant. Voir les choses les yeux fermés. Ni marbre, ni pierre, ni monument, ni pyramide, mais gravée dans l'esprit[616]. »

[615] Extrait d'une fiche pédagogique du Musée d'Art Moderne et Contemporain (Mamco) consacrée à l'artiste : https://archive.mamco.ch/public/10_Pistes_pedagogiques/Parmiggiani.pdf [08/03/2022]

[616] Claudio Parmiggiani, « Sculpture d'ombre » (mars 1989), propos rédigés par l'artiste pour le fascicule accompagnant l'exposition collective « Travaux en cours » organisée par le MAC de Lyon du 30 mars au 18 avril 1989. Le texte est disponible à cette adresse (sans pagination) : https://www.mac-lyon.com/fr/programmation/enquete-sur-une-disparition [08/03/2022]

> « L'œuvre *Terra* de Claudio Parmiggiani a été vouée à disparaître, enterrée en 1989 dans le jardin du Musée des Beaux-Arts de Lyon. Quelques preuves photographiques et témoins oculaires nous ont permis de retracer sa courte vie. Des empruntes de mains laissées sur une boule de terre cuite d'un diamètre de soixante-quinze centimètres exposée au MAC de Lyon du 30 Mars au 18 Avril 1989 durant l'exposition collective "Travaux en cours" nous ont menées tout droit à sont créateur : Claudio Parmiggiani. Interrogé, l'artiste nous livre sa décision : l'œuvre sera exposée durant cette courte période pour ensuite disparaître en étant enterrée dans le jardin du Musée d'art contemporain de Lyon aujourd'hui devenu le Musée des Beaux-Arts de Lyon (située à l'époque dans le cloître place des Terreaux (cloître parterre sud)). L'enfouissement de la boule s'est effectué comme un enterrement, moment transitoire entre l'œuvre et sa mémoire. L'acte a été précédé de ce que l'on pourrait appeler un cortège funèbre, mené par Jacques Oudot, Thierry Raspail le directeur du MAC, Philippe Durey et l'artiste lui-même. Cette forme de land-art en négatif est un moyen pour l'artiste d'exprimer sa pensée […] Dans le jardin du Musée des Beaux Arts de Lyon, rien ne laisse supposer la présence de l'œuvre, informations et cartels ne sont pas présents ; ils ont été déplacés lors du déménagement du Musée d'Art Contemporain de l'autre côté de la rive. Une boule de terre donc, enfouie dans le sol, elle-même recouverte de terre. Il ne reste finalement pas grand-chose de cette œuvre si ce n'est des souvenirs, la survivance dans nos mémoires de cet événement passé ou de l'histoire que l'on s'en fait. […] Elle a très probablement déjà été sous vos pieds mais vous ne le saviez pas[617]. »

COMMENTAIRE

En concevant *Terra*, Parmiggiani connaissait peut-être le *Cube enterré contenant un objet d'importance mais de peu de valeur* (*Buried Cube Containing An Object Of Importance But Little Value*)[618] de l'artiste américain Sol LeWitt. Comme Asher, Parmiggiani est un artiste habité par les logiques soustractives qui traversent sa pratique artistique de diverses façons. D'ailleur, un commentateur de l'œuvre de ce dernier rappelle qu'« interroger "ce

[617] Alice André, « Enquête sur la disparition d'une œuvre. "Terra" de Claudio Parmiggiani », article rédigé pour le MAC de Lyon et disponible à cette adresse (sans pagination) : https://www.mac-lyon.com/fr/programmation/enquete-sur-une-disparition [08/03/2022]

[618] Cette œuvre date de 1968. Voir le catalogue de l'exposition « Sol LeWitt », du 25 juillet au 30 août 1970, Haags Gementemuseum (aujourd'hui : The Kunstmuseum Den Haag), La Haye, 1970, p. 43. En présence de LeWitt, Monsieur et Madame Visser, collectionneurs de l'œuvre, enterrent le cube dans leur jardin à Bergeijk, dans la province du Brabant-Septentrional aux Pays-Bas.

qui manque" est un geste typique de l'artiste, qu'il initie dès 1970 ». Le procédé des *Delocazione* (ou « déplacement », en français), par exemple, ses itérations sont nombreuses (1971, 1973, 1974, 1976-78, 1995 et 1999), joue un rôle capital à l'endroit du geste artistique envisagé comme retrait. La première *Delocazione* (1970) prend place dans une exposition collective intitulée « Arte et Critica '70 » (Galleria Civica de Modène). Elle consiste pour Parmiggiani à « retire[r] des objets disposés contre les murs d'une réserve ». L'artiste découvre alors « que ceux-ci ont laissé des traces sur ses parois »[619]. En 1971, l'artiste allemand Wolf Kahlen procède de la même façon en ôtant les tableaux des murs d'une salle de musée consacrée au peintre romantique allemand Caspar David Friedrich[620]. Retirés, les tableaux ont laissé les marques visibles de leurs emplacements sur les murs et de ce fait continuent de manifester leur présence, de façon fantomatique.

En ayant la mémoire pour articulation, *Terra* perpétue ce qui avait été amorcé avec les *Delocazione* dix-neuf ans plus tôt. Les *Delocazione* exposent l'absence (des traces sont encore visibles sur les parois), tandis que *Terra* la manifeste (on sait que la sculpture a été enterrée, sans savoir où).

Pourtant, l'œuvre de Parmiggiani ne partage rien, ou presque, avec Asher. Là où le second accompagne sa logique soustractive d'un discours dissèquant un contexte social, économique, politique, pour en extraire les zones aveugles dissimulées plus ou moins consciemment par l'institution muséale ou l'industrie culturelle prise pour cible, le premier semble vouloir élaborer une mystique dont chaque œuvre explore un degré. Tous deux contestent l'ordre établi, mais là où l'un veut mettre au jour ce qui était tenu caché (Asher, parle de « dévoilement construit[621] » en évoquant

---

619 D'après la fiche pédagogique consacrée à l'artiste, *loc. cit.* :
https://archive.mamco.ch/public/10_Pistes_pedagogiques/Parmiggiani.pdf [08/03/2022]

620 Voir :
https://www.bing.com/images/search?view=detailV2&ccid=JhEc6aYJ&id=D7F6C8A472DE7CB17069378C2668697C022B725A&thid=OIP.JhEc6aYJdIiXBsc5opgWJQHaFJ&mediaurl=https%3a%2f%2fth.bing.com%2fth%2fid%2fR.26111ce9a60974889706c739a2981625%3frik%3dWnIrAnxpaCaMNw%26riu%3dhttp%253a%252f%252fhome.snafu.de%252fruine-kuenste.berlin%252fimages%252fcdfbest.jpg%26ehk%3dawNsj7i%252b8LeuNtJvKUmAxUp%252bqF9UiFovWoTK%252fSIkFvw%253d%26risl%3d%26pid%3dImgRaw%26r%3d0&exph=286&expw=411&q=Wolf+Kahlen+museum+caspar+Friedrich&simid=607986839071194413&FORM=IRPRST&ck=F20C74F8DD2986872AAE2CCE98325D10&selectedIndex=4&ajaxhist=0&ajaxserp=0 [25/05/2022]

621 Asher, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979, op. cit.,* p. 81.

September 13-October 8, 1973, Galleria Toselli, Milan, Italy), l'autre vise ce qui reste caché (Parmiggiani écrit : « occulter équivaut à redonner au regard la perception de ce mystère sans lequel les choses sont absolument sans vie[622] »). Deux logiques soustractives avec, en leur centre, une différence capitale qui n'occasionne pas les mêmes types de résultats : pour l'un (Asher), tout revient à « exposer les fondations sur lesquelles [un] système est fondé[623] », pour l'autre (Parmiggiani), la sculpture doit être « secrète, invisible, née pour nulle exposition et pour nul public[624] ». Là où Asher *révèle* pour prendre position et critiquer, Parmiggiani *occulte* pour prendre position et critiquer. Tandis qu'Asher se fraye un passage au travers des illusions du monde de l'art en usant de la logique soustractive et dissèque les faux semblants comme on le ferait en procédant à une autopsie, l'art de Parmiggiani tend vers ce que le théologien Rudolf Otto a appelé le « numineux », à savoir « une qualité absolument spéciale, qui se soustrait à tout ce que nous avons appelé rationnel, est complètement inaccessible à la compréhension conceptuelle et, en tant que tel, constitue un *arrêton*, quelque chose d'ineffable[625] ». D'ailleurs, Parmiggiani lorsqu'il s'exprime sur *Terra* use de mots fréquemment utilisés par Otto dans son argumentaire sur le « numineux », comme « mystère », « insaissable »[626], ou encore « présence[627] » et « obscurité[628] ». De toute évidence, au moyen de l'« hymne négatif[629] » (nous reprenons l'expression à Otto) qu'est *Terra*, Parmiggiani veut nous ouvrir au sublime, dont Otto affirme qu'en art, c'est le « sublime qui représente le numineux avec le plus de puissance[630] ». En Occident, Otto rappelle que l'art dispose de deux moyens directs pour exprimer le sublime, et, fait significatif, « ces moyens sont tous deux négatifs : ce sont *l'obscurité* et le *silence*[631] ». En Chine, « il

622 Parmiggiani, « Sculpture d'ombre », *loc. cit.*
623 *Quand les artistes font école. Vingt-quatre journées de l'Institut des hautes études en arts plastiques, t. I : 1988-1990, op. cit.,* p. 190.
624 Parmiggiani, « Sculpture d'ombre », *loc. cit.*
625 Rudolf Otto, *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. André Jundt, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque payot », Paris, 2001, p. 25.
626 Otto, *Le Sacré, ibid.,* p. 63.
627 *Ibid.,* p. 126
628 *Ibid.,* p. 128.
629 *Ibid.,* p. 130.
630 *Ibid.,* p. 124.
631 *Ibid.,* p. 128.

existe l'art de peindre le vide », or « comme l'obscurité et le silence, le vide est une négation : elle exclut toute présence concrète de telle sorte que le "tout autre" [ce qui est transcendant par rapport à nos catégories] se réalise en acte »[632]. L'œuvre d'Asher semble totalement étrangère à de telles considérations.

Voir l'œuvre les yeux fermés

Pour accéder à cet au-delà, il revient de dissimuler l'objet d'art : pour Parmiggiani, l'œuvre doit advenir au-delà des sens. Cette volonté de changer l'eau en vin en usant de la soustraction s'avère paradigmatique dans *Terra*, dont on devine que l'objectif principal est de relier le spectateur, si ce dernier terme peut encore être employé dans un tel cas, à une présence, à une « ombre », pour reprendre cette fois la terminologie de l'artiste, via le travail de mémoire. Travail de mémoire rendu seulement possible grâce à la suppression de l'œuvre. Avec l'œuvre qu'il faut rappeler à l'esprit devant les yeux, qui entamerait un travail de mémoire ? Il faut donc commencer par le manque : l'œuvre existe, mais nous ne la percevons pas. Voilà ce que signifie sans aucun doute pour l'artiste « [v]oir les choses les yeux fermés »[633]. Parmiggiani occulte l'œuvre : des traces des objets perdus, parfois même des tableaux[634], peuvent subsister sur un mur, mais l'exemple de *Terra* montre que l'artiste peut aussi choisir d'aller plus loin en rendant son œuvre intégralement invisible. Or comment continuer d'apprécier si ce qui est à goûter ne sollicite plus les sens ? La perspective est bien moins absurde qu'elle semble, et transforme *l'attention* en *intuition*. L'absence de ce qui est à goûter sollicite en nous la croyance : croyance dans le fait qu'il y a encore quelque chose, et ce bien que tous nos sens aient été mis hors jeu par l'artiste. Le sentiment que provoque cette absence est d'autant plus fort que nous ne pouvons plus nous orienter en nous appuyant sur nos acquis. Or qu'est-ce qu'une mystique, mot que nous avions

632 Otto, *Le Sacré, op. cit.*, p. 130-131.
633 Parmiggiani, « Sculpture d'ombre », *loc. cit.*
634 Ce second cas se réfère à l'exposition rétrospective intitulée « La Delocazione », qui a eu lieu au Mamco en 1995, et qui se présentait sous la forme « d'une salle aux murs gris, dont des tableaux auraient été décrochés après un incendie ». D'après la fiche pédagogique consacrée à l'artiste déjà citée : https://archive.mamco.ch/public/10_Pistes_pedagogiques/Parmiggiani.pdf [08/03/2022]

l'audace un peu plus haut dans notre raisonnement de faire apparaître lorsqu'il était question de résumer l'approche de Parmiggiani en la comparant à celle d'Asher, sinon un « ensemble de croyances » qui mettent parfois l'œuvre d'art au service de la magie ? Le philosophe allemand Walter Benjamin rappelle que la production artistique commence par des images qui sont au service de la magie.

> « Seule l'existence de ces images est importante, non le fait qu'elles soient vues. L'élan que l'homme figure sur les parois d'une grotte, à l'âge de pierre, est un instrument magique, mais c'est un fait contingent qu'il l'expose au regard de ses semblables ; ce qui importe tout au plus, c'est que l'image soit vue par les esprits. La valeur culturelle en tant que telle exige véritablement que l'œuvre d'art soit gardée au secret : certaines statues de dieux ne sont accessibles qu'au grand prêtre dans la *cella*, et certaines Vierges restent couvertes presque toute l'année, certaines sculptures de cathédrales gothiques sont invisibles si on les regarde du sol. *À mesure que les différentes pratiques artistiques s'émancipent du culte, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer*[635]. »

Sous cet éclairage, *Terra* semble incarner un pas fait contre l'émancipation de la pratique artistique du culte. Gardée au secret, rendue invisible, l'œuvre d'art se dote d'une « qualité absolument spéciale[636] ». Barry peut une nouvelle fois nous offrir la possibilité d'une comparaison. En certains cas, principalement au début de sa carrière, celui-ci aussi fait de la croyance un des ingrédients de l'œuvre d'art. L'œuvre intitulée *Inert Gas Series/Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon/From a Measured Volume to Indefinite Expansion*[637] (1969) est paradigmatique à cet endroit : elle consistait en « la libération, par l'artiste, de cinq volumes mesurés de gaz nobles, inodores et incolores dans l'atmosphère de divers endroits autour de Los Angeles, où ils se diffuseront et s'étendront naturellement à l'infini[638] ». L'œuvre qui suscite notre intérêt ici est *One Billion Colored Dots*[639] (2008). Car, de fait, qui s'est déjà risqué

---

635 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version 1935), dans *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch, coll. « Folio Essais », Gallimard, Paris, 2000, p. 79.
636 Otto, *Le Sacré, op. cit.,* p. 25.
637 Voir la page consacrée à cette œuvre sur le site du MoMA : : https://www.moma.org/collection/works/109710 [03/06/2022]
638 *Idid.* (« The work was the release, by the artist, of five measured volumes of odorless, colorless, noble gasses into the atmosphere in various locations surrounding Los Angeles, where they would diffuse and expand naturally into infinity. »)
639 Voir la page consacrée à cette œuvre sur le site du MoMA : https://www.moma.org/collection/works/160138 [08/03/2022]

à compter le milliard de points colorés que l'œuvre contiendrait ? Bien que réalisable, cette action inspire toutefois de l'appréhension.

> « *One Billion Colored Dots* est composé de 25 volumes dénombrant un milliard de points colorés pour un total de 40.000.000 points par volume et 4.000 points par page. L'œuvre est imprimée en autant de couleurs que de volumes : chaque volume a sa couleur[640]. »

Les deux artistes tentent d'excéder les sens. Tout comme Parmiggiani, Barry imagine en guise d'œuvre une zone impénétrable. Impénétrable, cette zone l'est tant que les récepteurs auxquels ces œuvres se destinent n'entament un travail de vérification qui verrait les premiers fouiller le jardin où *Terra* est enterrée en vue de prouver qu'existait bien, sous terre, une boule de terre cuite d'un diamètre de soixante-quinze centimètres, et les seconds compter un milliard de points réunis dans 25 volumes pour un total de 50200 pages[641]. Mais à quoi aboutiraient de telles vérifications puisque ces deux artistes nous demandent surtout de croire qu'une boule de terre cuite est enterrée dans un jardin et qu'un milliard de points ont été réunis dans un certain nombre de livres ? La zone impénétrable que nous évoquons ici traverse l'histoire de l'art récente. On la trouve dans les *zone de sensibilité picturale immatérielle*[642] (1959) de Klein (nous étudions brièvement cette œuvre dans la fiche consacrée à Brecht) ou dans *Merde d'artiste*[643] de Piero Manzoni (1961), ou encore dans *À bruit secret*[644] (1916/1964), « readymade aidé », réalisé collectivement par Duchamp, Sophie Treadwell et Walter Arensberg. L'objet introduit en secret par ce dernier dans la pelote de corde enserrée entre les deux plaques à vis qui n'est plus accessible que par l'ouïe parce qu'on l'entend lorsqu'on secoue l'œuvre.

De certaines de ses œuvres, Barry dit qu'elles « sont réelles, mais pas concrètes », par exemple lorsqu'il s'agit d'œuvres conçues à partir de « pensées oubliées » ou encore de « choses inconscientes ». Barry semble soigneusement éviter la question

640 Voir : https://www.micheledidier.com/fr/oeuvre/details/12/robert-barry-one-billion-colored-dots-1968-2008 [08/03/2022]
641 *Ibid.*
642 Voir : http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/640/cession-d-une-zone-de-sensibilite-picturale-immaterielle-a-m-blankfort-pont-au-double-paris/ [08/03/2022]
643 Voir : https://www.merdadartista.org/30/le-iconiche-scatolette-nei-musei-di-tutto-il-mondo/ [08/03/2022]
644 Voir : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cML6go [08/03/2022]

du sacré lorsqu'il décrit sa pratique et les buts qu'il se fixe. Tout comme Parmiggiani pourtant, celui-ci envisage l'œuvre d'art comme une ombre dont la prégnance peut se passer de toute dimension matérielle. Ce qui importe aux yeux de Barry, c'est l'inconnu, « parce qu'il ouvre sur des opportunités et qu'il est plus vrai que toute autre chose »[645]. On croit entendre Parmiggiani lorsque celui-ci annonce, en décrivant *Terra*, que « voiler, occulter équivaut à redonner au regard la perception de ce mystère sans lequel les choses sont absolument sans vie ». Il y aurait, dans le mystère (Parmiggiani), ou l'inconnu (Barry), une forme de vérité rendue seulement possible par la logique soustractive. Pour accéder à cette vérité, excéder les sens serait un des moyens choisis par les deux artistes. Avec sa volonté de quitter les phénomènes sensibles pour accéder à l'essence, *Terra* présente donc un cas de figure rare dans ces pages : celui qui voit un positionnement clair d'artiste œuvrant contre la croissance s'offrir un détour par le mysticisme. Pour Parmiggiani, sensible comme il l'est à la misère de la condition de l'artiste à l'ère de l'industrie culturelle (« un contexte que je jugeais inacceptable[646]s »), on dirait que l'œuvre ne peut se recharger (retrouver une valeur digne de ce nom) qu'en advenant dans un ailleurs auquel l'humain a difficilement accès. Il faut barrer (biffer) *Terra*, pour la faire exister plus intensément, pour la faire redevenir un être.

Aujourd'hui encore, dans son jardin, ou plutôt sous son jardin, personne ne sait exactement où est localisée *Terra* (« Elle a très probablement déjà été sous vos pieds mais vous ne le saviez pas[647]. »). Cette suppression, par l'artiste, de coordonnées qui permettraient de retrouver le physique de *Terra*, outre le fait qu'il faille bien croire que l'artiste l'a enterrée là où il l'a dit, à savoir précisément dans ce jardin, demande au récepteur d'une telle œuvre de la faire exister intégralement dans sa conscience. Tant qu'elle n'a pas été exhumée, c'est là et seulement là, en somme, qu'elle se destine à exister. *Terra* est d'abord (ou en dernier lieu ?) une œuvre mentale. C'est de cette façon subtile, précisément, que le sentiment de perte est interrogé et

645 Catalogue de l'exposition « Art conceptuel. Formes conceptuelles » (du 8 octobre au 3 novembre 1990), Galerie de Poche, Paris, 1990, p.142.
646 Parmiggiani, « Sculpture d'ombre », *loc. cit.*
647 André, « Enquête sur la disparition d'une œuvre : "Terra" de Claudio Parmiggiani », *loc. cit.*

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

devient constructif, presque créateur. Cette reconstitution ou régénération de l'œuvre absente par son récepteur fait beaucoup de sens dans un contexte où, pour Parmiggiani, la pratique artistique aurait été vampirisée par l'industrie culturelle. Paulhan remarque que ce type d'attitudes qui consiste notamment à interdire l'accès à l'œuvre au risque de frustrer, est un dernier recours pour nous rappeler que l'art, le grand art, et ceci figure de façon claire dans les propos de Parmiggiani que nous citions, ne doit pas nous atteindre autrement que comme une révélation.

> « Dans cette posture envisageant l'institution comme un lieu de mort et non plus de vie, il devient hors de question d'offrir au musée et a fortiori au spectateur qui vient le parcourir ce qu'il désire, à savoir une œuvre qui devrait agir comme une apparition, une révélation, au sens peut-être où l'entendait André Malraux[648]. »

Terra possède deux natures qui communiquent entre-elles. L'une est politique, l'autre poétique. Loin d'être unique en son genre, elle s'inscrit plutôt, d'ailleurs tardivement, dans une lignée d'œuvres qui sont pensées « au moment où se cristallise la critique institutionnelle ». En tant que telle, *Terra* doit être envisagée comme « un défi lancé au musée, tout en portant plus largement une réflexion poétique sur le secret et l'invisibilité ». Paulhan rappelle aussi que « de toutes ces œuvres quasiment invisibles, cachées, masquées, refusées ou enterrées, il ne reste pas rien[649] ». « Il existe des images, des témoignages, des récits et des documents. Et il faut même parier que tant que l'on parlera d'elles, même sous forme de rumeur, que l'on écrira sur elles, même sous forme de spéculations, elles continueront à apparaître au lieu de disparaître[650]. »

On voit comment la logique soustractive, plutôt que de proposer une suppression pure et simple de l'œuvre, cherche plutôt à l'intensifier pour redonner à l'art ses lettres de noblesse[651], ou même pour lui conférer un lustre, une puissance, supposés perdus. Une fois encore, l'approche s'avère autrement plus complexe qu'elle semble

---

[648] Camille Paulhan, « Désapparaître », dans *L'apparition dans les œuvres d'art*, dir. Pascal Couté, Hélène Frazik, Camille Prunet, Presses Universitaires de Caen (PUC), Caen, 2020, p. 108. Le texte en ligne à cette adresse : https://www.academia.edu/43686760/D%C3%A9sappara%C3%AEtre?fbclid=IwAR2PdbOntD8AZYjfhCxxii9oWY3HvAu7MRhHldYQnMLUiNgUbdExZrmdQgs [09/03/2022]

[649] « Désapparaître », *loc. cit.,* p. 98.

[650] « Désapparaître », *loc. cit.,* p. 108-109.

[651] Voir à ce sujet le site « No Show Museaum » : https://www.noshowmuseum.com/en [26/05/2022]

de prime abord et, dans ce cas précis, revient à une mise en forme originale du message que contient le proverbe « LESS IS MORE ».

SITUATION DANS L'ART

Au risque de nous répéter, posons une fois encore qu'aucun geste artistique ne saurait être tout à fait unique. En art, tout – approches, œuvres – a un ou plusieurs antécédents ; les initiatives de même nature se suivent jusqu'à apparaître parfois en série. Ainsi, tout sursaut créatif possède, d'une façon ou d'une autre, une antériorité. Le Readymades : Arts incohérents (Jules Lévy) ; Détournement : le *Merzbau* de Kurt Schwitters ; Performances et Happenings : Arthur Cravan, etc. Et ainsi en va-t-il également de la logique soustractive que nous étudions dans ces pages : bien qu'on constate l'existence d'une très grande diversité d'approches, cette logique n'a de cesse d'éclore un peu partout et durant des laps de temps couvrant parfois plusieurs décennies. Souvent, les actions perpétrées se ressemblent : un grand nombre d'artistes détruisent, ou trouent, ou encore enfouissent. Relativement à ce dernier sgeste, qui n'a pas l'exclusive de Parmiggiani, loin s'en faut, plusieurs exemples peuvent être décrits. Ce qui doit attirer notre attention relativement à ceux-ci est le fait que, même si elles se ressemblent, ces logiques soustractives ne sont pas entreprises, déployées, ou encore assumées pour les mêmes raisons.

- *The Vertical Earth Kilometer* de Walter De Maria, 1977

Comparer les enjeux proposés par *Terra* avec ceux de l'œuvre célèbre de l'artiste américain Walter De Maria s'avère indispensable, même si un peu plus de dix années les séparent.

> « *The Vertical Earth Kilometer* (1977), situé dans le parc Friedrichsplatz à Kassel, en Allemagne, est une tige ronde en laiton massif d'un kilomètre de long, d'un diamètre de cinq centimètres (deux pouces), insérée dans le sol sur toute sa longueur et dont le sommet affleure la surface de la terre. Une plaque de grès rouge, carrée de deux mètres sur deux, entoure le sommet circulaire plat de la tige en laiton, plaçant le cercle directement au centre du carré. Devant le musée Fridericianum se trouvent quatre sentiers dont l'intersection marque l'emplacement de la sculpture. […] *The Vertical Earth Kilometer* a été réalisé grâce à l'aide de la Documenta VI,

> de son directeur, le Dr Manfred Schneckenberger, et au soutien de la Dia Art Foundation. […] Depuis 1977, l'œuvre est exposée au public en permanence[652]. »

Les deux sculptures appartiennent à un registre artistique semblable, un « land-art en négatif[653] » selon l'expression imagée que proposait André dans son article – mais présentent pourtant de nettes différences. D'abord, confronter les deux œuvres peut nous donner envie de faire une conclusion certainement trop hâtive : comparativement à Parmiggiani qui a choisi d'occulter totalement *Terra* en faisant l'impasse sur les coordonnées exactes de sa localisation, De Maria peut paraître quelque peu scolaire avec son *Vertical Earth Kilometer*. En effet, la partie visible de cette dernière, elle consiste en « une plaque de grès rouge, carrée de deux mètres sur deux, entour[ant] le sommet circulaire plat de la tige en laiton », sa zone de contact avec « notre monde » pourrait-on avancer, fait office à la fois de panneau indicateur et d'observatoire pouvant même donner lieu à un pèlerinage (« devant le musée Fridericianum se trouvent quatre sentiers dont l'intersection marque l'emplacement de la sculpture »). Pour Parmiggiani, on l'a compris, relativement à *Terra*, cette connexion à un reliquat (vestige ou amorce, ou encore zone de contact) serait non seulement superflue, mais aussi gâcherait en partie la magie de sa sculpture dont le moyeu consiste en la recréation entière du corps de l'œuvre dans le mental. Ceci ne va pas sans produire un effort de croyance, écrivions-nous, que Parmiggiani demande à son récepteur de fournir. La présence de *Terra* excédant les capacités de ses sens, il lui faut croire l'artiste sur parole et convenir avec lui que *Terra* se trouve bien quelque part sous ses pieds, bien que vérifier ce fait ne soit pas envisageable. Pour que *Terra* advienne pleinement, la suppression du physique de l'œuvre doit être intégrale, sans quoi, nous nous répétons, il est impossible de faire

---

652 L'œuvre est présentée de cette façon sur le site de la Dia Art Foundation (ou Dia) qui a suivi le travail de l'artiste de très près : https://diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-vertical-earth-kilometer-kassel-germany [10/03/2022] (« *The Vertical Earth Kilometer* (1977), located in the Friedrichsplatz Park in Kassel, Germany, is a one-kilometer-long solid brass round rod five centimeters (two inches) in diameter, its full length inserted into the ground with its top reaching flush to the surface of the earth. A red sandstone plate, two meters by two meters square, surrounds the brass rod's flat circular top, positioning the circle directly in the square's center. In front of the museum Fridericianum are four footpaths whose intersection marks the sculpture's location. […] The Vertical Earth Kilometer was realized through the help of Documenta VI, Director Dr. Manfred Schneckenberger, and the support of Dia Art Foundation. […] The work has been on long-term view to the public since 1977. »)

653 « Enquête sur la disparition d'une œuvre : "Terra" de Claudio Parmiggiani », *loc. cit.*

en sorte qu'elle soit « gravée dans l'esprit[654] », au moins autant que Parmiggiani le voudrait. L'œuvre impose, pour la saisir, de tourner ses yeux vers l'intérieur. Fournir une preuve reviendrait certainement pour l'artiste à commettre une bassesse dont sa vision idéalisée (supposons-nous) de la pratique de l'art n'a que faire. De Maria fait un autre choix, mais celui-ci ne le laisse en rien à la traîne de Parmiggiani : son *Vertical Earth Kilometer* interroge la nature même de ce qu'est un monument. Soustracteur, De Maria semble vouloir renverser, avec cette œuvre, tout ce qui semble à priori définir ce qu'est un monument pour le commun. Ainsi, « consacrer, dresser, édifier, ériger » sont des verbes qui, dans les mains de l'artiste, se transforment en une pluie d'antonymes comme « abolir, enfouir, amenuiser ». Tout comme *Terra*, le kilomètre de laiton enterré par l'artiste interroge nos croyances : à bien y réfléchir, le projet peut sembler extravagant – en faisant des recherches, notamment sur la confection de cette œuvre, tout laisse penser portant qu'un kilomètre entier est bien enterré, comme le prétend l'artiste, à l'emplacement marqué par la zone de contact (une extrémité) qu'il a jugé bon de laisser visible. Mais ce n'est pas là, en tout cas de notre point de vue, que l'œuvre s'avère la plus pertinente. Là où *Terra* quête le mystère, *The Vertical Earth Kilometer* prône le renversement en s'attaquant à la figure du monument. L'approche ne va pas sans évoquer *Le Socle du monde* de l'artiste italien Piero Manzoni (1961), sculpture qui consiste en « une base de fer magique, renversée » qui porte « le monde entier sur sa surface d'appui »[655]. Ces mots seraient de Carl Andre : « La sculpture est le plus souvent priapique, l'organe mâle dressé en l'air. Dans mon travail, Priape est retombé à même le sol[656]. » Avec *The Vertical Earth Kilometer*, Priape semble littéralement dressé sous terre. Dans cette optique, plus qu'un reliquat ou qu'une preuve tangible de l'existence du kilomètre enterré, le peu qui se donne encore à voir du *Vertical Earth Kilometer* peut être perçu comme un socle qui, tout comme dans l'œuvre de l'œuvre de Manzoni, aurait été installé la tête à l'envers. Cette

[654] Parmiggiani, « Sculpture d'ombre », *loc. cit.*
[655] Voir : https://www.pieromanzoni.org/pieromanzoni/biographies/33/socle-du-monde-e-altro [10/03/2022] (« an upside down magic base made of iron holds on its bearing surface the entire world »)
[656] Carl Andre cité par David Bourdon dans « The Razed Sites Of Carl Andre, About Carl Andre », *loc. cit.,* p. 311.

stratégie a très probablement pour objectif d'ouvrir l'esprit du récepteur de l'œuvre au gigantisme. Or Parmiggiani avec *Terra* ne semble jamais avoir visé la démesure puisque la sculpture ne mesure que soixante-quinze centimètres de diamètre.

De Maria aurait pu figurer dans cette fiche avec un autre de ses projets, *Column with Ball on Top* (1961). Hormis ce qui semblerait être une maquette (*Column with Ball on Top*, 1965[657], peut-être une variante ?), le projet tel qu'il a été défini par De Maria en 1961 ne semble pas avoir été réalisé.

> « *Colonne avec boule au sommet* : J'ai construit une boîte de deux mètres de haut. Au sommet, je place une petite boule en or. Bien sûr, personne ne pourra voir la boule qui se trouve tout en haut de la boîte. Je saurai juste qu'elle est là.
> Fév. 1961[658]. »

De toute évidence, Parmiggiani et De Maria ont un goût prononcé pour ce qui ne peut être perçu par les sens.

- *Le déjeuner sous l'herbe à l'occasion de l'enterrement du tableau-piège* de Daniel Spoerri et *Le déterrement du déjeuner sous l'herbe*, 1983 et 2010

Le déjeuner sous l'herbe de l'artiste français Daniel Spoerri est un enfouissement qui trouve naturellement place dans cette fiche puisqu'il fait résonner *Terra*, et après elle la logique soustractive, de façon singulière.

> « Le 23 avril 1983, l'artiste Daniel Spoerri organise dans les jardins du domaine du Montcel à Jouy-en-Josas un festin baptisé le "Déjeuner sous l'herbe à l'occasion de l'enterrement du tableau-piège". Ce jour-là, environ 80 personnes, illustres membres de l'élite culturelle, se retrouvent pour participer à une performance de Eat-Art […]. L'enchaînement des événements, et son squelette dramaturgique, est le suivant : pendant que les convives dégustent un menu à base d'abats, une grue pelleteuse creuse une tranchée de la même longueur que la table, perpendiculairement à celle-ci. Après le plat de résistance, les mangeurs sont invités à détacher le plateau de leur table et de la déposer au fond de la tranchée, en prenant soin de ne pas déplacer les assiettes, couverts, bouteilles, etc. Les tables sont ensuite recouvertes de terre, la fosse

657 Voir : https://diaart.org/collection/collection/de-maria-walter-column-with-ball-on-top-1965-1980-650-1-2 [10/03/2022]
658 Voir : http://georgemaciunas.com/exhibitions/mr-fluxusan-anthology-of-essays-films-documents-architecture-and-ephemeral-objects/an-anthology/compositions-essays-meaningless-work-natural-disasters/ [10/03/2022]
(« *Column with Ball on Top*: I have built a box eight feet high. On top place a small gold ball. Of course no one will be able to see the ball sitting way up there on the box. I will just know it is there. Feb. 1961 »)

> entièrement remblayée. Le repas poursuivit ensuite son cours, les convives enchaînant avec le fromage et le dessert, le tout proprement arrosé, une pluie fine et pénétrante forçant au repli dans le salon du château. L'assemblée se quitte en convenant de revenir bientôt, pour y ouvrir un chantier archéologique original que l'artiste rêvait, non sans jubiler, comme les "premières fouilles de l'art moderne", comme s'il s'agissait d'une civilisation disparue[659]. »

En 2010, soit vingt-sept années plus tard, selon la volonté de l'artiste, le *Déjeuner sous l'herbe* est déterré.

> « Ce n'est pas une farce (bien qu'il ne soit pas interdit de s'amuser à cette occasion), mais d'une véritable situation d'enquête expérimentale, dont l'objectif est de mettre à l'épreuve les bases épistémologiques et méthodologiques de nos disciplines. Voulue par l'artiste, cette fouille permettra de confronter les vestiges conservés par le sol aux documents d'archives et de mesurer le hiatus entre les possibles interprétations du mobilier archéologique et la description de l'événement lui-même[660]. »

Pour mener cette enquête, plusieurs acteurs sont convoqués.

> « Enfoui depuis 1983, le banquet de Daniel Spoerri s'est décomposé, jusqu'à n'être qu'un souvenir. [Les] premières fouilles archéologiques de l'histoire de l'art contemporain sont organisées, sous l'égide de l'artiste, par la Société du déterrement du tableau-piège, de l'Université de Paris I, de l'Iris, avec le concours de l'INRAP (Institut National de Recherches Archéologiques Préventives). Cet événement pluridisciplinaire se déroulera du 31 mai au 6 juin 2010 et réunira, en présence de Daniel Spoerri, des archéologues, un anthropologue, un historien de l'art, un cinéaste[661]. »

Suivent quelques précisions d'importance.

> « [À] l'initiative de Bernard Müller et en présence de l'artiste [la fouille porte], par rapport aux quarante mètres de la tranchée originelle, sur six mètres dans sa partie nord-est, et sur les deux mètres de l'extrémité sud-ouest. [Une seconde] fouille a eu lieu du 19 au 30 novembre 2016, [cette fois] sous la responsabilité scientifique de Jean-Paul Demoule[662]. »

Contrairement à *Terra* qui nous intéresse ici, *Le déjeuner sous l'herbe* et son déterrement ne semblent aucunement renvoyer au mystère auquel Parmiggiani semble attacher

---

659 Bernard Müller, « *Le déjeuner sous l'herbe*. L'enterrement », site dédié à l'événement et à ses suites, 2016 : http://www.dejeunersouslherbe.org/lenterrement-du-dejeuner/la-performance/ [10/03/2022]

660 Bernard Müller, « *Le déterrement du tableau-piège*. Archéologie d'une performance », fouille archéologique du *Déjeuner sous l'herbe* de Daniel Spoerri à Jouy-en-Josas, EHESS, Actualités : Samedi 5 juin 2010 de 11h à 18h : http://actualites.ehess.fr/nouvelle4025.html [10/03/2022]

661 *Ibid.*

662 Bernard Müller, « *Le déjeuner sous l'herbe*. Les déterrements », site dédié à l'événement et à ses suites, *loc. cit.* : http://www.dejeunersouslherbe.org/fouille-2016/ [10/03/2022]

tellement d'importance. Le fait que l'œuvre soit enterrée semble plutôt relever d'une stratégie ludique, que le titre *Le déjeuner sous l'herbe* (qui cite Manet de façon cocasse) annonce d'entrée, et conviviale de surcroît — il s'agit en premier lieu de partager les bienfaits d'un repas. D'essence soustractive, *Le déjeuner sous l'herbe* ne semble toutefois pas non plus se proposer de faire ressentir l'absence de façon douloureuse. Tourné vers « l'être ensemble », il semble également exempt de l'engagement fort que sauraient manifester Asher ou Metzger avec leurs œuvres. Le déterrement du déjeuner rappelle la récupération des tableaux enfouis par Rutault dans les murs d'une galerie : lui aussi familier des opérations réversibles, Rutault emmure en 2004 deux peintures de 1975 et crée, tout comme Spoerri, un événement en 2015 autour de leur récupération[663].

Dans les passages qui précèdent, une phrase en particulier attire notre attention : il s'agit pour l'artiste de faire, lit-on, « les "premières fouilles de l'art moderne", comme s'il s'agissait d'une civilisation disparue ». La perspective (ou le point de départ ?) proposée par Spoerri est celle d'un désastre : la mort de notre civilisation. Mais ce désastre est feint et tient lieu seulement d'hypothèse, elle marque aussi le début d'une partie de jeu : si tout a disparu, que restera-t-il de l'art de Spoerri ? Et comment interpréter cet art ? La chose est d'autant plus comique qu'en l'absence d'informations sur la démarche de cet artiste, il est impossible de voir dans *Le déjeuner sous l'herbe* plus que les restes d'un repas tout à fait ordinaire (à moins que n'aient aussi été enterrées des informations sur l'œuvre, mais les commentaires cités auparavant ne semblent pas mentionner cette éventualité). Sans notice explicative, comment accueillir la pratique artistique de Spoerri ? La logique est absurde autant qu'elle est drôle et tire principalement sa force du fait que le projet est mis en acte de A à Z, déterrement compris. En bref, c'est en premier lieu à la notion d'oubli que *Le déjeuner sous l'herbe* semble vouloir se connecter. Quelles chances *Le déjeuner sous l'herbe* a-t-il de perdurer ? Il en découle que la mémoire est tout autant un enjeu fondamental pour Spoerri qu'elle l'est pour

663 Voir l'actualisation de la *dé-finition/méthode « trois cent six de(ux)rangées thème 12 »* dans la fiche consacrée à Rutault.

Parmiggiani. Le « tableau-piège »[664], d'ailleurs, comme procédure, n'est-il pas en grande partie contenu dans la commémoration d'un moment partagé (les tables abandonnées par les convives se voient pétrifiées, transformées en « tableaux-pièges ») ? Certes, mais passé ce constat, tout oppose les deux artistes. D'abord, rien ne les rapproche quant au degré de sérieux avec lequel ceux-ci abordent la logique soustractive au sein de leur art, porté par des visions totalement différentes et ce bien que les deux artistes se soient incontestablement émancipés de la forme. Spoerri joue, et tel un enfant s'arroge la pratique de la fouille archéologique dont il détourne les règles, semble-t-il, pour la rendre créative, surprenante tout autant qu'absurde ; là où Parmiggiani, s'offusquant de ce que les œuvres ont perdu toute valeur profonde, use de la soustraction pour en relever la valeur. Ensuite, déterrer, soit s'offrir la possibilité, pour ne pas dire la faveur d'un retour en arrière, est important pour Spoerri, mais Parmiggiani n'envisage même pas cette éventualité. Pour Parmiggiani, *Terra*, destinée à être enterrée, ne doit jamais refaire surface, telle semble être la condition de son existence. Spoerri et Parmiggiani enfouissent tous deux et, de ce fait, font incontestablement usage de la logique soustractive. Mais tandis que Spoerri raille les rapports parfois difficiles que notre civilisation entretient avec le temps, et l'oubli, l'effort que celle-ci fait pour rationaliser ce rapport s'en trouve clairement ridiculisé par *Le déjeuner sous l'herbe*, Parmiggiani renvoie le récepteur de *Terra* vers sa propre intériorité en lui privant l'accès à l'œuvre par les sens. Le premier sollicite un cérémoniel pour le dévoyer, le second invoque l'intime et veut renvoyer vers le sublime (mettre l'œuvre au plus haut degré de la grandeur).

- *Concession à perpétuité* d'Edgar Sarin, à partir de 2016

Parmiggiani, De Maria, Spoerri, Rutault, occultent l'œuvre, ils l'enterrent ou l'emmurent et paradoxalement, indirectement, ceci intensifie sa présence, son être au monde qui, tout en perdant en évidence, n'en taraude la mémoire que davantage

[664] Voir : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/coXyynA [10/03/2022]

et ainsi gagne en prégnance. D'ailleurs, toute œuvre ne se manifeste-t-elle pas *aussi* au-delà des éléments matériels qui la constituent ?

Dans un article, la critique d'art française Roxana Azimi fournit un nouvel exemple d'enfouissement d'artiste. Plus proche de nous, il date de 2017, celui-ci décale encore légèrement ce que Parmiggiani avait posé avec *Terra*.

> « Dans son atelier de Belleville, [Edgar Sarin accroche] des objets banals au mur, histoire de leur conférer, dans la suite de Duchamp, un statut d'œuvre d'art. C'est dans cette veine qu'il conçoit la série "Concession à perpétuité", qui le fait remarquer. Sarin enferme une peinture dans un coffre. Il le scelle et l'emballe dans du papier kraft. Le collectionneur qui l'achète s'engage à ne déballer l'œuvre que le jour de la mort de l'artiste. Les objets, le jeune homme ne se contente pas de les emballer. Il les enfouit aussi. Au bois de Boulogne et dans bien d'autres lieux qu'il tient secrets. […] Pour son exposition à la galerie Konrad Fischer, à Berlin, en mars, il a enterré pendant six mois treize coffres qu'il n'a exhumés que le jour du vernissage. Une fois l'événement terminé, tous ont été mis sous terre à nouveau, même quand ils ont été achetés. Ainsi, le collectionneur sait à quoi s'en tenir. Dans quelques années, il recevra par courrier un message lui indiquant la localisation de la pièce. "Le destinataire de l'œuvre doit faire un effort, confie l'artiste. Je veux qu'il fasse un chemin qui dépasse l'acte froid de signer un chèque."[665] »

On remarque cette fois la volonté de résister au présent. Position que l'on pourrait rapprocher, même si cette première s'avère bien moins radicale, de celle de l'artiste américain Michael Heizer lorsqu'il projette de réaliser *City*[666], œuvre d'art monumentale adressée à un public futur.

> « Pour Michael Heizer, "[*City*] ne se destine pas à cette génération, mais au millénaire". Aussi, confia-t-il : "Je réalise cette œuvre pour l'avenir. Ce qui m'intéresse, c'est de réaliser une œuvre représentative du point actuel où en est arrivé la civilisation."[667] »

Avec *Concession à perpétuité*, Sarin tout comme Heizer semble parier sur l'avenir. La logique soustractive revient ici à une spéculation (opération hasardeuse). Autre point d'importance : se pose une fois encore et de façon assez similaire à *Terra* la question de l'intégrité, ici celle de l'acquéreur et plus seulement du récepteur, que

---

[665] Roxana Azimi, « Edgar Sarin, artiste enfouisseur », dans *Le Monde* (en ligne), 22 décembre 2017 : https://www.lemonde.fr/m-moyen-format/article/2017/12/22/edgar-sarin-artiste-enfouisseur_5233378_4497271.html [10/03/2022]

[666] Voir : http://doublenegative.tarasen.net/city [10/03/2022]

[667] *L'Univers Sans L'homme, op. cit.*, p. 201.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

l'on saurait avoir face à l'œuvre. Parmiggiani remarque qu'à l'ère de l'industrie culturelle, la pratique de l'artiste, soumise comme elle est à une pression infinie, court en permanence le risque de se vider de son sens. En l'occurrence occulter, enfouir, autrement dit éloigner, est une réponse qui peut permettre d'assainir quelque peu cette situation. Pour Parmiggiani, il revient d'occulter l'œuvre pour la « sauver d'un péril »[668], du fait d'être rendue inaccessible, la sculpture s'en trouve grandie. Proche selon nous de ce positionnement, Sarin remarque combien il est devenu facile pour un collectionneur de mettre la main à la poche et d'acquérir une œuvre, de façon automatique, en un déclic, ce qui pour lui, à juste titre, n'a presque aucun sens. Afin d'assainir quelque peu cette situation, là aussi, Sarin soustrait l'œuvre et demande au collectionneur de faire un effort : « Je veux qu'il fasse un chemin.[669] », au collectionneur d'encaisser sa frustration pour grandir intérieurement. De toute évidence, ce que ces deux logiques soustractives ont en commun, c'est un positionnement qui se veut exemplaire, moral, presque, positionnement qui n'est pas tout à fait étranger à d'autres logiques soustractives d'artistes figurant dans ces fiches, Metzger et Asher pour ne citer qu'eux. Sans apporter véritablement d'éléments nouveaux, cet énième exemple d'enfouissement montre qu'une stratégie de cette sorte n'a peut-être rien de démodé en 2017. Comme le rapport à l'œuvre a peu changé en quelques décennies, un objet d'art rendu inaccessible pose toujours problème. Ce manquement, ce trou fait à l'endroit des attentes que l'on a de l'art n'est pas devenu stérile depuis que Parmiggiani a enterré *Terra* en 1989. Occulter reste créateur. La zone impénétrable évoquée plus haut, lorsqu'il était notamment question de comparer Barry à Parmiggiani, est une image selon nous toujours valable pour qualifier ce en quoi consiste la *Concession à perpétuité* : elle rend le manque fructueux et impose au collectionneur de fournir plus d'efforts qu'il le fait généralement.

- *Scaffold* de Sam Durant, 2017

Bien qu'aboutissant au même résultat que *Terra*, *Scaffold,* de l'artiste américain Sam Durant, présente des enjeux totalement différents de la sculpture de Parmiggiani.

668 Parmiggiani, « Sculpture d'ombre », *loc. cit.*
669 Azimi, « Edgar Sarin, artiste enfouisseur », *loc. cit.*

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

L'œuvre est cette fois enterrée parce qu'elle gêne, elle est jugée intolérable. Il avait d'abord été prévu de brûler les restes de l'œuvre.

> « Après son démontage en juin dernier, les restes de l'Échafaud [*Scaffold*] du Walker Art Center seront enterrés par les indiens Dakota. Ces derniers s'étaient sentis offensés par la présence de l'œuvre d'art qui se réfère à un épisode particulièrement violent de l'histoire du génocide des Amérindiens[670]. »

Selon la revue BeauxArts Magazine, la polémique engendrée par *Scaffold* illustre « les tensions que suscitent, aux États-Unis, des créations accusées de s'approprier les douleurs collectives de minorités opprimées[671] ». Pour ce qui nous concerne, nous relevons qu'enfouir *Scaffold* s'avère indispensable pour des raisons qui n'ont plus rien à voir celles invoquées par Parmiggiani. Surtout, il est à noter que cet enterrement est programmé sur décision collective et ne relève plus du seul fait de l'artiste. Pour cette fois, un avertissement à été adressé à celui-ci, ce qui a pour conséquence de provoquer une permutation des rôles.

- *Tableaux dérobés* de Sophie Calle, 2013

La série *Tableaux dérobés*[672] de Sophie Calle a pour objectif de reconstruire, en faisant surgir des souvenirs, des tableaux portés disparus. Ce qui est régénération spirituelle chez Parmiggiani devient remémoration affective chez Calle. Face à ce qui manque, cette dernière invoque les affects et met en jeu la notion d'attachement puisque les tableaux dérobés sont connus des personnes qui les recréent mentalement. Ces tableaux leur manquent. Les témoignages recueillis par Calle en passent par des témoignages d'affection riches d'anecdotes.

---

670 Bénédicte Gattère, « L'installation polémique de l'artiste américain Sam Durant sera finalement enterrée », *Journal des Arts*, 7 septembre 2017 : https://www.lejournaldesarts.fr/linstallation-polemique-de-lartiste-americain-sam-durant-sera-finalement-enterree-133811 [10/03/2022]

671 Magali Lesauvage, « Dans le Minnesota, le Walker Art Center retire une œuvre outrageant la mémoire de la minorité Dakota », *BeauxArts Magazine* (en ligne), 1er juin 2017 : https://www.beauxarts.com/grand-format/dans-le-minnesota-le-walker-art-center-retire-une-oeuvre-outrageant-la-memoire-de-la-minorite-dakota/ [11/03/2022]

672 Voir un exemple de réalisation de l'œuvre : https://www.perrotin.com/fr/artists/Sophie_Calle/1/tableaux-derobes-lucian-freud-portrait-de-francis-bacon/35479 [11/03/2022]

- *Phase—Mother Earth* de Nobuo Sekine, 1968

Dernier exemple parmi une multitude qui pourraient figurer ici, *Phase—Mother Earth* (*Isō—Daichi, 1968, pl. 2*). Généralement citée comme étant la première sculpture processuelle créée sous l'égide du mouvement artistique d'avant-garde japonais baptisé *Mono-ha* (1968-1975), l'œuvre a consisté dans le fait d'« extrai[re] de la terre du sol, [de] conserv[er] cette terre dans un cylindre surplombant le trou et, à la fin de l'exposition, [de] replacer la terre utilisée dans le sol[673] ».

De nouveau, tout s'achève par un enfouissement. Pourtant cette fois rien n'est ajouté à ce qui existe déjà, et c'est qui fait toute la différence d'avec tous les exemples préalablement cités, Parmiggiani y compris : ce qui a constitué l'œuvre, une certaine quantité de terre, retourne à la terre et ainsi se dissout. Dans le sens inverse de la révélation, *on prend pour remettre*. Une fois encore, plus rien ne se donne à voir. Mais ce n'est pas parce que la sculpture a été volontairement cachée (*Terra* de Parmiggiani), ou parce que le tableau a été subtilisé (*Tableaux dérobés* de Calle), ou encore parce que l'échafaud a été prohibé pour des raisons morales (Durant). C'est parce que l'objet d'art a été conçu pour n'apparaître que de façon provisoire. Il a été fait pour être défait, cousu pour être décousu : *Phase—Mother Earth* n'est rien d'autre qu'un agrégat temporaire.

673 Nobuo Sekine, *Phase—Mother Earth* (1968), sur le site de l'artiste : http://www.nobuosekine.com/image/phase-mother-earth-1968/ [11/03/2022]
(« *Phase—Mother Earth* (*Isō—Daichi*, *1968, pl. 2*) is generally credited as the first *Mono-ha* piece. To present this work, Sekine extracted dirt from the ground, preserved that earth in a cylinder that towered over the hole, and at the end of the exhibition, returned the dirt back into the earth. »)

INTERLUDE EN TANT QUE « JE » : « MES SOUSTRACTIONS »

Exceptionnellement, je m'exprimerai à la première personne dans l'interlude qui va suivre. Ce « je » assurera la transition entre *Corpus* et *Analyses*, les deux parties de cette recherche. En accomplissant ce travail durant plusieurs années, j'ai moi-même perpétré trois soustractions méthodologiques que je veux évoquer.

- *Les absents ont toujours tort*

  Sous cet intitulé exprimé au second degré, je veux évoquer ma première soustraction, qui a consisté à m'interdire d'inclure mes œuvres ou même d'évoquer ma pratique d'artiste dans ces pages, hormis dans cet interlude. Ce n'est pas par bravade que j'ai pris ce parti, mais plutôt pour m'éviter d'avoir à me diviser sur certains aspects de ma recherche, et aussi me faut-il préciser qu'au moment où j'écris, je me crois toujours incapable de répondre avec pertinence à la question de savoir ce qu'est *un artiste écrivant une thèse*. Où finit l'artiste et où commence le chercheur ? Il m'a fallu, par exemple, énormément me retenir pour ne pas faire de la logique soustractive une doctrine, étant moi-même couramment incapable de nuancer mes propos lorsque j'interviens en tant qu'artiste. Pour m'ouvrir à plus d'objectivité, j'ai dû renoncer à mon désir d'être subjectif, implacable, durant mes quatre ans de recherche. À l'issue de celles-ci, de nombreuses questions se posent quant à mon statut au sein de la thèse. « Personne qui crée des œuvres dotées de qualités esthétiques répondant à sa conception de l'art[674] », l'artiste perd-il son temps lorsqu'il laisse les formes de côté pour se consacrer provisoirement à un travail d'exploration scientifique ? En quoi l'examen attentif de données théoriques peut-il l'aider dans sa pratique ? Écrite par un artiste, une thèse peut-elle être mise au rang des créations de formes ? Si oui, quel impact aura ce statut lorsque cette thèse sera évaluée ? Dans quelle mesure une thèse est-elle une œuvre ? Puis-je considérer *De plus en plus de moins. L'Art et ses logiques*

[674] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2718 [16/06/2022]

soustractives comme un de mes protocoles d'artiste[675] ? D'ailleurs, si tel était le cas, celui-ci serait nettement plus long que tout ceux que j'ai pu écrire en un peu plus de vingt ans.

Pour expliquer mon geste, à savoir m'interdire d'inclure mes œuvres ou même d'évoquer ma pratique d'artiste dans ces pages, je veux d'abord rappeler que la logique soustractive figure au cœur de ma position d'artiste, initiée en 1998. À partir de 2001, j'annulais des espaces chez l'habitant et rendais ceux-ci impropres à l'usage, parfois durant des semaines[676]. En 2002 et 2003, je détruisais des objets précieux en respectant à la lettre le scénario de destruction imaginé par leurs propriétaires[677]. En 2005, à l'occasion d'une collaboration avec l'agent d'art Ghislain Mollet-Viéville, nous proposions *Ceinture !* aux collectionneurs de ses connaissances. De son cru, le protocole prévoyait de prendre des mesures drastiques contre l'envahissement des collections par les objets d'art.

> « En retirant de sa collection les oeuvres d'art n'ayant pas été élaborées avec sa collaboration, le collectionneur pourra accueillir l'archétype d'un art libéré de ses conventions. Retirer de sa collection les oeuvres ayant un cadre, les sculptures portées par un socle, les dessins ou les photos ayant un verre de protection et une jolie Marie-Louise. Décrocher les cornières et les spots directionnels qui glorifient l'autonomie de l'œuvre. Éliminer ensuite toutes les oeuvres qui ne prennent pas en compte leurs modes de présentation, leurs modalités d'acquisition et l'expérience de leur perception. Ne garder que les œuvres sur lesquelles il est possible d'intervenir au départ pour leur réalisation et ensuite pour leurs actualisations dans l'espace et le temps[678]. »

Entre 2006 et 2014, sous des formes variées et dans des contextes privés ou publics, je mettais *Le Ralentisseur*[679] en pratique un grand nombre de fois. Activée à l'insu des personnes présentes, l'œuvre consiste à agir avec une lenteur exagérée, ce qui, dans une situation réelle, ne manque pas de créer des bogues ou parfois même de graves désagréments. Une autre de mes

675 Voir : https://riot-editions.fr/ouvrage/dmd-dpal/ [16/06/2022]
676 *L'Annulation d'espaces*, 2001.
677 *Atelier H.S.*, 2002.
678 Ghislain Mollet-Viéville, *Ceinture !,* 2005.
679 *Slowmo*, 2006.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

œuvres s'appelle *Inertie*[680]. Elle consiste, par exemple, à maintenir au point mort un lieu d'habitation ou de travail. En 2015, j'ai fondé avec plusieurs collaborateurs l'association PRACTICES IN REMOVE, plateforme de recherche dont l'objectif consiste *à penser et pratiquer le moins à l'ère de la saturation*[681]. De 2020 à 2022, tout en rédigeant cette thèse, j'ai répondu avec succès à une commande publique portant sur « des œuvres temporaires et réactivables[682] ». Le CNAP[683], mon commanditaire, a retenu *Dégradation*, œuvre réalisée en plusieurs étapes accompagnant la destruction réelle d'un bâtiment pris pour sujet.

Je veux essayer maintenant de comprendre pourquoi analyser les œuvres que je viens d'évoquer dans *De plus en plus de moins. L'Art et ses logiques soustractives* m'a paru devoir être infructueux, sinon déplacé. Indirectement, chercher une réponse à cette question m'impose de savoir quelle était ma quête profonde en produisant cette thèse.

D'abord, comme tous les artistes que je présente dans ces pages, j'ai moi aussi choisi de *faire un trou*. J'ai appliqué à la thèse le genre de réduction massive que je vise en mettant mes œuvres en pratique. Même si, comme je l'ai posé ci-dessus, mon parti pris n'est pas une bravade, tout l'art que j'ai mis dans cette thèse a consisté à me supprimer en tant qu'artiste. Bien entendu, la chose n'est certainement pas aussi simple que je le voudrais, et je suis persuadé que mes choix trahissent de bout en bout l'artiste au travail. Un artiste qui continue par cette voie de créer des formes, avec, j'espère, un certain goût du risque.

Ensuite, au-delà du fait de faire moi-même un trou, mon objectif central était la *transmission*. En écrivant cette thèse, je souhaitais plus que tout *faire parvenir mon lecteur à la logique soustractive*. J'ai toujours pressenti que cette logique était capitale, bien que globalement ignorée, ou mise sous silence, et c'est le désir

680 *Inertie*, 2008.
681 Voir : https://practicesinremove.org/ [17/06/2022]
682 Voir : https://www.cnap.fr/acquisition-commande/commandes/oeuvres-temporaires-et-reactivables [26/06/2002]
683 Voir : https://www.cnap.fr/ [26/06/2022]

d'être pertinent à son endroit qui m'a poussé à me mettre au travail. De toute évidence, il m'est apparu dès le départ que les efforts que je fournirai pour ma recherche ne tarderaient pas à retourner vers ma pratique artistique, en l'alimentant, en l'aiguisant. En 2002, 2003 et 2004, je me rappelle des conférences durant lesquelles j'évoquais la soustraction autour de mon projet *Glitch, Beaucoup plus de moins !* (ayant fait l'objet d'un dépôt de marque à l'INPI[684] durant la même période). À ce stade, mes arguments étaient chétifs et j'avais le sentiment que mon auditoire ne me suivait pas, qu'il me comprenait mal. Sous cet angle, la thèse accompagne mes intuitions et leur construit un socle théorique qui, je l'espère, pourra être employé dès à présent comme un outil permettant de s'immerger dans la logique soustractive. Pour offrir à contempler ce nouvel angle, la thèse incarne ce qui manquait à mes « Arts plastiques ». J'ai également remarqué que les artistes, même ceux dont les œuvres sont largement appréciées, sont rarement pris au sérieux lorsqu'ils font de la théorie. Il y a des exceptions, Debord et O'Doherty, que je cite justement plusieurs fois dans ma thèse, à savoir des artistes qui ont soutenu leur art par des prises de position profondément articulées. Ce constat doit nous rappeler que les artistes doivent inventer des moyens qui leur sont propres s'ils veulent se confronter à de vrais théoriciens, et voilà bien, me semble-t-il, ce que peut leur offrir quelques années passées à écrire une thèse. Cette dernière peut leur servir à bien s'armer.

Enfin, j'aimerais évoquer les très nombreuses heures passées à recopier des descriptions d'œuvres d'autres artistes soustracteurs. Durant quatre ans, je suis entré dans la peau d'un copiste et cet acte m'interroge : qu'est-ce qu'un artiste qui s'intéresse à d'autres artistes ? Serait-ce là une définition possible de ce qu'est l'artiste-chercheur ? Dans toute recherche, « il faut savoir se mettre à l'école et s'y remettre[685] » a écrit Alain. En d'autres époques, des

[684] Voir : https://www.inpi.fr/ [21/06/2022]
[685] Alain, « L'École du Jugement », dans *Propos sur l'Esthétique*, PUF, Paris, 1959, p. 18.

artistes allaient copier d'autres artistes[686] qu'ils appréciaient en vue d'acquérir un petit quelque chose de leur talent, via le poli du marbre ou la croûte épaisse du tableau qu'il s'agissait d'intérioriser en les reproduisant – approche qui rappelle la pratique du cannibalisme qui, souhaitant saisir magiquement l'énergie à sa source, convoite la puissance en ingérant la chair du puissant ; on dit de la Bible qu'elle doit être *ruminée* pour en maximiser les effets sur la conscience. Je n'ai pas fait autre chose, avec mon inventaire notamment, en une époque où le langage est sans aucun doute devenu, au moins pour moi, plus important pour l'art que les formes plastiques elles-mêmes, dessinées, peintes ou sculptées.

Étant entendu qu'il est notamment question de définir ici la place de ma pratique dans cette thèse, j'avancerai que si je suis artiste dans *De plus en plus de moins. L'Art et ses logiques soustractives*, c'est de façon biaisée. Dans le détail, je n'aurais jamais osé afficher mes œuvres avec celles qui ont joué un rôle d'importance dans mon évolution personnelle, comme pour dire : « regardez, je fais aussi bien qu'eux ». En ce qui me concerne, l'artiste porte la casquette du chercheur qui s'interroge sur la pratique d'autres artistes. Mais, et je crois qu'il est indispensable de le souligner, une fois encore, *ce chercheur a lui-même produit des soustractions et se réfère donc indirectement à sa pratique en parlant des soustractions des autres*. C'est la position la plus juste qu'il m'a semblé devoir tenir dans un contexte motivé par l'exigence.

- *Günther Anders*

  Le philosophe Anders est la seconde de mes soustractions. Elle mérite également une explication rapide. Durant les deux premières années consacrées à *De plus en plus de moins. L'Art et ses logiques soustractives*, j'ai étudié de très près l'ouvrage généralement considéré comme étant le plus important

[686] Voir l'exposition « Copier créer : de Turner à Picasso, 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre », organisée par le Musée du Louvre et la RMN en 1993 : http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/expositions/0/imprimer/2126-Copier-creer-de-Turner-a-Picasso-300-oeuvres-inspirees-par-les-maitres-du-Louvre [11/03/2022]

de cet auteur, *L'Obsolescence de l'Homme*[687]. Pendant de longs mois, il a même constitué un livre de chevet, tandis que la pandémie de Covid-19 s'installait toujours plus implacablement. Tout comme l'artiste Metzger dont trois œuvres sont longuement décrites dans cette recherche, Anders crée sous la menace d'un monde qui peut à tout moment s'effondrer. Or l'insécurité est un des terreaux privilégiés de la logique soustractive. En des cas nombreux cette logique ne doit son existence qu'à la supposition que tout ce que nous tenons pour acquis puisse tomber tôt ou tard en morceaux. La logique soustractive tient du traumatisme psychique : situés à la limite, Metzger et Anders expriment une « mentalité génocidaire »[688] qui ne nous épargne rien de l'horreur humaine. Guerres et camps de la mort, menace nucléaire, pollution, réification, destruction et autodestruction. Anders au centre de ma recherche donc. Après des mois passés dans *L'Obsolescence de l'Homme* à en copier presque chaque ligne, j'en viens à la conclusion suivante : il faut tout citer. Tout ce qui peut se lire dans ce livre peut servir ma recherche au point d'y figurer dans toute sa longueur. Anders sera le liant de ma recherche, son mortier. Ou encore une note de fréquence différente de la mienne, et bien sûr nettement supérieure à elle, donnant à cette recherche l'aspect d'un chant diphonique[689]. Un seul organe pour deux timbres : la thèse ne sera, pour cela, qu'à moitié rédigée, ce qui s'y commentera s'enchevêtrera dans les propos du philosophe de langue allemande à la façon d'un entrelacs. Une prise de position inverse pourrait être tout aussi pertinente, au vu de mon sujet surtout, à savoir faire en sorte que rien du livre ne transparaisse et ce bien qu'il ait manifestement eu une importance capitale dans ce cadre. C'est cette seconde voie que je choisis en premier lieu parce que je considère, pour l'avoir fréquenté chaque jour durant plusieurs années, qu'Anders fait déjà

687 *L'Obsolescence de l'Homme, op. cit.*

688 Je reprends l'expression à Stiles (voir le passage que Whitney lui consacre dans *L'Inventaire des soustractions*). Pour Whitney, la « mentalité génocidaire » au sens de Stiles révèle le statut de survivant qui est nécessairement celui de l'artiste destructeur, s'ensuit toute une série « d'expériences de survivants, littérales et sociales, invoquant la mort et la destruction ».

689 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Chant_diphonique [11/03/2022]

partie des murs. Je l'ai ingéré, tout comme la multitude de descriptions d'œuvres recopiées pour mon inventaire. Anders est partout, mais n'est cité que de façon exceptionnelle, par exemple dans la fiche consacrée à trois œuvres de Metzger. Comme caviardé en blanc, il est le fantôme de cette recherche.

Pas d'images

- Troisième et dernière soustraction : pas d'images dans cette thèse. Elles auraient rendu l'analyse plus confortable, certes, mais l'aurait aussi rendue plus touffue, complexe. Recourir exclusivement au langage m'a semblé indispensable pour asseoir une logique qui, précisément, connaît le luxe de pouvoir se passer d'images, tandis que le régime des images pèse toujours plus sur notre conscience et saisit notre attention toujours davantage. À ce titre, la logique soustractive participe certainement de l'irreprésentable[690]. Si tel est bien le cas, elle doit être *présentée* et non *représentée*. Faire un trou, pour l'artiste, revient à s'exprimer en creux (en formant un enfoncement). Communiquer ce creux au travers d'images frise la contradiction, ou ne laisse pas apprécier ce qui importe vraiment dans le fait de faire un trou. Seul importe ce qui se dérobe (« dans le nylon ce ne sont certainement pas les bandes de nylon qui restent qui importent – c'est le non-nylon ») : les enjeux de fond de cette thèse ne se situent pas dans l'image. Et *l'image fait justement obstacle à ce qui se dérobe*. Le « régime "normal" du monde visible » est un régime « où l'on croit savoir ce que l'on voit[691] ». Or la logique soustractive semble ne pas appartenir à ce régime. Qui veut l'appréhender pour ce qu'elle est doit préalablement minorer le visible. Là où la visibilité pourrait avoir pour effet de lisser la logique soustractive, l'absence d'images appelle au manque, qui est une des articulations centrales de la logique soustractive. En me limitant au texte, j'ai voulu montrer que *De plus en plus de moins. L'Art et*

690 Notion que j'associe en premier lieu à Lyotard.
691 Georges Didi-Huberman, *Devant l'Image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (1990), Minuit, Paris, 2016, p. 38.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

ses logiques soustractives est tout autant une enquête qu'un point de départ. Ce qui n'est pas encore s'accommode mal du visible – « le mot *imago* désignait l'effigie des absents, qui sont les morts[692] », – et ainsi en va-t-il de *De plus en plus de moins. L'Art et ses logiques soustractives* : cette recherche veut être appréhendée comme un protocole dont il faut user tout autant que comme une documentation dénuée d'images rendant (pourtant) compte de la logique soustractive. En somme cette recherche a la forme d'une hypothèse qui s'intéresse prioritairement aux développements futurs. Peut-être consiste-t-elle en un ferment de renouveau. Se refusant d'être apodictique, elle veut célébrer le désir dans son rapport à la satisfaction et au manque, états de la vie animale, figurant au cœur même de la logique soustractive.

[692] Jean-Luc Nancy, « L'oscillation distincte », dans *Sans commune mesure. Image et texte dans l'art actuel*, Léo Scheer, Paris, 2002, p. 10.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

2. ANALYSES

a – CHRONIQUES DE LA SOUSTRACTION

PRÉALABLE

Origine des chroniques

En février et mars 2019, Éric Mangion et Luc Clément (respectivement critique d'art, commissaire d'exposition et créateur d'une agence de communication), fondateurs de la plateforme éditoriale *Switch (on Paper)*[693] nous approchent avec une proposition : confronter notre recherche en cours, *De plus en plus de moins. L'Art et ses logiques soustractives*, avec des phénomènes et des pratiques contemporains. Plusieurs publications s'ensuivent. Celles-ci ne consistent pas en extraits de notre recherche mais sont spécialement rédigées pour *Switch (on Paper)*. Les textes sont courts. Un cahier des charges est fixé par Mangion et Clément. Il résume clairement leurs attentes.

> « Partant d'un point de vue artistique ou culturel, notre choix est d'inviter des auteur.e.s – chercheur.euse.s, écrivain.e.s, artistes ou journalistes […] à livrer chaque semaine une analyse de […] phénomènes et pratiques contemporains. Au fil d'un processus éditorial délibérément lent et minutieux qui allie critique forensique [analyse scientifique de cas] et critique située, nous produisons ensemble des textes d'investigation sur l'actualité internationale, qui associent la rigueur scientifique à l'éthique du *slow journalism*[694]. »

Pour ce qui nous concerne, la logique soustractive est le point de vue artistique. Pour l'exprimer au mieux, c'est la forme de la chronique, régulière et personnelle, ou même engagée, qui est élue par Mangion et Clément. À ce stade, nous leur proposons le titre des « CHRONIQUES DE LA SOUSTRACTION » qui affiche clairement l'angle adopté, à savoir le traitement de sujets mêlés, tous observés sous l'angle de la logique soustractive. Mais, contrairement à l'approche qui est la nôtre partout dans cette recherche, et c'est précisément ce qui nous enjoint d'ajouter à celle-ci ces chroniques à titre d'à-côté, il s'agit en ce cas précis de tenter d'éclairer,

693 Voir : https://www.switchonpaper.com/ [11/03/2022]
694 Voir : https://www.switchonpaper.com/qui-sommes-nous/ [11/03/2022] Relativement au *Slow journalism*, voir : https://en.wikipedia.org/wiki/Slow_journalism [11/03/2022]

toujours selon la vision de Mangion et Clément, les rapports entre l'art et le monde qui nous entoure. En bref, la priorité est donnée aux rapprochements. En nous aidant de la logique soustractive, à la fois jalon, dénominateur commun tout autant qu'argument, il revient de créer des ponts.

En quoi la musique bruitiste populaire, ou « noise[695] », « toujours proche du désastre et l'évitant toujours de justesse[696] » est-elle une représentation idéale du monde (pollué) que nous nous sommes construit ? Ou, en quoi les initiateurs de la « collapsologie », Pablo Servigne et Raphaël Stevens (tous deux français, qui sont respectivement docteur en biologie et éco-conseiller) se rapprochent-ils par leurs propos d'un artiste en apparence aussi déraisonnable qu'Éric Duyckaerts[697] ?

Les douze premières chroniques sont rédigées entre avril et mai 2019. Courant avril, il nous faut parfois écrire jusqu'à sept heures par jour. Un temps d'écriture qui s'avère beaucoup plus long que prévu, en premier lieu parce que beaucoup d'informations doivent être vérifiées, ce qui nécessite en plusieurs endroits d'échanger avec les personnes dont les idées ou les œuvres sont décrites dans les chroniques. La masse de documents accumulés par nos soins depuis 2018 pose également problème. Les chroniques étant courtes, beaucoup de matière doit être élaguée au moment du traitement. Faire des choix s'avère partout nécessaire : tandis que des auteurs aussi importants qu'Ivan Illich, Theodore Roszak, Ernst Friedrich Schumacher ou André Gorz sont réduits à faire seulement de très brèves apparitions dans les chroniques (parfois une ligne ou deux, tout au plus), certains sujets pour nous intéressants à titre de symptôme comme les « écopunks[698] » ou le « désœuvrement en art » (nous tentions de le décrire au travers d'une action perpétrée par l'artiste Gilles Mahé[699]) sont écartés par Mangion et Clément. Livrées,

---

695 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_bruitiste [11/03/2022]

696 *Quand la musique perd ses notes*, sixième « CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION » publiée sur *Switch (on Paper)* le 21 novembre 2019 : https://www.switchonpaper.com/societe/contre-culture/chroniques-de-la-soustractionepisode-6-quand-la-musique-perd-ses-notes/ [11/03/2022]

697 *Les vérités qui n'en sont pas*, cinquième « CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION » publiée sur *Switch (on Paper)* le 14 novembre 2019 : https://www.switchonpaper.com/societe/contre-culture/chroniques-de-la-soustractionepisode-5-les-verites-qui-nen-sont-pas/ [11/03/2022]

698 Voir : https://journals.openedition.org/lectures/22234 [11/03/2022]

699 Gilles Mahé, *Gilles Mahé joue au golf en pensant à Rudy Ricciotti*, 1993-1996.

les chroniques font l'objet d'un certain nombre de corrections. En octobre 2019, soit près d'une demi-année après avoir été sollicité par Mangion et Clément, nous mettons en ligne la première « CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION ». Les autres suivent à raison d'une par semaine[700]. Présentée en deux langues, le français et l'anglais, chaque chronique est conçue pour être lue (sur le site de *Switch (on Paper)* et/ou écoutée (selon la méthode du podcast[701]). L'enregistrement des chroniques en français et en anglais nécessite deux journées de travail[702]. Sur leur plateforme éditoriale, Mangion et Clément soulignent à juste titre que ces chroniques ne demandent pas à qui veut les apprécier de fournir de gros efforts.

> « Conçues en 12 épisodes faits pour être lus mais aussi et surtout écoutés, ces chroniques offrent un aperçu de l'art et de la société analysés sous l'angle de la soustraction. Compact bien qu'abordant une multitude de thèmes, chaque épisode fait seulement quelques minutes dans sa version audio[703]. »

Deux chroniques supplémentaires qui figurent également dans le document récapitulatif joint à cette recherche, sont écrites respectivement en mars et avril 2020, « La chronique manquante : Là où finissent les œuvres d'art en 2020 »[704] et « Qui peut le moins peut le plus »[705]. Au moment de leur publication, le monde presque entier est plongé dans un confinement strict dû à la pandémie de Covid-19. Cette situation extrême qui voit, sur le plan mondial, l'arrêt presque total de l'économie donne à ces deux chroniques une teinte singulière. Toutes deux interrogent l'intérêt qu'il y a, pour l'artiste, à continuer de produire des œuvres sous la forme d'artefacts lorsqu'il semble beaucoup plus important, en partant de l'art, d'interroger les capacités créatives humaines en situation de survie. Eu égard à cette effroyable crise, le but suprême de l'art serait-il devenu la viabilité ? Chaque artiste inventant des modèles pour un temps de

---

700 Les douze chroniques sont publiées entre le 17 octobre 2019 et le 9 janvier 2020.
701 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Podcasting [11/03/2022]
702 Cet enregistrement est effectué grâce au soutien de « *DUUU Radio—Unités radiophoniques Mobiles » et dans leur studio : https://duuuradio.fr/a-propos [11/03/2022]
703 Voir : https://www.switchonpaper.com/?s=Chronique+de+la+soustraction [11/03/2022]
704 Treizième « CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION » (commandée par P. Nicolas Ledoux), *Optical Sound*, mars 2020 : https://optical-sound.com/wp/produit/opticalsound-la-revue-7-version-numerique/ [11/03/2022]
705 Quatorzième « CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION » publiée sur *Switch (on Paper)* le 16 avril 2019 : https://www.switchonpaper.com/societe/contre-culture/chroniques-de-la-soustraction-14-qui-peut-le-moins-peut-le-plus/ [11/03/2022]

pénurie « se rendrait responsable de sa propre croissance » et, en tant que tel, pourrait éventuellement servir d'exemple.

Approfondissements

Durant deux ans, si l'on compte la date à laquelle ce projet a été initié, le travail sur les chroniques s'est fait en marge de notre recherche en partant du même sujet exactement. Plus précisément, ces chroniques nous ont permis d'éprouver, de tester de multiples façons, les ressources patiemment constituées par notre recherche. Par conséquent, l'idée nous est venue de reprendre, au travers de ce que nous intitulons des approfondissements, plusieurs aspects de la logique soustractive que les « CHRONIQUES DE LA SOUSTRACTION » ne faisaient qu'évoquer trop brièvement et à la façon d'un puzzle. Les approfondissements présentés dans cette recherche reprennent des mots ou des auteurs seulement esquissés dans les chroniques pour tenter d'en exploiter plus à fond le potentiel. Au demeurant et de façon systématique, les œuvres décrites constituent le versant « art » de considérations plus générales, émergeant depuis quelques décennies dans le contexte de l'état inquiétant de la planète. Chaque déploiement est un carrefour à l'endroit duquel se rencontrent des notions que nous jugeons indispensables pour essayer de saisir ce que nous intitulons logique soustractive dans ces pages, cette fois dans une acception plus large que celle proposée par notre *Inventaire des soustractions*, inventaire qui, de par sa forme, ne pouvait nous autoriser à nous écarter qu'exceptionnellement des logiques soustractives observées dans le seul contexte de l'art.

Notre *Inventaire des soustractions* constate d'un état de choses. Tout au contraire, les approfondissements ici proposés constituent le versant spéculatif de notre recherche. Des développement nécessaires, donc, que nous avons limités au nombre de trois. Leurs titres renvoient tous à une question, pour nous, d'importance :

- « Un manifeste de moins » : comment définir ce qui par essence échappe, la logique soustractive (par principe cette logique se dérobe aux sens plutôt qu'elle ne s'exhibe) ? Et qu'est-ce que créer par soustraction ?

- « Simplicité volontaire, collapsologie et bilan carbone » : le monde de l'art fait-il, comme la société, des efforts pour réduire son empreinte écologique ? Qu'en est-il des artistes ? Jusqu'où certains d'entre-eux soumettent-ils leur pratique artistique à la logique soustractive ?
- « Moins, c'est moins » : en art, existe-t-il une alternative au proverbe « LESS IS MORE » ? Elle s'ouvrirait sur une perte authentique (dans le « monde actuel », même lorsqu'on envisage la diminution ou la dépense, on le fait pour augmenter le résultat) ?

Tout comme nos « CHRONIQUES DE LA SOUSTRACTION » qui constituent leur source, les approfondissements nous servent à formuler des hypothèses. Il s'agit cette fois au travers d'eux de tenter de décrire non pas l'art qui est, ce que fait *l'Inventaire des soustractions* en ayant pour contrainte de se limiter à la présentation d'extraits, mais « l'art qui pourrait être[706] », pour reprendre l'expression à Brogowski.

> « L'art comme objet d'étude n'est pas seulement un fait, c'est aussi un projet ; il n'est pas seulement la réalité des choses faites, mais aussi le possible qui se construit comme hypothèse de la réalité à venir[707]. »

Dans cette « réalité à venir », peut-être y aura-t-il de plus en plus de moins dans l'art. Cette partie de notre recherche explique en quoi il serait intéressant que ce soit le cas.

[706] Leszek Brogowski, « L'Art qui est, l'art qui pourrait être. Un objet qui explose entre les mains du chercheur », texte fourni par Brogowski en 2020 (dans les archives de l'auteur).
[707] *Ibid.*

ANNEXE

Chroniques présentées dans un cahier tiré à part

SOMMAIRE

1. « Signes de la décroissance »
2. « La fin de soi et du monde »
3. « Quand les félonies deviennent forme »
4. « Réduire, c'est augmenter »
5. « Les vérités qui n'en sont pas »
6. « Quand la musique perd ses notes »
7. « Le goût pour le neutre »
8. « Scènes de la destruction ordinaire »
9. « L'observatoire du banal »
10. « À fonds perdus »
11. « Vendu ou démoli »
12. « Chronique vide »
13. « La chronique manquante : Là où finissent les œuvres d'art en 2020 »
14. « Qui peut le moins peut le plus »

b – APPROFONDISSEMENTS

UN MANIFESTE DE MOINS

Créer par soustraction

Qu'est-ce que créer par soustraction ? Dans *De plus en plus de moins. L'Art et ses logiques soustractives*, tenter de répondre à cette question est primordial, notamment parce que ce geste n'est pas encore clairement identifié. Tout au contraire, créer par addition couvre presque tout ce qui se fait dans le champ de l'art depuis des millénaires.

Dans notre quatrième « CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION[708] », nous évoquons « Un manifeste de moins »[709] de Gilles Deleuze lorsqu'il est question d'affirmer que soustraire, c'est ajouter ailleurs et autrement. Cette évocation est une pièce indispensable à la constitution du puzzle de notre raisonnement car, comme nous l'expliquons très brièvement dans cette chronique, on ne retire pas en partant du vide pour retourner au vide, dans un espace séparé où opérer s'avère sans effet : *ce que l'on escamote repousse ailleurs et autrement*. En logique soustractive, le plus et le moins collaborent. Les exemples décrits dans notre inventaire le confirment partout : on commet une erreur lorsqu'on tient le moins et le plus pour de stricts opposés. La logique soustractive échappe au binaire. Il est impossible de la réduire à deux aspects seulement.

« Un manifeste de moins » est la postface du livre *Superposition* de l'auteur de théâtre et metteur en scène italien Carmelo Bene. Dans son texte, Deleuze explore l'acte créateur sous l'angle de la soustraction. Inspiré, engagé, mais critiquable à plusieurs égards, notamment pour son manque de précision, le texte n'en représente pas moins un passage essentiel pour l'analyse de ce en quoi consiste créer par soustraction. « Un manifeste de moins » est une attaque frontale qui affectionne les

---

[708] *Réduire, c'est augmenter*, quatrième « CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION » publiée sur *Switch (On Paper)* le 7 novembre 2019 : https://www.switchonpaper.com/societe/contre-culture/chroniques-de-la-soustractionepisode-4-reduire-cest-augmenter/ [11/03/2022]

[709] Deleuze, « Un manifeste de moins » (postface), dans Bene, *Superpositions, op. cit.*

images coup de poing aptes à enflammer l'imagination. Son titre, pour commencer, est insolite : que signifie un manifeste *de moins* ? Ironique, peut-être, *de moins* se réfère-t-il à un *de plus* dont la tête aurait été mise à l'envers ? Le philosophe aurait-il eu conscience d'écrire un manifeste de plus, à savoir un manifeste s'ajoutant à tous ceux déjà existants, mais le sien traitant de la soustraction dans son rapport à l'acte créateur, la meilleure façon pour lui de le nommer aurait été d'annoncer par son titre qu'il est « un manifeste de moins » (de plus, mais traitant de la soustraction) ? Le fait qu'il figure à la fin du livre *Superposition* et non au début, et ce bien qu'il soit un manifeste, participerait-il, aussi, à son statut de texte volontairement escamoté ? En réalité, le titre du texte, de par son ambiguïté, son flou, annonce déjà le contenu qu'il propose, puissant, peut-être même visionnaire, tout autant que peu digne de foi si l'on s'en fie exclusivement au peu de précisions qu'il apporte. « Un manifeste de moins » repose sur l'observation du mode opératoire artistique de Bene[710] qui revisite certaines pièces célèbres en leur ôtant un personnage central. Deleuze veut ériger l'approche de Bene en modèle. Ce qui surprend pourtant, à lire le texte plusieurs fois, c'est l'écart criant qui existe entre ce que Deleuze perçoit dans la pratique de Bene et la réalité de cette pratique. Pratique qui est, pour nous, certainement bien plus proche de l'excès que de la soustraction, ce paradoxe est étudié ci-dessous. Tout d'abord, le projet qui consiste à ôter un personnage d'importance à une pièce de théâtre célèbre semble si radical qu'on se pose la question de sa faisabilité. Dans les faits, cette suppression du personnage de Roméo dans *Roméo et Juliette*, par exemple, n'est pas appliquée de façon mécanique, bien que Deleuze voie en Bene un « opérateur » – une machine caviarderait ou découperait tous les passages dédiés à Roméo et présenterait le texte de nouveau, mais systématiquement troué, défiguré par ces vides. La méthode de Bene est bien plus baroque et organique qu'elle n'est drastique : plutôt que d'être vidée d'une partie de son contenu, que d'être cisaillée en tous sens, la pièce mute, elle est même

[710] Sur le site de l'INA, un entretien avec Bene apporte des précisions sur sa vision du théâtre (*Le Cercle de minuit*, 1996) : https://www.ina.fr/video/I10083358/carmelo-bene-a-propos-de-sa-conception-du-theatre-video.html [14/03/2022]

intégralement réécrite de façon à faire comme si, dans *Roméo et Juliette*, Roméo n'avait jamais existé. Il y a donc refonte, remaniement de fond en comble plutôt que collage, et tout se tient, de nouveau, d'une façon différente, toutefois de façon plus artificielle que dans la pièce originale. Plutôt que de faire ressentir l'absence, l'opération soustractive chez Bene semble tenir lieu seulement de point de départ : supprimer un personnage central fait naître, chez Bene, le désir d'extirper une trame nouvelle en puisant dans un récit, de Shakespeare pour ce qui concerne *Superposition*, bien connu de tous les amateurs de théâtre. Pour définir la méthode soustractive de Bene, Deleuze évoque dans son texte l'image très violente de l'amputation (ablation chirurgicale d'un membre). Or de cette méthode ne résulte pas une œuvre célèbre dont un ou plusieurs membres auraient été tranchés impitoyablement : les coupes opérées par Bene font plutôt advenir un nouveau monument, ou encore un mutant. Dans l'approche de Bene telle que la décrit Deleuze, l'opération soustractive contrevient à un ordre. Soustraire Roméo à *Roméo et Juliette* est premièrement une remise en question de l'autorité. La façon qu'a Bene de réécrire un récit au moyen de l'opération soustractive rappelle les mots du philosophe français Michel de Certeau.

> « La créativité du lecteur croît à mesure que décroît l'institution qui la contrôlait. Ce processus, visible depuis la Réforme, inquiétait déjà les pasteurs du XVII^e^ siècle. Aujourd'hui, ce sont les dispositifs sociopolitiques de l'école, de la presse ou de la télé qui isolent de ses lecteurs le texte tenu par la maître ou par le producteur. Mais derrière le décor théâtral de cette nouvelle orthodoxie, se cache (comme c'était déjà le cas hier) l'activité silencieuse, transgressive, ironique ou poétique, de lecteurs (ou téléspectateurs) qui conservent leur quant-à-soi dans le privé et à l'insu des "maîtres"[711]. »

Avant d'être un modèle de soustracteur, Bene n'incarne-t-il pas ce lecteur sacrilège, transgressif, mais, cette fois, revendiqué, annoncé comme tel ? Chez lui l'opération soustractive subvertit l'expression dramaturgique admise. Derrière l'art de Bene, Deleuze perçoit, pressent, une approche générique. Il résume cette approche en

[711] Michel de Certeau, *L'Invention du Quotidien 1. Arts de faire* (1980), coll. « Folio Essais », 2004, p. 249.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

une image, celle qui intéresse notre recherche : « créer par soustraction »[712]. Selon Deleuze, cette approche est nouvelle et profondément engagée sur le plan politique.

> « [Bene] ne procède pas par addition mais par soustraction, amputation […] il ampute Roméo, il neutralise Roméo dans la pièce originaire. Alors toute la pièce, parce qu'il y manque maintenant un morceau choisi non arbitrairement, va peut-être basculer, tourner sur soi, se poser sur un autre côté. Si vous amputez Roméo, vous allez assister à un étonnant développement, le développement de Mercuzio, qui n'était qu'une virtualité dans la pièce de Shakespeare[713]. »

Ce que le philosophe décrit, c'est la reconversion d'un état dans un autre, rendue possible par l'opération soustractive. Ce qui disparaît réapparaît ailleurs et autrement en vue d'un résultat : en faisant une proposition aussi aberrante que peut l'être *Roméo et Juliette* sans Roméo, Bene soustrait pour interroger des acquis ainsi que pour mettre l'autorité en crise, au moins le temps d'une représentation théâtrale. L'opération soustractive déclenche une mécanique, initie un mouvement. Beaucoup des artistes dont les œuvres sont décrites dans nos fiches emploient la soustraction exactement de la même façon : pour qu'elle déplace, renouvelle, et remette en mouvement. Pour Deleuze, Bene est un homme de théâtre d'une nouvelle sorte qu'il qualifie du nom d'opérateur.

> « L'homme de théâtre n'est plus auteur, acteur ou metteur en scène. C'est un opérateur. Par opération, il faut entendre le mouvement de la soustraction, de l'amputation, mais déjà recouvert par l'autre mouvement, qui fait naître et proliférer quelque chose d'inattendu, comme une prothèse : amputation de Roméo et développement gigantesque de Mercuzio, l'un dans l'autre[714]. »

Une fois encore, et malgré le titre qu'il donne à son texte, « Un manifeste de moins », le fait que Deleuze identifie ce *quelque chose d'inattendu* à une *prothèse* renforce l'idée que ce sur quoi le philosophe veut s'exprimer en prenant l'art de Bene pour modèle est certainement plus le changement que la soustraction. Dans un autre texte du philosophe, un indice de taille semble corroborer cette hypothèse.

---

712 Deleuze rappelle que « Lewis Carroll proposait déjà tout un système de soustractions sur Shakespeare, afin de développer des virtualités inattendues » (Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.,* p. 92).
713 « Un manifeste de moins », *ibid.,* p. 88.
714 « Un manifeste de moins », *ibid.,* p. 89.

> « Soustraire et mettre en variation, retrancher et mettre en variation, c'est une seule et même opération[715]. »

Certes, mais en quoi « mettre en variation » revient-il à soustraire ? Si l'on s'en fie au dictionnaire, la variation est la répétition d'un thème avec des modifications, des ornements, sous une forme nouvelle[716]. Pour le philosophe, mettre en variation serait peut-être synonyme de douer de vie (animer), mais dans ce cas l'image ne dit rien de ce en quoi consiste précisément créer par soustraction. L'évocation de la prothèse et la perspective de remplacement qu'elle implique masque l'absence d'arguments clairs qui aideraient à faire l'analyse de ce en quoi consiste « créer par soustraction ». En place de tels arguments, la question du pouvoir, que le philosophe affectionne, envahit progressivement le texte et, rapidement, le lecteur en attente de développements solides ne peut plus se satisfaire que de généralités.

> « [Vous] commencez par soustraire, retrancher tout ce qui fait élément de pouvoir, dans la langue et dans les gestes, dans la représentation et dans le représenté. Vous ne pouvez pas dire que c'est une opération négative, tant elle engage et enclenche déjà des processus positifs[717]. »

Plus tôt dans son texte, Deleuze nous rappelle que « les éléments du pouvoir dans le théâtre, c'est à la fois ce qui assure la cohérence du sujet traité et la cohérence de la représentation sur scène »[718]. Rapidement, en une argumentation influencée par ce type de questionnements, *minorer* se substitue à *soustraire*. Bene, écrit Deleuze, « s'intéresse beaucoup aux notions de Majeur et de Mineur[719] ».

Minorer pour contester

Pour Deleuze, minorer[720] incarne la plus idéale des soustractions puisqu'elle est politiquement engagée, activiste, militante : « comment "minorer" (terme employé par les mathématiciens), comment imposer un traitement mineur ou de minoration,

---

715 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980, p. 132.
716 Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8V0119 [14/03/2022]
717 Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.,* p. 103.
718 *Ibid.,* p. 93.
719 *Ibid.,* p. 94.
720 Le Minorant est « l'élément d'une partie d'un ensemble ordonné, tel que tous les autres éléments de cette partie lui sont supérieurs (par opposition à Majorant) ». Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2265 [14/03/2022]

pour dégager des devenirs contre l'Histoire, des vies contre la culture, des pensées contre la doctrine, des grâces ou des disgrâces contre le dogme[721] ». Minorer anime tandis que majorer, son contraire, à savoir l'histoire, la culture, la doctrine, le dogme, change en pierre. Bien que sans fondements, ce passage fascine par sa portée : on soustrait (ou minore) pour échapper au dogme. Par définition, soustraire s'attaque au pouvoir. La soustraction est subversion. Mais ceci n'explique pas en quoi la soustraction permet un changement, en art notamment, que rien d'autre ne peut réaliser. Imprécis, le « Manifeste de moins » échoue à nous faire ressentir ce que créer par soustraction a d'unique et l'on pressent que ce qui reste dans *Roméo et Juliette* après qu'en ait été enlevé le personnage de Roméo court le risque de devenir lui-même tôt ou tard, à son tour, « élément de pouvoir dans la représentation et dans le représenté[722] ». S'il reste « tout », mais « sous une nouvelle lumière », comment préserver ce « tout » d'être bientôt lui-même « élément de pouvoir[723] » ?

À l'occasion d'un entretien effectué avec le théoricien de l'art français Jean-Claude Moineau en août 2011, aux questions que nous lui posions au sujet de Bene, gêné comme nous l'étions par le fait que l'auteur de théâtre ne nous semblait justement pas incarner le modèle de soustracteur célébré par Deleuze, Moineau formule une réponse qui montre comment excès et manque communiquent plutôt qu'ils ne s'opposent, comme on tendrait à le penser à première vue.

> « Les opérations [soustractives] auxquelles se livre Bene n'en demeurent pas moins des opérations réversibles. Et, pour Bene lui-même, le surplus de sens peut s'avérer suspensif. Ainsi procède-t-il non seulement à des soustractions mais à des "additions soustractives" […] Stratégie, alors, non plus de négation mais de suraffirmation prônée par Baudrillard. Comme toujours l'excès finit par rejoindre le manque et Bene pratique les deux. […] L'interruption du flux ne fait que nourrir le flux[724]. »

Au pire, l'opération soustractive chez Bene serait-elle une figure de style ?

En 1965, l'artiste théoricien et éditeur américain Dick Higgins publie un texte intitulé « Horizons – Poétique et théorie des techniques intermédiaires » (ou

721 « Un manifeste de moins », *ibid.,* p. 97.
722 *Ibid.*, p. 103.
723 *Ibidem.*
724 Voir : http://j-c-moineau-j-b-farkas-entretien.blogspot.com/2011/ [14/03/2022]

« Intermedia », en anglais). Celui-ci pose les bases de ce qu'on pourrait nommer une stratégie des interstices, à savoir qu'on y trouve démontré avec soin que ce qu'il y a de plus crucial en art advient non pas *dans* mais *entre* les catégories admises. Dans les marges, donc, de tout ce qui est perçu comme étant majeur.

> « [L]'idée que la peinture consistait uniquement à poser des couleurs sur la toile tandis que les sculptures devaient rester rigoureusement dépourvues de couleurs peintes reflète une philosophie sociale fondée sur les catégories – noblesse d'épée, d'office ou de robe, bourgeois, artisans, serfs, paysans sans terres – et surgie d'une conception féodale de l'être[725]. »

Selon Higgins, le ready-made a montré comment sortir de ce cloisonnement : « les objets de Duchamp, à l'opposé de ceux de Picasso, s'affirment de plus en plus, en partie parce qu'ils sont issus des interstices ». Pour Higgins, la chose est facile à démontrer : « un Duchamp est à la fois une sculpture et autre chose », tandis que, toujours pour l'auteur, « un Picasso se classe d'entrée de jeu parmi les objets décoratifs peints ». Higgins approfondit son idée sans craindre d'en passer par certaines ambiguités.

> « En règle générale, le "ready-made" – ou *objet trouvé* – appelle ouvertement notre attention sur la qualité technique intermédiaire : créé dans un but autre que celui de se prêter intégralement à sa catégorisation, il semble provenir d'une zone se trouvant entre l'art conventionnel et le monde quotidien[726]. »

Bien que situés dans des univers théoriques étrangers, Higgins et Deleuze expriment un idée semblable : le vivant (Deleuze le définit dans son texte par opposition à l'histoire, la culture, la doctrine et le dogme), se situe au-delà ou en deçà ou encore par-delà le majeur. C'est « la qualité technique intermédiaire » : pour Higgins, elle consiste à éviter toute approche fixe de la création artistique ; pour Deleuze, elle consiste à retrancher tout ce qui fait élément de pouvoir. Ce qu'a écrit Rosenberg à ce propos pourrait servir de contrepoint à cet endroit.

---

[725] Dans *Poésure et Peintrie, loc. cit.,* p. 543-547. Concernant l'origine de ce texte, voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Intermedia [14/03/2022]

[726] *Poésure et Peintrie, loc. cit.,* p. 543-547.

> « C'est la peinture qui est le génie du peintre, la poésie, celui du poète, et quelqu'un est un artiste créateur dans la mesure où il participe de ce génie. L'artiste sans art, l'artiste au-delà de l'art n'est nullement un artiste, aussi talentueux soit-il en tant qu'impresario de superproductions populaires[727]. »

Propos qui n'empêchent pas Rosenberg de voir dans la « dé-définition de l'art », notion qu'il propose dès l'après Seconde Guerre mondiale, des qualités indéniables, et ce, bien qu'elle annonce par ailleurs « la dissolution de l'artiste ».

> « La nature incertaine de l'art n'est pas sans avantages. Elle conduit à l'expérimentation et à un questionnement constant. Une grande partie du meilleur art de ce siècle s'inscrit dans un débat visuel sur la question de savoir ce qu'est l'art[728]. »

Pour Higgins comme pour Deleuze, il revient de prêter attention à ce qui est en marge (à l'écart de, à côté de, en dehors de), incertain (la nature incertaine de l'art), et donc vivant. Seul ce qui se développe à la marge peut nous affranchir d'une conception féodale de l'être fondée sur les catégories (Higgins) ou peut retrancher ce qui fait élément de pouvoir (Deleuze). Rempart contre la fixité, la marge préserve le vivant.

Du mal, du négatif

Un autre aspect pour nous discutable du manifeste porte sur ce que Deleuze appelle « opération négative ».

> « […] vous commencez par soustraire, retrancher tout ce qui fait élément de pouvoir, dans la langue et dans les gestes, dans la représentation et dans le représenté. Vous ne pouvez pas dire que c'est une opération négative, tant elle engage et enclenche déjà des processus positifs[729]. »

En quoi le fait de retrancher ce qui fait élément de pouvoir aurait-il posé problème s'il avait uniquement incarné une opération négative ? Deleuze semble sous-entendre que seuls importent au final des processus positifs, même s'il convient qu'il faille en passer par le négatif. Cette ambiguïté nous oblige à faire un détour par

727 Rosenberg, *La Dé-définition de l'art, op. cit.,* p. 12.
728 *Ibid.,* p. 10.
729 « Un manifeste de moins », *op. cit.,* p. 103.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

la pensée du philosophe et sinologue français François Jullien, penseur dont il est également question dans une « CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION ».

S'il fallait résumer Jullien, nous pourrions écrire ceci : en Chine, ce qui advient sous zéro ne s'apparente pas au mal. Le négatif peut être moteur. Par détour, on saisit le message : en Occident, tel n'est pas le cas. Pour des raisons précises que Jullien explique longuement, l'Occident a fait en sorte que négatif et éthique ne soient jamais dissociés. Il en découle, mais ceci est également, bien sûr, par trop simplifié, que depuis plusieurs siècles nous rangions tout ce qui advient sous zéro du côté du mal. Par défaut, de façon automatique, le négatif est dommageable, nuisible. Soustraire est improductif. Soustraire est dangereux. Soustraire est non-vie.

> « Nous avons à repenser aujourd'hui, sur de nouvelles bases, le destin coopérant du négatif ; notamment à distinguer entre ce qui détruit et ne produit rien (qu'on appellera pour commencer le mal) et ce qui serait un négatif activant, *mobilisant*, tel qu'il met sous tension, promeut, innove, intensifie. C'est même dans cette capacité à gérer du négatif sans l'aseptiser, ou plutôt, ce *gérer* étant par trop managérial, à le faire "lever", à le rendre productif au lieu de le désamorcer, que je vois se renouveler la vocation de l'intellectuel à l'ère de la mondialisation[730]. »

Pour le philosophe, il revient donc de commencer par distinguer de façon scrupuleuse mal et négatif.

> « – le mal relève de la *moralité*, celle-ci l'opposant généralement, et quel qu'en soit le mode : souffrance, imperfection, péché (selon la tripartition classique, le mal est physique/métaphysique/moral) à un "devoir-être" qui toujours lui est supposé […][731]. »
>
> « – le mal renvoie au point de vue d'un sujet, qu'il soit agent ou patient[732]. »
>
> « – le mal détache une *singularité* et l'isole : il se produit et se découpe selon la figure individuelle d'un acte, d'une personne, d'une histoire ; le négatif quant à lui, implique la prise en compte d'une *globalité*, c'est en rapport à tel ensemble, auquel il participe et dans lequel il sert, que du négatif apparaît ;
>
> – le mal instaure une *dualité*, et ces deux termes sont conçus extérieurs l'un à l'autre (même s'ils signifient contradictoirement l'un par l'autre) :

730 François Jullien, *Du mal/Du négatif*, Seuil, coll. « Poche », Paris, 2004, p. 19. Voir également : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13210883?rk=64378;0 [12/04/2022]
731 Jullien, *Du mal/Du négatif, op. cit.,* p. 20-23.
732 *Ibid.*

> bien ou mal ; le négatif suppose, à l'inverse, une *polarité* comme différence interne à un système où ces deux termes, positif et négatif, sont à la fois opposés et vont de pair ;
>
> – d'où, logiquement, le mal est objet d'un jugement et celui-ci en prononce en principe *l'exclusion* ; tandis que le négatif requiert une *com-préhension* et est objet d'intégration : le mal nuit/le négatif coopère […][733]. »

Le philosophe résume cet écart irréductible de cette façon : « d'un côté la pensée du Salut se fondant sur le mal et se sauvant du mal ; de l'autre, celle de la Sagesse intégrant le négatif dans la "marche des choses"[734] ». En Occident, l'opération soustractive renvoie plus souvent à la nuisance qu'au négatif coopérant : de façon exemplaire, ceci peut expliquer pourquoi les logiques soustractives observées en art génèrent de la part d'un récepteur, au sens large, un sentiment de méfiance, voire une appréhension qui peut aller jusqu'au dégoût, lorsqu'elles sont décrites. Pour s'extraire de la nuisance supposée du négatif, il faut surmonter l'apparence d'un paradoxe et reconnaître, avec Jullien, qu'il a partout son rôle à jouer. Accéder au « négatif coopérant » suppose « la dissolution des opposés[735] » ; plus tôt dans cette recherche, nous avancions que la logique soustractive échappe au binaire. Allant bien plus loin encore, Jullien voit même dans le négatif rien moins qu'une force insoupçonnée qui revient d'être accueillie comme telle si l'on ne veut pas se satisfaire seulement de routines. Jullien liste quelques arguments.

> « […] que du bien *a besoin* d'être menacé pour commencer d'apparaître comme tel et sortir de son ineffectivité […][736]. »
>
> « […] c'est par la fracturation venant du mal(heur) que la vie sort de son enfouissement silencieux : qu'on la voit apparaître et s'en émeut, qu'elle ne passe plus inaperçue[737]. »
>
> « […] sans un négatif impliqué, nous n'aurions pas *matière à* […][738]. »

Toutes ces phrases expriment à peu près la même idée : il y a dans la logique soustractive, que l'auteur nomme « négatif coopérant », quelque chose de nécessaire à la pensée, sinon plus encore au vivant. Qu'est-ce que la logique soustractive,

733 *Ibid.*
734 *Ibid.*
735 *Du mal/Du négatif, ibid.,* p. 137.
736 *Ibid.,* p. 72.
737 *Ibid.,* p. 73.
738 *Ibid.,* p. 77.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

sinon une « machine » à restaurer de l'écart dans la pensée ? Une « machine » à produire, – outre de la surprise –, du dissensus, de la « mésentente » (selon l'expression de Jacques Rancière[739]), du « différend » (selon l'expression de Jean-François Lyotard[740]) ? Amené à s'exprimer sur *Ornement et Crime*, que beaucoup considèrent comme étant son ouvrage majeur, l'architecte autrichien Adolf Loos écrit : « L'absence d'ornement n'est pas une absence de charme, elle agit au contraire comme un nouvel attrait, elle anime. Le moulin qui ne claque pas réveille le meunier[741]. » Cette phrase exprime presque tout ce qui fait l'intérêt de la création par soustraction. Dans toute logique soustractive, un moulin qui ne claque pas *révèle des ressources inexplorées en même temps qu'il anime*. Aussi en venons-nous, après de multiples détours, à la même conclusion que Deleuze dans « Un manifeste de moins » : soustraire donne vie. Le paradoxe est grand et explique certainement pourquoi, en art notamment, on confère à l'action de soustraire un pouvoir presque malveillant. Soustraire éteint, meurtrit et saccage. Soustraire est du côté du mal. Mais en quoi est-il mal, pour un artiste, de donner forme à l'interruption ?Aucun autre geste artistique ne peut être aussi conséquent sur ce point : chaque trou d'artiste qui fait mouche « réveille le meunier » parce qu'il « ne claque pas ».

Détournement et logique soustractive

Nous cherchons à décrire au mieux ce qu'est créer par soustraction. Pour avancer encore dans ce qui pourrait être une définition, il nous semble à présent judicieux de comparer la logique soustractive au détournement. Un lien de parenté les unit, bien qu'entre eux résident toutefois quelques oppositions.

Le détournement[742] crée de l'écart dans la pensée tout autant que la logique soustractive. Tous deux se situent au-delà des antagonismes. Tous deux peuvent rechercher l'effet. En évoquant le travail d'Asher, Gauthier écrit : « À l'automne de 1973, [Asher] décape les murs et le plafond de l'espace d'exposition chez Toselli, à

739 Voir : http://www.editions-galilee.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=3047 [14/03/2022]
740 Voir : http://leseditionsdeminuit.fr/livre-Le_Diff%C3%A9rend-2181-1-1-0-.html%201 [14/03/2022]
741 Loos, « Ornement et éducation. Réponse à une enquête » (1924*), loc. cit.,* p. 245.
742 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9tournement_(art) [14/03/2022]

Milan. […] Ce grand *all over* soustractif donne ainsi à voir cela même qui est retiré[743]. » Détournement et logique soustractive peuvent tous deux être des actions réversibles (ce que rappelait Moineau à propos de Bene) et, partant, provisoires. Tous deux peuvent être entrevus comme la correction d'une situation réelle à laquelle, il est vrai, la logique soustractive retire obligatoirement quelque chose, ce qui n'est pas nécessairement le cas du détournement, et ce bien que le mot « correction » renvoie aussi au fait de faire disparaître[744], et que « détourner » puisse être synonyme de « soustraire frauduleusement »[745]. Détournement et logique soustractive peuvent parfois porter le nom l'un de l'autre. L'opération soustractive peut constituer l'étape d'un détournement et de ce fait le détournement peut inclure la logique soustractive, de la même façon que cette dernière peut inclure, par exemple, l'action de détruire. Le contraire est aussi vrai puisque retirer quelque chose à une situation réelle peut en certains cas être appelé détournement. En quoi détournement et logique soustractive diffèrent-ils ?

- Par la frustration qu'elle occasionne, la logique soustractive *met sous tension* d'une façon qui, pour nous, est tout à fait étrangère au détournement. Dans un texte intitulé « Où "rien" prend un sens », l'artiste ou faut-il écrire « ex-artiste » et théoricien d'origine tchèque Pavel Büchler fait référence à l'univers tortueux de Franz Kafka pour décrire un état de tension sans fin, celui provoqué par le « rien », pour nous proche de celui-ci qu'occasionne la logique soustractive.

  > « Pour Kafka, "rien" est la condition constante et le résultat perpétuellement retardé d'un échec radical à progresser vers un "quelque chose" de solide, sans pour autant être en mesure de renoncer à essayer ou même de rester tranquille[746]. »

  Mais les artistes qui font un trou poursuivent toujours un but et nos fiches détaillées ont été en partie rédigées pour décrire ceux-ci. C'est donc

[743] Gauthier, « Tino Sehgal. La Loi du live », *loc. cit.,* p. 133.
[744] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C4338 [14/03/2022]
[745] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D2128 [14/03/2022]
[746] Büchler, « Où "rien" prend un sens », *loc. cit.,* p. 454.

seulement en un sens que nous pouvons adopter l'image de Büchler : l'état de tension que nous disions étranger au détournement provient pour nous du fait *qu'en logique soustractive, tout ce que l'artiste emploie de matériel va dans le sens de la disparition* (de nombreuses entorses à cette règle existent dans les faits : nous avons montré par exemple qu'un *Removal* de Weiner peut s'accompagner de mots, tout comme une *peinture-suicide* détruite de Rutault occasionne la publication d'une affichette faisant état de sa disparition). Lorsque l'artiste détourne en tout cas, ce qui prédomine n'est pas la volonté de faire disparaître mais plutôt l'ajout de nouveaux matériaux sur un support pris pour cible, l'apport d'éléments nouveaux étant un des principaux ressorts du détournement en art qui vise un déplacement du sens.

- Si l'on compare détournement et logique soustractive à des énoncés, posons que, sur le mode déclaratif, le détournement fait constater de l'existence d'un nouvel état ou d'un nouvel usage, là où la logique soustractive, sur le mode interrogatif, *fait surtout éprouver le manque*. Le détournement transforme et commande, il exprime un « VOICI ! », là où l'opération soustractive dérobe, interroge et exprime un « POURQUOI ? ».

- L'artiste qui fait un trou ne se contente pas de nous confronter à la vacuité, – ceci, disons, consiste en un préalable ou une première étape –, lorsque sa soustraction est virulente, *elle troue la conception même que nous avons de l'acte créateur*. La soustraction ramène vers le néant, ce qui n'est pas le cas du détournement, plutôt porté lui à nous faire voir toute chose du monde comme étant appropriable. En de rares cas seulement, ôter sert à transformer, modifier se fait en retirant, c'est le cas de figure où pour nous la logique soustractive devient détournement.

4'33"[747], de l'artiste et compositeur américain John Cage, est une pièce musicale fort connue qui illustre à merveille ce que nous entendons par mise sous tension lorsqu'il est question de logique soustractive. Celui qui interprète *4'33"* ne joue pas.

[747] Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/4%E2%80%B233%E2%80%B3 [15/03/2022]

Pourtant, le morceau dont Cage a soustrait intégralement la composition musicale n'est pas exempt de musique dès lors qu'on convient avec lui que le public qui tousse dans la salle ou s'impatiente sur son siège est musique. Au demeurant, la vision de l'artiste est parfaitement claire : « La "musique", comme vous dites, n'est qu'un mot[748]. » Retirer ce qu'on suppose être de la musique (et non détourner ce qu'on suppose être de la musique) nous entraîne sur un tout nouveau terrain : comprendre de quoi il est question nous oblige cette fois à analyser non pas ce qui est là (le détournement nous l'aurait présenté déformé) mais *ce qui manque*. L'œuvre musicale de Cage ne nous proposant pas de musique selon l'acception que nous nous faisons généralement de cette pratique, il nous faut nous attacher au trou. Ce qu'il y a d'important à saisir se dérobe tout d'abord aux sens. La frustration est donc un préalable qui précède autre chose. Ce préalable a la forme d'un manque dont il nous faudra comprendre la signification. Ailleurs dans cette recherche, il nous a semblé primordial de montrer comment l'opération soustractive s'accompagne généralement d'un supplément, langagier, textuel, son « mal nécessaire[749] » en quelque sorte, qui en garantit le sens justement et dont le rôle consiste à éviter les équivoques quant à la compréhension qu'il revient d'avoir de l'œuvre proposée (manifestes de Metzger, commentaires d'Asher, entretiens avec Brunon).

Ghérasim Luca en réponse à Mieko Shiomi

Cette partie commençait avec l'affirmation suivante, à savoir que soustraire, c'est ajouter ailleurs et autrement. Lors de pauses, il nous arrive en tant que chercheur de publier sur le mur de notre profil Facebook des images ou des documents auxquels nous avons préalablement ôté un détail de plus ou moins grande importance. Grâce à ce procédé imaginé d'instinct, nous observons si certains manques ainsi exposés génèrent des réactions. Le mardi 19 novembre 2019 (à 14h exactement), l'envie nous prend de retoucher la couverture du livre regroupant les écrits de Metzger,

748 Cage, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles, op. cit.,* p. 35.
749 C'est la seconde fois que nous reprenons l'expression à l'artiste et chercheur Hsiang pin Wu.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

intitulé *Writing*[750], l'ouvrage constituera un des piliers de notre recherche. Quelques jours auparavant, nous en apprenions la parution grâce à une lettre d'information diffusée par l'éditeur du livre. L'action est sans prétentions : sur l'image qui représente la couverture – elle est au format jpeg – nous retirons le « G » de « Gustav Metzger », pour faire « ustav Metzger ». Une fois enregistrée, l'image ainsi rectifiée est « postée » sur le mur de notre profil (soit vers 14H30). Cinq minutes à peine après qu'ait été effectuée cette publication, quelqu'un improvise un commentaire : « G ! » Que signifie-t-il, sinon le retour en force du « G » manquant dans l'image rectifiée, accompagné cette fois d'un point d'exclamation ? Serait-ce parce que lire « ustav » en place de « Gustav » s'avérait insupportable pour cet « ami Facebook », – on convient après Aristote que la nature a horreur du vide ? Le phénomène se reproduit à chaque fois qu'il est question d'aborder l'art sous l'angle de la logique soustractive : le moins semble si peu supportable qu'il appelle, exige le plus, aussi vite que possible. Sans délai, ce qui manque veut être comblé. Pour fournir un nouvel exemple susceptible d'illustrer ce que nous posons ici, historique celui-là, penchons-nous sur une œuvre issue, pour le dire brièvement, du « Mail Art[751] ». L'œuvre est le fait du poète roumain Ghérasim Luca[752] et s'adresse à l'artiste japonaise Mieko Shiomi. Elle date de l'année 1974, donnons-lui pour titre ce qui se donne à lire en premier sur l'envoi :

> « En réponse à *Spatial Poem n° 8* [de Mieko Shiomi]
> Paris, 23 octobre 1974[753] »

Moins médiatisée qu'Ono, mais apparentée comme elle au mouvement Fluxus, l'artiste japonaise Shiomi a fait des propositions d'œuvres généralement présentées sous la forme de « Cartes d'Événements » (« Events Cards »), fiches imprimées sur lesquelles sont décrits des événements à jouer. Ces fiches s'apparentent à des

[750] Metzger, *Writings, op. cit.*
[751] Voir : https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/mail-art [06/06/2022]
[752] Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Gh%C3%A9rasim_Luca [15/03/2022]
[753] Ghérasim Luca, *Answering to Spatial Poem No.8* (23 octobre 1974), Paris (reproduction du courrier dans les archives de l'auteur). Nous avons eu accès à l'œuvre intitulée *Spatial Poem No.8* grâce à l'amabilité de Didier Mathieu qui en a fait l'acquisition pour le CDLA (Centre du Livre d'Artiste). Plusieurs des travaux de Shiomi présentés ici figurent en version originale dans le même fonds.

partitions, dans la lignée de celles proposées par Brecht pour *Water Yam*[754] (1963). Comme pour souligner encore son évidente familiarité avec le mouvement Fluxus, le livre d'artiste de Shiomi intitulé *Events & Games*[755] est une boîte qui regroupe les œuvres protocolaires de l'artiste de la même façon que *Water Yam* regroupe celles de Brecht. Certaines des œuvres protocolaires de Shiomi ont déjà été publiées par Maciunas au cours des années 1960, par exemple, *Disappearing Music for Face* (1964, Shiomi donnera à cette œuvre la forme d'un film du même nom en 1966[756]). Entre 1965 et 1975, Shiomi conduit un projet de longue haleine qu'elle intitule les « Poèmes Spatiaux » (« Spatial Poems »). *Spatial Poem*, un livre éponyme (auquel a été toutefois supprimé un « s ») de Shiomi publié en 1976, restitue l'expérience dans son ensemble. Il est dédié « aux personnes du 30e siècle[757] » (« dedicated to the people of 30th century »).

> « À partir de l'année 1965, Shiomi Mieko a organisé une série de neuf événements [events] qu'elle a appelés *Spatial Poems*. Chaque événement [event] commençait par l'invitation faite à un grand nombre d'amis et de pairs à répondre à une instruction simple, qui prenait souvent la forme d'un *poème-action* intime, exécutable par tout un chacun. Les réponses qu'elle recevait par courrier constituaient alors l'œuvre. En 1975, Shiomi a publié un livret documentant les neuf *Spatial Poems* et comprenant une collection de réponses faites à chacune de ces œuvres. Les réponses accumulées offrent un aperçu du vaste réseau d'artistes reliés grâce aux activités de Fluxus, depuis ceux engagés dans la scène éclectique des arts et des lettres du centre-ville de New York jusqu'aux artistes basés à Tokyo, Łódź, Montevideo et New Delhi[758]. »

---

754 Voir : https://en.wikipedia.org/wiki/Water_Yam_(artist's_book) [15/03/2022]

755 Voir : https://www.printedmatter.org/catalog/24937/ [15/03/2022]

756 Voir, sous l'intitulé *Fluxfilm No. 4* : http://georgemaciunas.com/exhibitions/fluxfilm-anthology/ [15/03/2022]

757 Mieko Shiomi, *Spatial Poem*, livre d'artiste réalisé en collaboration avec Alison Knowles, George Maciunas et Akira Sakagushi, Tokyo, New York, 1976. Voir : https://post.moma.org/spatial-poems-by-shiomi-mieko/ [15/03/2022]
Concernant la dédicace originale du livre : https://post.moma.org/to-the-people-of-the-30th-century-the-lives-of-shiomi-miekos-endless-box/ [15/03/2022]
(« The legend "dedicated to the people of 30th century" [sic] appears at the end of Shiomi's self-published booklet *Spatial Poem* documenting a series of nine international mail events that the artist carried out over a ten-year period starting in 1965. The dedication is a paean to the human race and human endeavor and indicates that the work is an invitation for future generations to participate in the project. »)

758 Voir la fiche que le MoMA consacre à l'artiste : https://post.at.moma.org/content_items/195-spatial-poems-by-shiomi-mieko [15/03/2022]
(« Starting in 1965, Shiomi Mieko conducted a series of nine events that she called *Spatial Poems*. Each one began with an invitation to a large number of friends and colleagues to respond to a simple instruction, which often took the form of an intimate action poem that anyone could perform. The responses she received in the mail would then constitute the work. In 1975, Shiomi published a booklet documenting the nine *Spatial Poems* and including a

Le *Poème Spatial n° 9* (*Spatial Poem No.9*), bien nommé « événement de disparition » (« disappearing event »), constitue le dernier envoi-invitation fait par Shiomi à son réseau. Refermant l'expérience collaborative initiée et orchestrée par ses soins, l'œuvre révèle une fois encore et de façon peut-être plus ouverte qu'à l'accoutumée l'artiste-soustracteur au travail.

> « *POÈME SPATIAL n° 9*
> *Événement de disparition*
> Observez le phénomène naturel par lequel une chose disparaît – de façon soudaine, ou progressivement. Veuillez me décrire ce processus dans le détail.
> Cet *événement de disparition* peut aussi être réalisé intentionnellement, par vous-même.
> Les rapports qui me seront faits seront enregistrés sur la carte du monde.
> - Période d'exécution : du 2 juin au 22 juillet 1975.
> - Les rapports doivent être rédigés de préférence en anglais et comporter environ trois cents mots.
> - Veuillez ajouter à votre rapport l'heure et la date de cet événement[759]. »

C'est le *Poème Spatial n° 8* (*Spatial Poem No.8*) qui intéresse notre recherche. Il a été mis en œuvre sous la forme d'envois datés de 1974. Pour animer son protocole, Shiomi demande cette fois à ses destinataires de « faire » ou de « fabriquer du vent ». L'œuvre de Shiomi rappelle fortement la *Composition au vent*[760] d'Ono, datée de 1960, et donc nettement antérieure.

---

collection of responses to each of these works. The accumulated responses give a glimpse of the wide network of artists who were connected through Fluxus activities, from those engaged in the eclectic arts and letters scene in New York City's downtown to artists located in Tokyo, Łódź, Montevideo, and New Delhi. »)

[759] Shiomi, *Invitation letter for Spatial Poem No.9*, *disappearing event* (1975), offset noir, 18,1 x 17,3 cm, voir : https://post.moma.org/spatial-poems-by-shiomi-mieko/ [15/03/2022] Une copie de ce courrier adressé à Luca figure dans le fonds du CDLA.
(« *SPATIAL POEM No.9*
Disappearing Event
Notice the natural phenomenon that something is going to disappear – either suddenly or gradually. Please describe to me it's [sic] process in details.
This disappearing event also can be intently performed by yourself.
Reports will be recorded on the world map.
• Performance period June 2 – [July] 22, 1975.
• Reports should preferably be written in English and within about three hundred words.
• Please add to your report the time and date of this event »)

[760] Yoko Ono, *Composition au vent* (1960), dans *Fluxus Dixit, Une Anthologie Vol. 1, op. cit.,* p. 247.

« *POÈME SPATIAL n° 8*
Événement de vent
Faire du vent ou perturber le mouvement du vent naturel qui borde ce globe.
Veuillez me dire quel appareil vous avez utilisé, et comment vous avez réalisé cet événement.
Vos retours (ou rapports) seront enregistrés (ou affichés) sur la carte du monde.
- Période d'exécution : du 7 au 27 octobre 1974.
- Les rapports doivent être rédigés de préférence en anglais et comporter environ trois cents mots.
- Veuillez ajouter à votre rapport la date et l'heure de votre performance[761]. »

Luca figure parmi les activateurs potentiels sollicités par Shiomi pour ce *Poème Spatial*. L'artiste japonaise a sa place dans Fluxus et voilà déjà de nombreuses années (en 1974) que Luca est en contact étroit avec des personnalités constituant les forces vives du mouvement, Maciunas[762], Brecht, Filliou, ou encore Higgins (un courrier daté de mars 1966 indique que ce dernier lui fait régulièrement parvenir « The Something Else Press NEWSLETTER[763] »). Selon les désirs de Shiomi, chaque destinataire qui reçoit cette invitation peut participer au projet *Spatial Poems* en lui faisant parvenir une réponse, idée, description d'un acte, poème, également par courrier postal. Ce que fait Luca précisément, en anglais et en français[764]. Or nous savons de source sûre que la réponse du poète n'a pas été postée, ce qui explique que sa proposition ne figure pas dans l'ouvrage récapitulatif de Shiomi ci-dessus évoqué et paru en 1976 (*Spatial Poem*[765]), année succédant la mise à l'arrêt de l'expérimentation initiée par l'artiste. Tout s'explique lorsqu'on manipule cette

761 Shiomi, *Invitation letter for Spatial Poem No. 8: Wind Event* (1974), offset noir, 18,1 x 17,5 cm. Voir : https://post.moma.org/spatial-poems-by-shiomi-mieko/ [15/03/2022] Une copie de ce courrier adressée à Luca figure dans le fonds du CDLA suscité.
(« *SPATIAL POEM No.8*
Wind Event
Make wind or disturb the movement of the natural wind which surrounds this globe.
Please tell me what apparatus you used and how you performed this event.
Your reports will be recorded on the world map.
• Performance period Oct. 7 – 27, 1974.
• Reports should preferably be written in English and within about three hundred words.
• Please add to your report the date and time of your performance »)
762 Voir (lettre datée du 22 février 1963) : https://cdla.info/2013/08/21/gherasim-luca/ [15/03/2022]
763 Voir : https://primaryinformation.org/product/something-else-press-newsletters-1966-83/ [06/06/2022] Le courrier mentionné figure également dans le fonds du CDLA.
764 Luca, *Answering to « Spatial Poem No.8 »*, *loc. cit.*
765 Shiomi, *Spatial Poem, op. cit.*

lettre : Luca, très précis dans sa façon d'archiver ses documents a inscrit en minuscule à gauche tout en bas du courrier resté chez lui : « Envoi annulé en raison d'une grève des postes ». La réponse de Luca portant la date du 23 octobre 1974, cette cessation collective et volontaire peut être vérifiée.

Indépendamment de l'histoire à laquelle il se rapporte, celle d'un dispositif artistique interactif développé pendant dix ans tout autour du monde par une artiste japonaise, ce document constitue pour nous, à sa façon, une clé pouvant aider à saisir ce qu'est la logique soustractive. Globalement, le courrier se compose de deux colonnes. Il incarne une dualité qui, de notre point de vue, est presque intrinsèque au fait de créer par soustraction. Créer par soustraction suppose la coexistence de deux éléments différents. Dans chacune des deux colonnes, Luca propose un recours spécifique au langage. Les colonnes se complètent tout autant qu'elles se gênent. Elles respectent toutefois le protocole de l'artiste qui demande qu'on lui confie dans un rapport « quel appareil [a été] utilisé, et comment [a été] réalisé cet événement[766] ». Sur la colonne de gauche, au plus court, Luca décrit l'acte qu'il vient de perpétrer.

> « J'ai écrit
> avec un crayon noir
> sur une feuille de papier blanc
> le mot
> "vent"[767]. »

Le parti pris du poète peut sembler faible : en réponse à l'artiste, Luca se contente d'écrire le mot « vent » sur une feuille destinée à l'envoi, tandis que Shiomi semblait vouloir initier un événement de plus grande envergure comme « Faire du vent ou perturber le mouvement du vent naturel qui borde ce globe[768] ». Or Luca crée une colonne de droite. Beaucoup plus fournie que celle de gauche, sur celle-ci figure tout ce que cache (et implique) son action quelconque, action que Luca va s'amuser

766 Shiomi, *Invitation letter for Spatial Poem No. 8: Wind Event, loc. cit.*
767 Luca, *Answering to « Spatial Poem No.8 », loc. cit.*
768 Shiomi, *Invitation letter for Spatial Poem No. 8: Wind Event, loc. cit.*

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

à démonter littéralement point par point. Le soin maniaque apporté à cette opération confère à l'ensemble un indéniable statut d'étrangeté.

> Colonne de gauche : « J'ai écrit »
> Colonne de droite : « Écrire : figurer sa pensée au moyen de caractères convenus. »
> Colonne de gauche : « avec un crayon noir »
> Colonne de droite : « Crayon : mine de plomb de forme cylindrique enfermée dans un hexaèdre en bois lisse et pointu, long de 13 cm, large de 0,5 cm la marque "110 STAEDLER TRADITION GERMANY imprimé en capitales blanches sur fond noir[769]. »

En procédant de la sorte, Luca dévoile la structure langagière qui sous-tend ou, faut-il écrire, accompagne, tout donné. Le poète s'est peut-être inspiré de l'artiste américain Joseph Kosuth, avec *One and Three Chairs*[770] (1965), qui exposait une chaise réelle s'accompagnant, à gauche, de sa représentation photographique et, à droite, de sa définition du dictionnaire, qui est également une représentation. Luca trouve une façon judicieuse de répondre à l'artiste (Shiomi) qui demande à son destinataire « quel appareil [a été] utilisé, et comment [a été] réalisé cet événement ». Chez Luca, la colonne de gauche se dédie à l'*action* : on y trouve un acte, banal, exposé (nommé) de la façon la plus élémentaire qui soit. Tandis que la colonne de droite se consacre à la *définition* (ensemble des caractères constituant la nature d'une chose) : elle consiste cette fois en l'énumération exhaustive des moyens mis en œuvre pour qu'advienne la réalisation de cet acte. La mise en forme de ce courrier, avec ses deux colonnes qui mettent face à face deux régimes d'existence distincts, celui de l'acte et celui des définitions, reliés par un même sujet, est pour nous une représentation exemplaire de l'effort de supplémentation qu'impose à l'artiste, pour chaque nouvelle itération, l'œuvre d'art soustractive. Une telle œuvre fait appel à deux principes : l'action de soustraire et son commentaire, nous reviendrons sur le terme commentaire.

---

769 Luca, *Answering to « Spatial Poem No.8 », loc. cit.*
770 Voir : https://www.moma.org/collection/works/81435 [15/03/2022]

Comme le remarque le commissaire d'exposition et critique d'art français Laurent Buffet dans un mail qu'il nous a adressé relativement à des questions que nous lui posions pour notre recherche : « Qu'est-ce que le moins sans information sur le moins ?[771] » Buffet fournit les arguments suivants : « Un artiste peut-il vouloir véhiculer moins d'informations, voire pas d'information du tout, sur un travail de soustraction ? Voilà de quoi dialectiser[772]. ». Toujours à l'occasion de cet échange et sur notre demande, Buffet précise ce qu'il entend par « dialectiser ».

> « Puisque nous restons des êtres de symboles, je dirais qu'il s'agit de symboliser l'absence, le moins, la soustraction, peu importe comment on l'appelle. […] Symboliser, voilà une chose qui me semble précisément devoir être au cœur de nos réflexions. Non pas symptômatiser comme le font de notre temps les postmodernes, mais symboliser, c'est-à-dire prendre le langage (y compris plastique) à la lettre[773]. »

Symboliser l'absence, le moins, la soustraction, à savoir les accompagner de l'expression d'une opinion ? Nous posons maintes fois ce fait dans notre recherche : le prix à payer pour la création de rien nécessite de devoir édifier, ailleurs, un supplément. La création de rien s'ouvre dans un deuxième temps sur le fait de rappeler à soi, par la pensée, ce qui est absent, avons-nous écrit, lorsqu'il était question de Brecht. La définition que Luca donne du mot « vent » (qui ne représente qu'un seul mot mis entre guillemets dans la colonne de gauche de son courrier) réclame l'apparition de seize mots dans la colonne de droite : « air atmosphérique qui se déplace en suivant une direction déterminée ; air agité par un moyen quelconque[774]. » Ceci peut être retenu comme un modèle, puisqu'à chaque fois que nous nous sommes approchés d'œuvres d'art issues de la logique soustractive, nous faisions à peu près le même constat : au travers des actes qu'elles se proposent de faire advenir, – colonne de gauche –, de telles œuvres s'avèrent rudimentaires. Mais pour ce qui sous-tend les actions proposées, – colonne de droite –, de longues explications s'avèrent indispensables. S'il est question de l'*Acid Action Painting* de Metzger, par exemple, voici à quoi ressembleraient nos deux

771 En mars 2020 (dans les archives de l'auteur).
772 Entretien cité, 2020.
773 *Ibid.*
774 Luca, *Answering to « Spatial Poem No.8 », loc. cit.*

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

colonnes : dans une colonne de gauche, l'artiste troue ses toiles en employant de l'acide chlorhydrique. Bien que plus violent, un tel acte peut être jugé comme étant tout aussi banal qu'écrire le mot « vent » avec un crayon noir sur une feuille blanche, dissoudre un matériau n'a rien d'artistique en soi. De ce fait, Metzger doit encore fournir beaucoup de travail pour, dirons-nous, *solidifier son acte*. Metzger *a besoin de langage pour lui donner du sens*. Pour maintenir son trou ouvert, pour que perdure l'effet de tension obtenu grâce à lui, Metzger doit, dans une colonne de droite, définir tout ce que l'« Art auto-destructif » implique dans sa relation à diverses notions comme le progrès (et son contraire, le déclin, sous-entendu de notre civilisation), la nature (et ce qui, pour lui, s'y oppose, la culture), etc. Cette colonne de droite doit aussi définir ce qu'est une action artistique réalisée sur une place publique, pour cela, elle doit interroger les notions de monumentalité et d'activisme, elle doit aussi laisser imaginer un contexte et doit pour cela dresser un état des lieux de ce qu'est l'œuvre d'art après Auschwitz.

En nous basant sur l'œuvre intitulée *August 24-September 16, 1973, Lisson Gallery, London, England* d'Asher longuement décrite dans une des fiches détaillées figurant dans notre inventaire, imaginons une fois encore ces deux colonnes :

- à gauche, c'est l'acte lui-même : une découpe dans le bas du mur d'un espace d'exposition créant un renfoncement de près de 4 cm de profondeur, de sorte que l'on ne puisse plus distinguer la ligne de plancher.
- à droite, ce sont des définitions, des arguments, ou même des interprétations, comme : « Au lieu de fonctionner typiquement comme un fond neutre, "inaperçu", se prêtant à l'accrochage de tableaux, les murs mêmes revêtaient l'aspect de "plans picturaux"[775]. ». Chaque œuvre créée en logique soustractive demande au chercheur d'enquêter. Pour ce faire, il lui faudra restituer la colonne de droite accompagnant une apparition pure et simple de faits (des trous faits dans une toile avec de l'acide, une découpe dans le bas d'un mur d'exposition). Pour communiquer sur de telles œuvres, il lui faudra présenter, comme l'a fait Luca dans sa réponse à Shiomi, les

[775] Rorimer au sujet d'*August 24-September 16, 1973, Lisson Gallery, London, England*, dans « Au sol : règles de base », *loc. cit.,* p. 292-293.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

deux colonnes conjointement. Sans colonne de droite, comment un récepteur pourra saisir de quoi un trou d'artiste est fait ? Dans le champ des nouvelles technologies ce nécessaire décodage n'a rien d'étrange. En informatique, un système d'exploitation ne repose-t-il pas sur des scripts masqués[776] ? Dans le cas de la logique soustractive, les scripts associés à l'action de faire un trou doivent être identifiés.

Ce que le courrier de Luca (en réponse à Shiomi) nous semble révéler à sa façon, c'est la relation difficile que l'artiste, n'importe quel artiste, entretient avec la frugalité. *Concevoir une œuvre d'art frugale coûte cher à l'artiste.* Étrangement, Deleuze dans son texte, pourtant arrimé au moins, ne semble jamais évoquer la notion de frugalité. Et d'ailleurs, nous l'avons écrit précédemment, l'artiste (Bene) qu'il prend pour étayer son propos sur la soustraction n'a résolument rien de frugal. Tout au contraire, le moins qu'évoque le philosophe semble plutôt versé dans des notions comme la prolifération, ou l'hybridation. La vision de Deleuze sur la soustraction semble dénuée d'âpreté, précisément, parce que le philosophe évite soigneusement d'entrevoir le moins sous l'angle de la frugalité. Sans aspérités, « Un manifeste de moins » se positionne du côté de l'abondance. Faisant l'éloge du mineur et combattant le dogme, la façon qu'a Deleuze d'envisager de créer par soustraction ne fait pas assez réfléchir sur la part d'obscurité à l'œuvre dans l'acte de création. Or cette part ne saurait s'exprimer sans solliciter ce que la logique soustractive a de désagréable. Dans l'optique proposée par Deleuze, soustraire est seulement profitable.

Fondements

Même s'il ne s'agit que d'intuitions, il nous faut à présent tenter de répondre à la question que nous posions au tout début de cette partie, elle constitue le noyau dur de notre recherche, à savoir essayer de définir ce en quoi consiste créer par soustraction. Nous l'avons annoncé plusieurs fois déjà, la chose est d'autant plus difficile qu'ajouter semble figurer au cœur même de l'acte créateur. Même lorsqu'un sculpteur taille la pierre, et donc procède par soustraction, il ambitionne de livrer

[776] Voir Goldsmith, *L'Écriture sans écriture, op. cit.*

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

un résultat, et de ce fait procède par addition. De tout ce qui vient d'être écrit sur Deleuze relativement à « Un manifeste de moins », sur Jullien relativement à la façon qu'il a d'entrevoir un « négatif coopérant », ou encore sur Luca et Shiomi au travers de l'échange épistolaire qu'ils eurent autour du *Spatial Poem* de cette dernière, nous pouvons faire découler plusieurs observations qui peuvent certainement nous aider dans ce travail de définition.

- En logique soustractive, tout ce que l'artiste emploie de matériel va dans le sens de la disparition (est ainsi interrogée la notion même de résultat que l'artiste ambitionne de livrer puisqu'en une telle logique *est offert ce qui se dérobe*).
- De ce fait, créer par soustraction donne forme à l'interruption. Aucun autre geste artistique ne semble pouvoir être aussi conséquent sur ce point.
- De la sensation de vacuité découlant de la mise en forme de l'interruption résulte que, pour qui l'expérimente, l'œuvre d'art créée en logique soustractive occasionne une frustration. Cette frustration met l'attention sous tension, – c'est l'image appropriée du « moulin qui ne claque pas » de Loos –, d'une façon qui est tout à fait étrangère à d'autres gestes artistiques, comme le détournement.
- Au passage, créer par soustraction pose d'autant plus problème qu'en Occident l'opération soustractive renvoie plus souvent à la nuisance (un préjudice, un dommage) qu'au « négatif coopérant ». Il revient ici de faire exception des cas nombreux où retirer est entrevu comme étant profitable, le proverbe « LESS IS MORE » popularisé par l'architecte allemand Ludwig Mies van der Rohe célèbre cette approche.
- Plus important encore : créer par soustraction se manifeste sous la forme d'une division, suppose la coexistence de deux principes (que cette division relève entièrement du choix de l'artiste n'est, à ce stade et pour nous, pas tout à fait clair, c'est pourquoi nous hésitons à écrire « nécessite » plutôt que « suppose »). De créer par soustraction résulte une œuvre d'art divisée. D'un

côté, et plus ou moins discrètement selon les cas, l'artiste donne à voir un trou. De l'autre, l'artiste fournit un argumentaire et nous voyons dans ce recours au langage une nécessaire supplémentation. *D'abord, un acte, ensuite des mots ; pour une œuvre d'art clivée.*

- D'où il nous est possible d'avancer que l'œuvre d'art créée en logique soustractive se fonde en partie sur un dualisme[777]. Formulons donc deux hypothèses, eu égard au fait que toutes les œuvres que nous présentons dans notre inventaire sous la forme de fiches détaillées présentent les signes incontestables de ce dualisme, bien que ce soit dans des degrés plus ou moins élevés.

  Soit cette division fait partie intégrante de l'œuvre d'art créée en logique soustractive, et pourrait, par exemple, résulter du fait, comme nous l'avancions, que tout ce que l'œuvre d'art créée en logique soustractive escamote repousse forcément ailleurs et autrement (par essence, une telle œuvre anime deux principes, soustraire c'est ajouter ailleurs et autrement, le clivage est intrinsèque).

  Soit, à l'opposé, cette division relève de la seule volonté de l'artiste qui, pour s'exprimer au mieux en logique soustractive, doit faire coexister ces deux principes.

- Il en découle que l'acte de soustraire en tant que tel (trouer, occulter, subtiliser, effacer, anéantir, etc.) ne dit pas tout, loin s'en faut, de l'œuvre d'art créée en logique soustractive. Contrairement aux apparences, l'acte de soustraire constitue seulement un aspect (principe, phase, ou moment) de l'œuvre d'art créée en logique soustractive. Ce que nous appelons ici supplémentation (ou supplément *en tant que ce qui doit être saisi au-delà de l'acte soustractif lui-même*) en constitue l'autre aspect (principe, phase, ou moment). D'abord, ces deux principes (pour résumer : un acte et des mots) doivent nécessairement être pris en compte pour faire l'analyse de l'œuvre d'art créée en

[777] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D3313 [15/03/2022]

logique soustractive. Ensuite, nous posons que ces deux principes ne sont pas antagoniques, mais au contraire se complètent et communiquent. Le dualisme (« qui se rapporte à deux ») n'est donc pas un état de lutte ou de rivalité entre deux forces (les trous, au figuré, d'un côté, la supplémentation par le langage de l'autre), il marque plutôt deux moments réalisés (dans de très nombreux cas, successivement) pour qu'advienne l'œuvre.

- Il en découle que l'œuvre d'art créée en logique soustractive se réalise souvent en deux temps, eux aussi complémentaires l'un de l'autre :

  La stratégie qui consiste, pour l'artiste-soustracteur, à confronter le récepteur de son œuvre à la vacuité en lui présentant un trou (une statue retirée de son piédestal, un chantier rigoureusement blanc présenté comme étant une peinture murale) consiste fréquemment seulement en un préalable, une première étape.

  Dans un second temps, l'artiste recourt au langage pour fournir un argumentaire, il laisse imaginer un cadre (social, politique) et donne éventuellement des raisons, quelques soient les moyens ou même les appareils (imprimé, livre, enregistrement, conférence, intervention dans les médias, etc.) qu'il emploie pour ce faire.

  Il est des cas où l'acte imaginé par l'artiste-soustracteur vient en second, seulement après qu'ait été défini un cadre (avec *Painting Action*, Brogowski procède de cette façon).

Cette dernière remarque rapproche l'œuvre d'art créée en logique soustractive de ce que Goodman entend par l'appellation (dont il instaure l'usage) d'œuvre « non-autographique », ou « allographique », en opposition à œuvre « autographique[778] ». Pour Goodman, l'œuvre « allographique » comporte deux principes.

> « Une différence notable entre la peinture [autographique] et la musique [non-autographique, ou allographique] est que le compositeur a fini son travail lorsqu'il a écrit la partition, même si ce sont les exécutions qui

[778] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A3256 [07/06/2022]

> sont les produits terminaux, tandis que le peintre doit achever le tableau. Peu importe le nombre des études ou des révisions faites dans l'un ou l'autre cas, la peinture est à ce point de vue un art à une phase et la musique un art à deux phases[779]. »

Mais cette assertion ne peut que nous faire constater que l'œuvre d'art créée en logique soustractive partage peu avec l'œuvre « allographique ». D'abord, les deux phases imaginées par Goodman pour l'œuvre « allographique » semblent indépendantes l'une de l'autre : la musique transcrite dans une partition ne nécessite pas d'être exécutée pour faire œuvre, tandis que, comme nous l'affirmions précédemment, si une œuvre d'art créée en logique soustractive se limite, pour l'artiste, au seul fait de faire un trou, il y a de fortes chances pour qu'elle ne soit pas identifiable en tant qu'œuvre par un récepteur qui, sans la supplémentation langagière imaginée par l'artiste, n'y verra très probablement qu'un trou pur et simple. Chez Metzger, le manifeste initie l'action de détruire, mais l'action de détruire perd son sens si elle ne s'accompagne du manifeste qui l'a initiée. On peut parler de deux phases en évoquant cette œuvre, mais il n'est pas possible d'avancer qu'elles sont tout à fait indépendantes l'une de l'autre, tandis que tel semble être le cas de ce que décrit Goodman comme étant « allographique » dans l'extrait que nous citions. En dernière instance posons que, de créer par soustraction (très souvent) résulte des œuvres à deux phases, mais que ceci ne fait pas pour autant appartenir l'œuvre d'art créée en logique soustractive au régime des œuvres d'art dites « non-autographique » ou « allographique ». À cet endroit, nous parlerions plutôt de la nécessité (ou du choix) pour l'artiste d'accompagner le trou qu'il propose (acte brut, essentiel), d'une légende, d'un texte explicatif.

- Il en découle que l'œuvre d'art créée en logique soustractive porte dans de très nombreux cas une légende qui, au mieux, lui confère son ampleur, au pire, la justifie (ou même lui accorde une signification que l'acte de soustraire seul est incapable de délivrer).

[779] Nelson Goodman, *Langages de l'art*, trad. Jacques Morizot, Hachette, coll. « Pluriel », Paris, 2001, p. 146 (« Ce qu'on ne peut contrefaire »).

- Dans le contexte de l'art, on peut dire de la logique soustractive qu'elle est une sorte[780] qui ne ressemble à aucune autre, même si chaque artiste sollicitant cette logique lui donne un visage toujours différent.
- Enfin, créer par soustraction, c'est toujours faire un trou au figuré. L'exemple de Brogowski montre qu'il est possible d'ajouter des couches de peinture toujours nouvelles en vue de soustraire l'œuvre à sa finitude. Un artiste peut solliciter la logique soustractive, ou encore faire un trou, en additionnant.

Soustraire, c'est ajouter ailleurs et autrement

Il nous faut encore décrire ce que nous entendons par cette image : soustraire, c'est ajouter ailleurs et autrement. Imaginons quelqu'un qui étudie, comme nous l'avons fait, un fonds d'archive. Entre tous les documents étudiés, ce chercheur établit des liens dont lui seul discerne la pertinence. Grâce au travail qu'il effectue quotidiennement, situations, dates, œuvres d'art et personnes se connectent inlassablement. Que ce soit sous la forme d'affinités, d'oppositions, ou les deux, la recherche incorpore toujours plus de rapprochements. Pour ne rien oublier et pouvoir réveiller tous les liens emmagasinés, par exemple lorsque s'amorcera le travail, à ce moment là déjà vraisemblablement programmé, de rédaction de sa recherche, ledit chercheur cède à la facilité de faire des photocopies de tous les passages ayant retenus son attention et participant de la constellation qu'il crée. Seulement lorsque cela s'avère indispensable, il prend soin d'annoter ces photocopies. À chaque fois qu'un document lui semble important, il le photocopie avant de le ranger dans une chemise de couleur. Ces chemises de couleur, une fois encore lui seul le sait, renvoient à des catégories spécifiques prenant place de façon naturelle dans l'architecture de sa recherche (jaune = un point de vue politique ou moral sur la soustraction observée en art ; rouge = des soustractions d'artistes jubilatoires ; bleu = des mises en forme du proverbe « LESS IS MORE », etc.). Devant

[780] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8S1233 [07/06/2022]

notre chercheur se forment des piles. En l'absence de ce chercheur et de la publication de ses résultats, imaginons maintenant quelqu'un qui, ignorant tout de sa démarche tombe, un beau jour, sur les piles de documents accumulés. Cette personne ne trouve pas autre chose qu'une collection de photocopies sans rapports d'évidence rangées soigneusement dans des chemises de couleur, elles non plus sans rapports d'évidence. C'est une accumulation, sans liens apparents. Pourquoi une photocopie reproduisant le petit journal d'Iris Clert, intitulé « iris.time » daté du mois de mai 1971 et portant le titre « Les *Abstrels* de Jacques Potin » figure-t-il dans la même pile que la photocopie d'un texte de Gintz intitulé « Entre extrémisme et rupture, l'art conceptuel comme l'alternative à l'œuvre d'art comme chose sensible », et daté de 1991 ?

Celui qui tente de saisir la logique soustractive en l'absence d'explications est cette personne ignorante. En approchant une œuvre issue d'une telle logique, cet individu ne trouve pas autre chose qu'une pile de photocopies soigneusement rangées dans des chemises de plusieurs couleurs. Son travail consiste dès lors à essayer de comprendre et de révéler ce qui se trouvait dans la tête de celui qui a constitué cette pile. Pourtant l'image de la pile n'est pas tout à fait juste à partir du moment où l'acte de soustraire proposé par un artiste ressemble moins à une accumulation qu'à un haïku[781], ou un raccourci. Cet acte condense une réalité autrement plus vaste que ce que l'artiste nous donne à percevoir au travers de celui-ci. Aussi faudrait-il réécrire cette petite histoire de façon à ce que se fasse davantage ressentir ce qu'il y a d'immédiat (qui est sans intermédiaire ; qui est en relation directe) dans l'acte de soustraire que propose souvent tout d'abord (avant de le commenter) l'artiste œuvrant sous les auspices de la logique soustractive.

[781] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H0065* [15/03/2022]

Questionnaire

Pour clore cette partie consacrée au fait de créer par soustraction, nous proposons une toute dernière source. Afin de mettre à l'épreuve, de tester auprès d'autres certaines des hypothèses que nous souhaitions faire figurer dans cette recherche, nous avons fait circuler, entre 2019 et 2020, un questionnaire que nous avons envoyé à une vingtaine de personnes, artistes, philosophes, chercheurs, amis et collègues. Une des questions listées dans celui-ci porte sur le postulat avancé (mais trop brièvement décrit) par Deleuze dans « Un manifeste de moins », à savoir qu'il est possible, sinon désirable, de créer par soustraction. Or qu'est-ce que créer par soustraction ? L'image ou représentation du philosophe tombe-t-elle autant sous le sens que Deleuze voudrait le laisser croire ? Au moment ou celui-ci écrit son manifeste, la soustraction en art est-elle (déjà) un geste identifié ? La question que nous posons à nos interlocuteurs comporte une certaine part d'ambiguité : « Créer par soustraction : si une telle approche de la pratique de l'art existe, en quoi consiste-t-elle ? » Clémence de Montgolfier, artiste et docteure en communication, souligne l'intérêt qu'à soustraire à ne pas se présenter de front.

> « Plus que de tenter d'innover, de créer du "nouveau", *créer par soustraction* consiste à se saisir de ce qui existe déjà afin de reconfigurer, ou d'apporter un changement de regard. Mais d'autre part, je pense que la soustraction est déjà incluse dans de nombreux processus de création. Par exemple dans l'écriture, très souvent, il faut "couper" le texte, c'est-à-dire synthétiser, réduire, l'écriture est le lieu où on court en permanence le risque d'en faire trop ("trop long", "trop dense"…). Donc la soustraction peut exister dans de nombreuses pratiques artistiques, ou littéraires, sans en être l'unique principe ou méthode appliqués[782]. »

Nous l'évoquions peut-être trop brièvement plus tôt et voici l'occasion d'en dire un peu plus sur la difficulté qu'il y a à isoler la logique soustractive d'autres gestes ou procédures artistiques. La soustraction « peut exister dans de nombreuses pratiques artistiques sans en être l'unique principe ou méthode appliqués ». En art, l'acte de soustraire ne serait pas autonome ? Et, de ce fait, la logique soustractive hanterait l'art plutôt qu'elle ne l'habiterait ? D'où, peut-être, la difficulté qu'il y aurait à

[782] Clémence de Montgolfier, août 2019 (dans les archives de l'auteur).

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

l'identifier ? L'idée nous convient d'autant plus qu'elle affermit notre volonté de rapprocher l'opération soustractive observée en art du détournement, ce lointain cousin dont nous avons déjà beaucoup parlé, et qui partage avec cette première plusieurs caractéristiques dont la principale réside dans le fait qu'au sein de la pratique artistique, l'action de soustraire est une force (l'expression d'une intensité, d'une quantité), un type d'approche (un genre, une sorte), mais pas une discipline revendiquée comme telle. D'ailleurs l'opération soustractive peut même intervenir à l'intérieur de disciplines sans que la logique soustractive soit obligatoirement le but encouru.

Revient, une fois encore, la figure du tailleur de pierre : il enlève mais ne fait pas de trous. On peut soustraire dans la peinture, dans la sculpture, l'installation, la photographie, etc., pour obtenir au final non pas « de la soustraction », mais une peinture, une sculpture, une installation, une photographie, etc. dans lesquelles soustraire à eu une part sans qu'il soit question de logique soustractive. Un autre passage figurant dans cette réponse sollicite notre attention : si l'on use de la logique soustractive, c'est moins pour créer du nouveau que pour tenter d'apporter un « changement de regard ». En ce sens, la logique soustractive observée dans l'art consisterait en une approche ayant renoncé à l'héritage du modernisme, dont on admet généralement que « faire du nouveau » est un des dictats les plus contraignants. Cette remarque crée un pont qui rapproche, pour la première fois dans cette recherche, ce en quoi consiste créer par soustraction de l'engagement contre le progrès. Au demeurant, ce qu'un « changement de regard » semble surtout incarner pour notre interlocutrice, mais bien entendu ceci est de l'ordre d'une interprétation, la nôtre, c'est l'abandon de valeurs jugées obsolètes comme exposer des objets d'art, s'avancer en artiste-héros, revendiquer l'appartenance à des disciplines admises, etc. Ci-dessus, Higgins s'exprimait sur ce que nous avons appelé une stratégie des interstices.

Toujours relativement au fait de chercher de l'aide auprès d'autres pour tenter de définir ce qu'est créer par soustraction et de savoir quelles preuves nous avons de l'existence réelle d'une telle pratique, un autre interlocuteur cherche à valoriser en quoi chaque soustraction d'artiste est différente de toutes les autres ; de façon étonnante, la différence est aussi le résultat d'une soustraction[783]. L'artiste Frank Leibovici renonce au caractère générique que pourrait représenter la logique soustractive et souhaite privilégier l'observation au cas par cas. Dans sa perspective, chaque soustraction d'artiste est un monde en réduction.

> « Je considère qu'il n'y a pas de geste artistique en soi. Mais plutôt des écologies de pratiques artistiques. Je pense à l'exemple du philosophe Arthur Danto lorsqu'il évoque neuf tableaux monochromes rouges[784] : d'un point de vue formel, ces tableaux sont strictement identiques. Pourtant aucun ne parle de la même chose. Et ainsi en va-t-il également de la soustraction. Il est impossible d'en parler une fois pour toutes. C'est même tout le contraire, la richesse de chaque geste artistique soustractif doit être précisément analysée de façon à montrer comment, pourquoi, chacun d'entre eux se distingue de tous les autres. On en présentera la diversité. On évitera la superposition de gestes qui n'ont rien de commun, quant à leurs significations. Il faut montrer comment de telles pratiques, soustractives, connectent des mondes qui n'étaient jusque là pas connectés. Si ce geste doit être pensé, c'est donc en renonçant préalablement aux généralités. Tout réside dans les finesses, dans de subtiles différences qu'il est seulement possible d'observer au cas par cas[785]. »

Tout ce que nous avons entrepris dans le cadre de cette recherche confirme l'observation de ce nouvel interlocuteur. La logique soustractive n'existe pas en soi mais s'exprime plutôt au travers de cas tous différents, de la même façon que les « neuf tableaux monochromes rouges », identiques au premier abord d'un point de vue formel, renvoient en fait à des réalités artistiques radicalement différentes. La logique soustractive semble bien entrer dans ce que notre interlocuteur nomme une écologie en tant que révélateur de corrélations (ou de connexions) : pour saisir les

783 Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D2448 [27/05/2022]

784 Dans Arthur Danto, *La Transfiguration du Banal. Une philosophie de l'art*, Seuil, Paris, 2011, à partir de p. 29 (« 1. Œuvres d'art et simples objets réels »).

785 Franck Leibovici, octobre 2019. Le questionnaire employé est le même, mais il s'agit cette fois, selon le vœu de Leibovici, de la retranscription d'un entretien oral effectué avec lui dans un café, ce afin, selon ses mots, d'éviter la « déshumanisation des échanges » (dans les archives de l'auteur).

tenants et les aboutissants de chaque œuvre d'art créée en logique soustractive, il revient d'étudier de très près tous les liens subtils qui l'ont faite exister, et qui ne sont pas l'opération soustractive elle-même. L'historien de l'art français Maurice Fréchuret décrit bien la dimension problématique qu'incarne le geste de soustraire lui-même, trop varié dans ses formes pour être bien saisi.

> « Ce geste, en dépit de la simplicité qui lui semble attachée, n'est jamais vraiment le même et donne lieu à des procédures chaque fois différentes. Chaque artiste, lorsqu'il y a recours, l'effectue de manière personnelle et détermine un mode qui conférera à son œuvre un sens particulier ou une morphologie singulière[786]. »

Au travers d'une nouvelle question, nous cherchons à savoir si la logique soustractive ne serait pas déjà convenue, largement admise par les artistes et le monde de l'art. Volontairement, cette nouvelle question contredit la précédente. Plusieurs réponses nous ont été faites, elles nous permettront d'achever cette partie portant sur l'acte créateur entrevu sous l'angle de la soustraction.

Pour un premier interlocuteur, l'écrivain Antoine Bonnet, la logique soustractive observée en art est (déjà) « un geste créatif parmi d'autres[787] ». Pour celui-ci, la chose est si évidente qu'elle ne nécessite pas d'être commentée. Pourtant, cet interlocuteur peine à nous fournir des exemples précis, ou ceux-ci satisfont moyennement les attentes que nous avons de la logique soustractive. Plus loin dans ses réponses, il montre toutefois beaucoup de pertinence lorsqu'il est question de décrire les rapports qui existent entre la logique soustractive observée en art et le mouvement de la décroissance, ou même l'activisme (« il y a pour l'instant peut-être plus de soustraction dans la société que dans l'art[788] »).

Toujours en réponse au fait de savoir dans quelle mesure la logique soustractive est déjà assimilée, un autre interlocuteur, Cédric Mong-Hy, artiste, chercheur-enseignant et auteur, rappelle que si tel est bien le cas, ce n'est pas encore d'une façon aussi pertinente qu'il le faudrait.

---

786 Fréchuret, *Effacer*, *op. cit.,* p. 30.
787 Antoine Bonnet, juillet 2019 (dans les archives de l'auteur).
788 *Ibid.*

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

> « Dans la mesure où le système immunitaire de l'art absorbe toujours la subversion et la révolution, la soustraction est sans doute déjà phagocytée, théoriquement, à l'heure qu'il est. De là à dire qu'elle soit "convenue" ou "admise", je ne sais pas, car son aura n'est pas conforme aux us et structures en place. Si elle est "conventionnée" ou à défaut "conventionnelle", elle l'est en creux ou comme un trophée "exotique", un encadré dont on comprend l'importance sans toutefois pouvoir le nommer ni se l'approprier tout à fait[789]. »

Cette réponse nous semble réaliste : si créer par soustraction est déjà intégré, c'est en creux, et de façon très limitée. Le geste est toléré, mais guère plus. En effet, il s'avère pour l'instant difficile de faire de l'œuvre d'art créée en logique soustractive, qui n'est qu'accessoirement et en de rares occasions un objet d'art, un produit facile d'accès, et surtout commercialisable. Si ce n'est au travers de la circulation et de la vente de produits dérivés prétendant en documenter la magie, le marché de l'art peine à profiter financièrement de la logique soustractive.

Plus véhément, le philosophe Francesco Masci se pose la question de savoir ce que cache la figure de l'artiste-soustracteur. Ce dernier refuse de répondre directement au questionnaire (préfrant synthétiser librement la plupart des enjeux qui y figurent) et s'adresse à nous par courriel.

> « En art, le soustracteur […] joue le rôle antipathique car "insincère", comme dirait Kierkegaard, du redresseur de torts. C'est le dernier rempart contre l'injustice du monde (y compris le monde des fictions, il ignore que tout est fiction, lui y compris). Bref, il travaille pour le bien, délaissant le beau. En ce sens, le soustracteur est un menteur ontologique qui s'arroge une position qui n'existe pas. Il a oublié Nietzsche pour revenir à Pascal et aux jansénistes […][790]. »

Selon ce nouvel interlocuteur, créer par soustraction serait non seulement convenu, mais devrait aussi être réjeté à partir du moment où le geste serait contraire à la réalité de l'art, qui veut, semble-t-il, sous-entendre qu'un point de vue moral ne prenne jamais le pas sur des considérations purement esthétiques. L'artiste-soustracteur est décrit cette fois comme « un entrepreneur de morale », selon l'expression de Becker, qui

789 Cédric Mong-Hy, août 2019 (dans les archives de l'auteur).
790 Francesco Masci, novembre 2019 (dans les archives de l'auteur).

semble vouloir « réparer l'injustice du monde »[791]. Mais cette croisade ne l'en rend que plus démiurge, dans le mauvais sens du terme, et dès lors ne vit-il plus que d'une contradiction impossible à tenir. La soustraction serait une fausseté qui n'a pas lieu d'être. Il est à remarquer que créer par soustraction, en tant qu'approche artistique, n'est pas remis en question par cet interlocuteur. Pour celui-ci il semblerait donc que, dans le monde de l'art, le geste existe déjà à un point tel qu'il n'a pas besoin d'être questionné. Cas de figure qui se présentait également dans la première réponse faite à cette question, mentionnée précédemment[792].

Ce qui nous semble devoir être souligné relativement à ce dernier passage, c'est la facilité avec laquelle la logique soustractive, sous couvert d'engagement politique, peut s'accommoder d'un point de vue moral qui, dans un autre champ, pourrait rappeler le malthusianisme.

Il n'est pas utile de pousser plus avant l'étude des réponses faites à notre questionnaire. En quelques exemples et passages cités, on remarque combien créer par soustraction est aussi trouble dans la réception que difficile à définir. Reconsidérons plutôt les quelques auteurs cités dans cette partie.

Dans « Un manifeste de moins », la vision de Deleuze est trop vague pour prétendre être une authentique analyse de ce en quoi consiste créer par soustraction. Pourtant, son texte est une source d'inspiration de premier ordre pour quiconque veut s'engager sur le chemin de la logique soustractive. Dans *Du mal/Du négatif*, les précisions qu'apporte Jullien à l'endroit de la compréhension que nous pouvons avoir du négatif (supposé mauvais) nous permettent d'extirper la logique soustractive d'une forme de malédiction à laquelle elle semble vouée. Ce que Deleuze évoque de façon très brève dans son texte – à savoir que l'opération soustractive enclenche de nouvelles potentialités, le moins possède une fonction génératrice – est analysé de façon plus stricte et approfondie par Jullien (qui n'aborde toutefois pas, comme le fait abondamment Deleuze, les questions du

[791] Howard S. Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance* (1963), trad. A-M Métailié, Paris, 1985, p. 171.
[792] Bonnet, juillet 2019.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

pouvoir). Pour Jullien, le négatif s'adopte, mais ceci demande de fournir un effort. Plus encore : le négatif peut coopérer dès lors qu'il est libéré du cadre que lui a créé la morale. Dans le contexte de la réalisation du *Poème Spatial n° 8* (*Spatial Poem No.8*), la réponse que Luca offre à Shiomi illustre un aspect pour nous capital relatif à fait de créer par soustraction. Une ébauche de cette idée se trouvait déjà dans le texte de Deleuze : l'action de soustraire (qui est ce en quoi consiste en partie l'œuvre d'art créée en logique soustractive) s'accompagne toujours d'une supplémentation de langage. C'est peut-être, d'ailleurs, le talon d'Achille de cette sorte d'œuvres dont tout suggère qu'elle ne peut être présentée nue : l'artiste qui la fait advenir doit aussi lui imaginer un vêtement (constitué de mots). Nous avons également avancé que cette faiblesse n'est pas exclusive à la logique soustractive.

SIMPLICITÉ VOLONTAIRE, COLLAPSOLOGIE ET BILAN CARBONE

L'expression industrie culturelle revient très souvent dans cette partie, si bien qu'il nous semble indispensable de la définir préalablement. Si par « industrie », on entend « toute sorte d'activité concourant à la production et à la circulation des richesses[793] », et si par « culture » on se réfère aux productions de l'esprit et aux valeurs qui les accompagnent[794], nous voulons définir l'expression industrie culturelle de cette façon : industrie qui exploite, en vue de les livrer au plus grand nombre, les productions de l'esprit et les valeurs qui les accompagnent. Pour cette industrie, la culture est un *tout* qui s'oppose par nature à l'autonomie de la volonté, à savoir à l'aptitude de chacun à toute sorte de fin ; sous cet angle affirmons que l'industrie culturelle joue le rôle d'un rouleau compresseur. En soi, livrer les productions de l'esprit et les valeurs qui les accompagnent au plus grand nombre n'a rien de malfaisant. Mais il contrecarre fondamentalement l'œuvre d'art créée en logique soustractive qui veut en premier lieu confronter celui qui l'expérimente à ce qui se dérobe. Pour la logique soustractive, ce projet est un obstacle. Si l'industrie culturelle s'emploie à livrer au plus grand nombre, comment peut-elle procéder pour ce qui se soustrait ? La chose est-elle même possible ? En logique soustractive, toute publicité est de trop, toute action perpétrée en vue d'attirer l'attention est de trop, précisément. Or, ce sont là les stratégies sur lesquelles l'industrie culturelle repose *en priorité*. En découle le fait qu'une telle œuvre, créée en logique soustractive, pour l'instant, ou plutôt jusqu'à nouvel ordre, est contraire à l'industrie culturelle. Jusqu'à ce que cette dernière l'ajuste à ses objectifs.

La logique soustractive et ce qui se dérobe

Dans la partie précédente, nous tentions de définir ce en quoi consiste créer par soustraction. Pour ce faire, nous énumérions plusieurs règles auxquelles l'œuvre d'art créée en logique soustractive nous semblait devoir se soumettre, ou répondre. Avec l'une d'entre-elles, nous affirmions qu'en logique soustractive, tout ce que

793 Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I1018?history=3 [15/03/2022]
794 Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C5286?history=1 [15/03/2022]

l'artiste emploie de matériel va dans le sens de la disparition (est ainsi interrogée, disions-nous, la notion même de résultat que l'artiste ambitionne de livrer avec son œuvre, puisqu'en une telle logique est offert ce qui se dérobe). De ce fait, avancions-nous, enfin, toujours relativement à ce point, bien mieux que toute autre forme d'art, créer par soustraction donne forme à l'interruption.

À ce stade de notre raisonnement, une nouvelle question nous semble devoir être formulée, notamment parce qu'elle se dissimule partout dans les « CHRONIQUES DE LA SOUSTRACTION », à savoir s'il existe une pratique artistique décroissante. Ses modes opératoires désavoueraient l'industrie culturelle. Cette nouvelle question relie la logique soustractive observée en art à des considérations plus générales portant sur la société et les outils qu'elle sollicite. Avant de tenter d'y répondre, offrons-nous l'opportunité d'un détour par l'expression « est offert ce qui se dérobe », image encore jamais approchée dans cette recherche. Pour tenter d'en comprendre le sens, penchons-nous sur un fait divers apparemment sans rapport direct avec l'art mais fondamental en ce qu'il révèle une manœuvre ou stratégie propre à la logique soustractive, stratégie à laquelle, comme nous le verrons, peut recourir aussi l'artiste. Dans une revue datée du 5 juin 2019, un article de Tifaine Cicéron intitulé « Les aventuriers de la chouette perdue » raconte un phénomène insolite.

> « Lorsque le dénommé Max Valentin (Régis Hauser de son vrai nom) enterra, cette fameuse nuit du 23 au 24 avril 1993, une chouette en bronze quelque part en France, il pensait que sa chasse au trésor durerait deux ans au maximum. Le concept était simple : le premier à résoudre les onze énigmes du livre qu'il fit paraître trois semaines plus tard pourrait connaître son emplacement exact[795]. »

L'article nous apprend que cette chouette, en or et piquée de rubis et de diamants, aurait une valeur de 150 000 euros. « À la mort de Max Valentin seize ans plus tard » continue l'auteure, « aucun des "chouetteurs" (les joueurs s'appellent ainsi entre eux) n'a encore trouvé le trésor. [Max Valentin] avait pourtant passé de longues années à répondre à

[795] Tifaine Cicéron, « Les aventuriers de la chouette perdue », *Télérama*, n° 3621, 5 juin 2019. C'est l'artiste Carol Cultot, dont nous évoquons la pratique dans la neuvième « CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION » (*L'observatoire du banal*, *Switch (on Paper),* 12 décembre 2019) qui nous a indiqué l'existence de cet article (dans les archives de l'auteur).

diverses questions via le minitel. Mais la chasse continue.[796] » Enfin, avant de mourir « Max Valentin a pris soin d'indiquer le lieu de la cache dans une enveloppe scellée déposée chez les notaire[797] ». Les chouetteurs forment aujourd'hui une communauté. Vient, enfin, la partie de l'article qui intéresse notre recherche, elle pose une question qui rappelle l'état de tension permanent qui anime la logique soustractive (« Le moulin qui ne claque pas réveille le meunier[798]. »). Lorsqu'il s'agit d'une œuvre d'art créée en logique soustractive, cet état de tension hameçonne littéralement l'amateur d'art pris pour cible par l'artiste-soustracteur.

> « Qu'adviendrait-il si, comme certains le réclament, un huissier ouvrait l'enveloppe scellée pour vérifier l'emplacement du trésor, et se rendait compte que la chouette n'est plus ou n'a jamais été là ?[799] ».

La chouette impossible à trouver jusqu'alors n'existe peut-être pas, en tout cas jusqu'à ce que soit ouverte l'enveloppe scellée, rien ne peut le prouver. Fascination et frustration s'attisent l'une l'autre. Un imaginaire collectif guidé par le désir se construit autour de ce vide, peut-être, irrécupérable. Dans l'art, lorsqu'il est question de logique soustractive, des cas de figure approchants abondent : en matière de vide, tout commence pour certains commentateurs[800] avec celui laissé par le vol de la Joconde effectué le 21 août 1911 par Vincenzo Peruggia. Outre la frustration évidente qu'elle crée, l'absence du tableau-star attire les foules plus encore que sa présence au point que le fait divers puisse servir de modèle à l'industrie culturelle dans une phase où elle souhaiterait incorporer la logique soustractive à son catalogue d'offres. Le geste transgressif de Peruggia établit la réalité d'un fait : quand bien même n'est-il pas revendiqué au nom de l'art, l'acte de soustraire perpétré dans le champ de l'art peut avoir de très vives répercussions sur la conscience collective. Au passage, l'acte prouve également qu'une rumeur, dans ce cas la nouvelle incertaine d'une Joconde volée et probablement pour toujours

796 *Ibid.*
797 *Ibid.*
798 « Ornement et éducation. Réponse à une enquête », *loc. cit.*
799 Cicéron, « Les aventuriers de la chouette perdue », *loc. cit.*
800 Baum, « Le Rien et les Juifs », dans *Vides. Une rétrospective, op. cit.*, p. 426. Ce fait divers iconique figure dans l'Inventaire des soustractions.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

disparue, peut prendre autant de place sinon plus qu'un objet d'art exposé. Autrement dit, la contemplation d'une place vacante se substitue à celle d'un tableau généralement admis comme étant un chef-d'œuvre sans que cela pose problème. Pour quelque temps, le trou effectué par Peruggia a tout autant de valeur sinon plus que la Joconde. On voit par là comment la logique soustractive s'articule autour de ce qui manque à l'appel. En art, les cas sont même nombreux où l'absence ajoute à la valeur de l'œuvre disparue, voire la transfigure, c'est la stratégie même pour laquelle a opté Parmiggiani avec *Terra*.

L'évocation de ce fait-divers nous amène à formuler de nouvelles questions :
– Dans quelle mesure s'efforcer d'attirer l'attention sur le manque revient-il à pratiquer l'art dans une optique que nous pourrions qualifier de décroissante ?
– En quoi une œuvre se déployant dans une dimension imaginaire plutôt que matérielle est-elle décroissante ?
S'il existe une pratique artistique décroissante, nous suggérons qu'il est possible sinon indispensable de l'appréhender au travers de ce que l'on nomme la simplicité volontaire[801]. Notre inventaire montre que nombre d'artistes, en particulier récemment, ont déjà mis à contribution une telle attitude, faisant même parfois de la simplicité volontaire un mode opératoire central à l'intérieur de leur pratique. Mais ceci ne semble pas encore être le cas du monde de l'art en général qui, selon nous, tarde à s'orienter dans ce sens. Nous y reviendrons. Dans une des « CHRONIQUES DE LA SOUSTRACTION »[802], nous évoquons l'approche théorico-pratique des Minimalists[803], mouvement américain non revendiqué comme étant artistique par ses fondateurs, Joshua Fields Millburn et Ryan Nicodemus. Le mouvement interroge nos usages de très près, selon ses auteurs, « il est *la chose* qui permet de dépasser *les choses* afin de faire de la place pour les choses importantes de la vie – qui ne sont pas des choses

[801] Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Simplicit%C3%A9_volontaire [17/03/2022]
[802] *Réduire, c'est augmenter*, quatrième « CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION » publiée *Switch (on Paper)* le 7 novembre 2019 : https://www.switchonpaper.com/societe/contre-culture/chroniques-de-la-soustractionepisode-4-reduire-cest-augmenter/ [17/03/2022]
[803] Voir : https://www.theminimalists.com/ [17/03/2022]

du tout[804] ». À leur façon, même si c'est avec beaucoup de candeur, Millburn et Nicodemus réinventent un rapport au monde et nous rappellent qu'il n'y a pas seulement lieu de subir le contexte à l'intérieur duquel nous vivons.

> « Qu'est-ce que le minimalisme ? Si nous devions le résumer en une seule phrase, nous dirions que le minimalisme est un outil permettant de se débarrasser des excès de la vie pour se concentrer sur ce qui est important, afin de trouver le bonheur, l'épanouissement et la liberté[805]. »

Peut-on dire du monde l'art qu'il s'interroge tout autant sur ses excès ? Là où ce monde peine encore à s'extirper d'un régime de la marchandise colonisé par l'objet d'art, où son commerce se nourrit presque exclusivement de transformations de détail portant sur des formes héritées d'un passé parfois très lointain, Millburn et Nicodemus affrontent la question du nécessaire, ce qui ne les empêche pas de se prêter par ailleurs à la réalisation d'un documentaire grand public que diffuse l'entreprise multinationale Netflix[806]. Le film a « capté un Zeitgeist culturel, racontent Millburn et Nicodemus, et a révélé un mécontentement général tourné contre le matérialisme[807] ». Tout au contraire du Minimalism, le monde de l'art dans ses manifestations ne semble jamais prendre le nécessaire en considération. Pire, sans même y penser, dirait-on, celui-là semble appliquer inlassablement un proverbe de son invention : « L'excès en tout est une vertu[808] ».

Le nécessaire

Le travail des Minimalists consiste à se tourner vers de vrais besoins, tâche d'autant plus difficile à accomplir que la société repose, pour son fonctionnement, sur la distribution payante de faux besoins, tout comme le monde de l'art repose, pour son fonctionnement, sur la distribution d'objets d'art qui seuls intéressent le

---

804 Voir : https://www.theminimalists.com/about/#the_mins [09/06/2022]
(« Minimalism is *the thing* that gets us past *the things* so we can make room for life's important things—which aren't things at all. »)
805 Voir : https://www.theminimalists.com/minimalism/ [09/06/2022]
(« What is minimalism? If we had to sum it up in a single sentence, we would say, Minimalism is a tool to rid yourself of life's excess in favor of focusing on what's important—so you can find happiness, fulfillment, and freedom. »)
806 *The Minimalists. Less is Now*, 53 min., 2021, voir : https://www.netflix.com/fr/title/81074662 [17/03/2022]
807 Voir : https://www.theminimalists.com/final/ [09/06/2022]
(The film tapped into the cultural zeitgeist, exposing a general dissatisfaction with materialism. »)
808 Voir https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E3247 [09/06/2022]

marché. Les foires d'art contemporain ressemblent à des supermarchés où très peu parmi ce qui est proposé semble vouloir être décisif, à cet endroit la responsabilité des artistes doit être interrogée. Les Minimalists prennent pour support de leur action la vie quotidienne. Ils ne s'intéressent à l'art que de façon détournée et les problématiques qu'ils abordent sont plutôt en lien avec l'industrie culturelle et son commerce qu'avec l'art en propre ou sa pratique, – à notre connaissance, ils n'évoquent le monde de l'art et ses mécanismes qu'en de rares occasions[809]. Mais à bien considérer les repères que sont toujours, en cette première partie du XXIe siècle, des artistes tels que Kaprow, Debord, l'Internationale Situationnisme, ou même le mouvement Fluxus, ne peut-on avancer que ce qui concerne de près l'enrichissement de la vie quotidienne a beaucoup à voir avec la pratique de l'art ? Les marchands œuvrant à la constitution frénétique d'un gigantesque bric-à-brac commercial (« c'est une boutique de cadeaux, c'est trop encombré[810] ») situé à l'exact opposé de ce que nous intitulons ici logique soustractive sont responsables d'une situation qui voit le monde de l'art tendre toujours plus vers la saturation plutôt que décroître. Mais faut-il imputer ou même livrer à eux seuls le devenir de l'art ? Dans quelle mesure les artistes doivent-ils les laisser faire ?

Dans *Les Écrivains contre la Commune*, livre paru pour la première fois en 1970, l'essayiste français Paul Lidsky met en cause la prétendue autonomie de l'auteur, et ceci pourrait concernant tout autant les artistes.

> « L'écrivain, malgré ses apparences d'indépendance ou de révolte contre l'ordre bourgeois, est lié fondamentalement, en tant qu'écrivain, à cet ordre qui lui assure sa réussite littéraire. […] L'écrivain appartient à l'une des couches les plus conservatrices et les plus réactionnaires de la société[811]. »

---

809 Voir Millburn, « Can I Get Something? », article publié sur le blog des Minimalists en novembre 2019 : https://www.theminimalists.com/ephemera/ [17/03/2022] Ou, plus récemment, le « Minimalists Podcast n° 346 » se consacre aux « artistes affamés » (« starving artists ») : https://www.theminimalists.com/podcast/#346 [13/07/2022]

810 Ainsi s'exprime l'artiste français Éric Duyckaerts dans un entretien que nous citons dans *Les vérités qui n'en sont pas*, notre cinquième « CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION » publiée su Switch (on Paper) le 14 novembre 2019 : https://www.switchonpaper.com/societe/contre-culture/chroniques-de-la-soustractionepisode-5-les-verites-qui-nen-sont-pas/ [17/03/2022]

811 Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, La Découverte Paris, 1999, p. 160.

Lidsky s'avère encore plus pessimiste en montrant pourquoi cette appartenance n'est pas prête de céder et suppose forcément, en tout cas jusqu'à nouvel ordre, le rejet de tout changement en profondeur.

> « [L'écrivain] s'est forgé à l'intérieur de l'ordre bourgeois ses propres intérêts idéologiques et ses propres valeurs. Sa situation explique que sa haine de la révolution soit encore plus farouche que celle du bourgeois. Ce dernier peut faire certaines concessions aux révolutionnaires sans compromettre l'existence même de l'ordre bourgeois. Au contraire, les mêmes concessions risquent de remettre en question les valeurs culturelles des hommes de lettres[812]. »

Ces dernières assertions en particulier nous aident à comprendre ce qu'engage, pour un artiste, d'opter pour la simplicité volontaire. Si, à l'instar de Lidsky, nous nous essayons à affirmer qu'une multitude d'artistes s'est très probablement forgée « à l'intérieur du marché ses propres intérêts idéologiques et ses propres valeurs », posons aussi que l'artiste qui opte pour la simplicité volontaire a dû, très probablement, se désintéresser du marché. L'art qui est offert à la vue du plus grand nombre et sollicite tous les efforts des pouvoirs en place au sein du marché est celui qui rapporte. Ceci explique pourquoi la majorité des artistes que nous disons soustracteurs et que nous présentons dans cette recherche (ainsi que dans les « CHRONIQUES DE LA SOUSTRACTION ») ne travaillent justement pas ou peu dans (ou pour) le marché. Une comparaison, à cet endroit, peut être plus expressive qu'un long discours. Deux recherches effectuées sur le moteur Google nous indiquent que là où le nom de Filliou occasionne 562 000 résultats en 0,47 secondes, celui de l'artiste américain Jeff Koons en occasionne 7 790 000 (en 0,44 secondes). De quelques centaines de milliers, ce qui est toutefois très loin d'être négligeable, aussi faut-il tenir compte dans ce calcul du très fort capital symbolique[813] dont Filliou est par ailleurs détenteur, on passe à huit millions, quasiment. À l'instar de Filliou, les artistes qui intéressent notre recherche ne sont pas ceux qui attirent le plus l'attention. De tels artistes ne semblent pas intéresser une société tournée vers l'abondance. Posons même que ce qui suscite chez l'artiste le désir d'opter pour la

812 *Ibid.,* p. 161.
813 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Capital_symbolique [17/03/2022]

simplicité volontaire se résume par la conscience qu'il peut avoir du devenir pauvre du monde dans lequel il vit et travaille, tandis que le marché de l'art dans ses formes actuelles ignore totalement ce monde et s'efforce plutôt de consolider la société riche, à laquelle il s'adresse presque exclusivement. Dans un monde pauvre, le marché de l'art tel que nous le connaissons est un non-sens. Dès lors pourquoi le marché de l'art se prononcerait-il en faveur de la frugalité ? Et pourquoi pousserait-il les artistes à opter pour la simplicité volontaire ? Simplicité volontaire dont il présume qu'elle revient à une forme de rejet de tout ce qui se situe au-delà du nécessaire, quand tout atteste par ailleurs que le superflu est la monnaie courante du marché de l'art ? L'art opulent, celui qui se dédie au marché de l'art ou encore à l'industrie culturelle et à ses rouages respecte au mot des formules édictées par et pour une société tournée vers l'abondance. Il ressemble pour nous à cette langue journalistique mise en cause très tôt par Kraus, prenons le risque de résumer son attaque par ce curieux aphorisme : « S'il est resté une coquille dans une phrase ; et s'il en résulte un sens pourtant, alors la phrase n'était pas une pensée[814] ».

Pénurie, frugalité et logique soustractive

Dans son introduction à *L'Architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté* (1978), l'architecte et sociologue d'origine hongroise Yona Friedman formule l'hypothèse selon laquelle « la pénurie est la mère de l'innovation sociale et technique[815] ». Portant principalement sur l'architecture, le texte pose des questions extrêmement pertinentes que nous pourrions dire intrinsèquement liées à ce que nous appelons simplicité volontaire ici, dans la perspective de la logique soustractive qui est celle de notre recherche.

> « Bien que l'expression "l'architecture de survie" ait un sens à peu près inverse de celui de "la survie de l'architecte", le but que je poursuis en écrivant ce livre n'est, en aucun cas, celui de lancer une attaque (encore une) contre la profession d'architecte. Mon but est de reconsidérer le rôle de l'architecture dans la simple survie de l'espèce sans pour autant

814 Kraus, *Aphorismes, op. cit.,* p. 68.
815 Friedman, « Introduction destinée à être lue », dans *L'Architecture de survie, op. cit.*, p. 14.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

> utiliser des slogans grandiloquents, sans surestimer ce rôle et sans faire de propositions utopiques, donc irréalisables.
> Il va me falloir, de nouveau, poser certaines questions […] fort simples :
> – À qui revient le droit de décision en matière d'architecture ?
> – Comment assurer ce droit à celui auquel il revient ?
> – Comment le faire dans un monde qui va vers une pauvreté croissante ?
> – Comment survivre dans un tel monde ?
> – Qu'est-ce que ce "monde pauvre" ?
> – Comment agir face à ces perspectives[816] ? »

Pour Friedman, « "L'acte social" est, par excellence, un rationnement de "choses" et de "droits", rationnement qui tiendra compte des forces, des nombres, mais qui devra surtout tenir compte du "stock" des choses, ou des droits, à rationner[817]. » Aussi l'auteur en vient-il à cette conclusion : « La société pauvre exige l'égalité et déploie, poussée par la nécessité, une ingéniosité technique exceptionnelle. *C'est la société du monde pauvre qui est en train d'inventer l'architecture de survie*[818]. » Mais il y a un problème : un peu plus de quarante années nous séparent de la publication originale de ce texte et rien de ce qu'a prévu Friedman n'est arrivé. La création « poussée par la nécessité » (et « exige[ant] l'égalité ») n'a pas pris le pas, que ce soit intellectuellement (évolution des représentations, transformation des usages et des modes opératoires) ou matériellement (transformation de la production), sur la création « poussée par le profit ». Que ce soit dans l'architecture ou au sein de la pratique de l'art, la société pauvre, – elle prendrait aujourd'hui la forme d'une « baisse de la pauvreté extrême » accompagnée d'une « augmentation de la pauvreté relative »[819] –, n'a pas eu son moment de gloire. La société pauvre n'a toujours pas été érigée en modèle. Ni ne s'est émancipée de son rôle de faire-valoir, ou de repoussoir. Et le nouvel équilibre qu'entrevoit Friedman n'est pour l'heure pas encore advenu. En remplaçant le mot pénurie que Friedman emploie dans son texte par celui de simplicité volontaire (qui anime notre partie), posons-nous maintenant la question de savoir si celle-ci peut être « mère » d'une innovation *artistique*. La simplicité volontaire peut-elle introduire,

816 *Ibid,* p. 11-12.
817 *Ibid.*
818 Friedman, « Introduction destinée à être lue », *loc. cit.,* p. 14.
819 D'après une étude de l'Institut Montaigne : https://www.institutmontaigne.org/blog/en-chiffres-pauvrete-dans-le-monde-pauvrete-en-france [17/03/2022]

au sein de la pratique de l'art, quelque chose de nouveau ? Des œuvres ayant exigé des moyens conséquents voire exorbitants, donc renvoyant pour une part à la société tournée vers l'abondance et à ses modes opératoires, peuvent constituer des jalons capitaux pour l'histoire de l'art – *City*[820], œuvre évolutive imaginée sur le long cours dont il a déjà été question, a nécessité des dépenses astronomiques. Mais nombre d'œuvres capitales pour l'histoire de l'art n'ont pas exigé de moyens conséquents, elles ont vu le jour sans se destiner au marché de l'art et ou à l'industrie culturelle. Ainsi en va-t-il de Duchamp, par exemple, lorsqu'il acquiert un objet manufacturé au Bazar de l'Hôtel de Ville à Paris, ou, plus extrême, de Cravan l'orsqu'il s'égare en bateau, il s'agirait d'une embarcation de fortune, dans le golfe de Tehuantepec, au large de Salina Cruz au Mexique. Pour nous, ces œuvres sont représentatives de l'idée que nous nous faisons de la simplicité volontaire en art. En effet, quoi de plus facile, au nom de l'art, que d'aller se procurer un objet ordinaire au magasin, ou encore de partir en mer sur un petit bateau ? Toutefois rien n'empêche qu'une œuvre d'art créée dans une optique frugale, optant pour la simplicité volontaire, puisse aussi générer d'opulents profits dans un second temps. Andre, ou Long, incarnent bien ces artistes aux moyens délibérément réduits au départ, mais qui récupérés par le marché de l'art, sont ensuite consommés comme des produits de luxe ; sans peine, le prix d'œuvres aujourd'hui historiques d'Andre atteignent le million de dollars[821], tandis qu'elles ne consistent qu'en plaques de métal laissé brut adjointes les unes aux autres de façon provisoire. L'intégration rapide du mouvement de l'Arte povera[822] dans le marché de l'art présente un autre cas de figure : les matériaux périssables (devant être remplacés), frugaux, figurant dans certaines œuvre du mouvement ne changent rien au fait que le marché de l'art tienne de telles œuvres pour des objets de valeur. En conséquence, tout laisse penser que l'art nous interpelle pour des raisons qui n'ont rien à voir avec le

820 Voir : https://www.newyorker.com/magazine/2016/08/29/michael-heizers-city [17/03/2022]
821 Voir, au moment où des œuvres d'Andre sont mises en vente : http://www.artnet.fr/artistes/carl-andre/ [17/03/2022]
822 Voir : https://www.moma.org/collection/terms/arte-povera [17/03/2022]

manque ou l'opulence, et ce, bien que des artistes puissent ériger en style les imaginaires auxquels renvoient manque et opulence.

Le cinéaste franco-suisse Jean-Luc Godard décrit bien en quoi consiste, pour un auteur, le fait de faire basculer sa méthode de création du côté de la simplicité volontaire. Pour nous, l'évocation est d'autant plus intéressante qu'un cinéaste doit, encore plus qu'un artiste plasticien, solliciter des moyens industriels pour œuvrer.

> « Si le cinéma devait disparaître, je me ferais une raison : je passerais à la télévision, et si la télévision devait disparaître, je reviendrais au papier et au crayon. Pour moi, la continuité est très grande entre toutes les façons de s'exprimer. Tout fait bloc. La question est de savoir prendre ce bloc par le côté qui vous convient le mieux[823]. »

Si un désastre écologique devait advenir, revenir au papier et au crayon serait la meilleure façon de prendre ce bloc. *Plus c'est facile, plus c'est beau. Prolégomènes à la plus belle exposition du monde*[824] de Watier manifeste une intention semblable et propose le même type de réduction. Avec ce livre d'artiste, Watier redonne les pleins pouvoirs à la simplicité volontaire (son travail est abordé dans une « CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION »[825]). Sous la forme d'énoncés, mode opératoire qu'on lui connaît en d'autres œuvres, Watier fait la description d'approches artistiques frugales qui peuvent être réitérées sans peine.

> « "Fixer une patère au sol pour faire *Trébuchet*, c'est facile. Marcel Duchamp l'a fait et tout le monde peut le refaire". "Laisser une erreur, c'est facile. André Cadere l'a fait et tout le monde peut le refaire".
> Voici le premier et le dernier des 89 énoncés réunis par l'artiste Éric Watier dans une publication intitulée *Plus c'est facile, plus c'est beau. Prolégomènes à la plus belle exposition du monde*[826]. »

Au demeurant, ce livre participe pleinement de ce que Brogowski appelle « la déconstruction de l'idéologie de "l'acte de création" et une nouvelle approche des

---

[823] Jean-Luc Godard, « Les Cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers films » (1962), dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, op. cit.,* p. 215.

[824] Voir : https://satellites.univ-rennes2.fr/cabinet-livre-artiste/wp/genres/livre/plus-cest-facile-plus-cest-beau-prolegomenes-a-la-plus-belle-exposition-du-monde [17/03/2022]

[825] *Scènes de la destruction ordinaire*, huitième « CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION » publiée sur *Switch (on Paper)* le 5 décembre 2019 : https://www.switchonpaper.com/societe/contre-culture/chroniques-de-la-soustractionepisode-5-les-verites-qui-nen-sont-pas/ [17/03/2022]

[826] Jérôme Dupeyrat, « Éric Watier, Plus c'est facile, plus c'est beau : prolégomènes à la plus belle exposition du monde », *Critique d'art* (en ligne), 2017 : http://critiquedart.Revues.org/21311 [17/03/2022]

processus créatifs[827] ». Pour nous, Watier résume l'essence même de ce qu'est la simplicité volontaire appliquée à la pratique artistique (et donc à l'acte de création) : c'est facile, et tout le monde peut le refaire. On comprend pourquoi cette approche qui sape la notion même de talent en tant que supériorité indiscutable contribue pour nous pleinement à la logique soustractive qui intéresse notre recherche, et pourquoi elle s'articule mal, notamment, aux lois du marché – elle demande l'adhésion à une complète alternative sur deux plans.

– D'abord, *il revient à l'artiste d'inventer, de multiples façons, ce qu'est l'art frugal*, à savoir une pratique artistique résolue à emprunter les chemins de la simplicité volontaire soucieuse de répondre aux besoins d'une société pauvre – or nous devinons que cet art est très éloigné de l'offre la plus en vue : Becker nous rassure en avançant que « l'accès à tous les moyens et procédés normaux est un cadeau empoisonné[828] », et Watier montre, par la compilation qu'il offre, que la simplicité volontaire en art est déjà très présente dans l'histoire de l'art récente, libre à l'artiste de s'en inspirer, de se l'accaparer, s'il veut se libérer de toutes sortes de sophistications.

– Ensuite, *il revient pour l'artiste d'inventer la ou les économies d'un tel art, frugal*. Inapte au marché, ne répondant pas, en tout cas au départ, aux attentes de la société riche, la tâche est d'autant plus ardue qu'elle s'avère créative. Mais, sérieusement considéré, quel artiste choisirait de tourner le dos à des systèmes (comme le marché de l'art) ou à des entités (comme l'industrie culturelle) qui lui offrent des avantages ? Pour ce qui concerne seulement le marché, quel artiste renoncerait à l'économie en place, à moins, comme nous le sous-entendions plus haut, que l'œuvre d'art frugale fasse l'objet d'une convoitise toute spéciale, voire s'érige en produit de luxe ? La frugalité intégrera le marché de l'art sans difficultés lorsqu'elle rapportera[829] autant que l'opulence. L'industrie culturelle en usera et abusera lorsqu'elle aura trouvé les moyens de l'offrir en spectacle. Mais le luxe, ou l'excès d'attention, contredisent le

827 Brogowski, *Éditer l'art, op. cit.,* p. 59.
828 Becker, *Les Mondes de l'art, op. cit.*
829 Le cas de figure récent de ce qui a été intitulé après coup « La banane de 120 000 dollars d'Art Basel » peut figurer ici à titre de symptôme, voir : Elise Taylor, « The $120,000 Art Basel Banana, Explained », *Vogue* (en ligne), décembre 2019 : https://www.vogue.com/article/the-120000-art-basel-banana-explained-maurizio-cattelan [17/03/2022]

sens même des bienfaits que la simplicité volontaire ou la frugalité peuvent apporter à la pratique contemporaine de l'art. Quittons les généralités pour nous intéresser à deux exemples empruntés à l'art récent et qui n'apparaissent ni dans notre inventaire ni dans nos chroniques.

Ice Watch & « Sans transport, sans assurance, sans frais », une comparaison

D'après certains médias, les artistes contemporains seraient particulièrement sensibles aux inquiétudes du moment, ils useraient par exemple des moyens de l'art pour défendre des causes écologiques[830]. En cela, ils seraient activistes, et surtout éco-responsables. Mieux que d'autres, ils révéleraient par leurs œuvres le piteux état du monde. Mais à y regarder d'un peu plus près une remarque s'impose : nombreux sont les cas où les mises en forme contredisent les messages proposés.

L'artiste de réputation internationale qui, durant l'hiver 2018, « ramenait du Groenland des morceaux de banquise au pied de la Tate […] non pas tant pour faire œuvre mais "en vue d'inciter les pouvoirs publics à agir contre le réchauffement climatique" » (d'après un article du journal *Libération* daté de septembre 2019) fait déjà figure de cas d'école, ou faut-il écrire de symptôme. Combien de camions, peut-être de bateaux, de bras (de manutentionnaires) et de réfrigérateurs cette opération a-t-elle nécessité ? L'œuvre évoquée ici est *Ice Watch*, d'Olafur Eliasson, œuvre ou plutôt projet initié par l'artiste en 2014[831].

> « En collaboration avec l'éminent géologue Minik Rosing, [Eliasson retire] des blocs de glace des eaux du Fjord Nuup Kangerlua, au Groenland, où ils étaient en train de fondre dans l'océan après s'être détachés de la calotte glaciaire. À Londres, vingt-quatre blocs sont disposés dans un bosquet circulaire au bord de la rive, à l'extérieur de la Tate Modern, où une grande exposition de l'œuvre d'Olafur Eliasson ouvrira en juillet 2019. Six blocs supplémentaires seront exposés à l'extérieur du siège européen de Bloomberg. À mesure que la glace dégèle progressivement, les membres du public ont l'occasion de

[830] Voir : https://www.telerama.fr/sortir/boom-de-l-art-ecologique-quand-les-artistes-se-mettent-au-vert,134847.php [09/06/2022]
[831] Voir : https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch [17/03/2022]

rencontrer les effets tangibles du changement climatique et de sentir la glace fondre[832]. »

Son titre peut se traduire littéralement par « montre de glace », ou encore par « veille des glaces » (comme on dit veille des armes[833]). D'après la communication qui est faite sur l'œuvre, on imagine bien ce que ce titre sous-entend, il agit comme une voix intérieure censée tirer la sonette d'alarme, une voix qui nous dit que pour ce qui est de tout ce que nous sommes en train de détruire, le temps tourne. Pourtant, malgré son message, « inciter les pouvoirs publics à agir contre le réchauffement climatique », *Ice Watch* et ses trente blocs de glace pose plusieurs problèmes évidents.

– D'abord, l'œuvre ne respecte pas la fréquentation des circuits courts, aujourd'hui capitale, comme on sait. Environ 3000 km séparent le Groenland de l'Angleterre. Venant de loin, les blocs nécessitent donc des dispositifs lourds pour leur acheminement – grues, containers, bateaux, puis camions, puis grues, de nouveau – pouvant seuls permettre une mise en mouvement réalisée à si grande échelle. Avec des corollaires : des moteurs, donc du carburant en grande quantité, des machines, donc de l'électricité en grande quantité, etc.

– Ensuite, la réfrigération suscite la réflexion. Nous n'avons pas trouvé de documents évoquant les techniques employées pour faire advenir *Ice Watch*, mais la question suivante mérite d'être posée : les fragments de banquises supposaient-ils une quelconque forme de réfrigération pour nous arriver entiers le jour du vernissage ? Combien de temps l'acheminement des 30 blocs a-t-il nécessité ? L'imaginer donne le vertige. On peut supposer qu'un tel volume de glace fond très lentement, et pour cela ne nécessite peut-être pas d'être réfrigéré ? Il faudrait enquêter.

– Enfin, l'effet recherché par la mise en présence des fragments de banquise participe toujours pleinement de la logique vaniteuse qui est celle du spectacle

---

[832] *DESIGNBOOM* (en ligne), 11 décembre 2018 : https://www.designboom.com/art/olafur-eliasson-ice-watch-paris-agreement-climate-change-video-11-04-2016/ [17/03/2022]
(« Working in collaboration with leading geologist Minik Rosing, the blocks of ice were taken out of the waters of the nuup kangerlua fjord in Greenland where they were melting into the ocean after having been lost from the ice sheet. In London, 24 blocks are arranged in a circular grove on bankside outside Tate Modern, where a major exhibition of Olafur Eliasson's work will open in July 2019. Six additional blocks will be on display outside the European headquarters of Bloomberg. As the ice gradually thaws, members of the public have an opportunity to encounter the tangible effects of climate change and feel the ice melt away. »)

[833] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8V0175 [17/03/2022]

(désir de paraître, recherche d'un effet), aucun esprit de rupture d'avec l'industrie culturelle ne sous-tend cette œuvre. D'autant qu'*Ice Watch* joue de surcroît le rôle d'un teaser anticipant de quelques mois l'exposition monumentale d'Eliasson programmée à la Tate Modern du 11 juillet 2019 au 5 janvier 2020. Le fait qu'*Ice Watch* soit une alerte ne lui ôte pas pour autant sa dimension d'annonce publicitaire qui s'avère autant de premier degré que peut l'être le message de l'artiste – « La planète va mal, mais n'oubliez pas mon exposition qui se tiendra en face (les blocs sont présentés sur le parvis de la Tate Modern) à partir du 11 juillet prochain. », pour le dire de façon un peu triviale.

Donc *Ice Watch* est l'indice de plusieurs confusions. Celles-ci sont pour nous paradigmatiques de la position qu'occupe l'artiste contemporain à l'intérieur des débats en lien avec l'écologie politique.

1 – Supposée alerter sur la fonte de la banquise, *Ice Watch* emploie des moyens dont nous savons qu'ils ont un impact sur l'état de la banquise : moteurs, machines lourdes (comme par exemple des engins de levage), carburant, etc.

2 – L'industrie culturelle quant à elle, en tant qu'entité à déconstruire, est soigneusement écartée des visées de l'artiste. Nous savons pourtant que cette industrie est massive et qu'au nom d'un art mis à la portée de tous, elle en passe par toutes sortes d'excès.

D'un point de vue critique, qui n'est pas celui adopté par Eliasson, l'industrie culturelle ne peut que s'avèrer problématique dans ses manifestation démeusurées. Or non seulement l'artiste s'appuie sur elle pour s'adresser « aux pouvoirs publics », selon l'article du journal *Libération*, mais, plus grave, Eliasson semble ignorer totalement l'endroit d'où il parle – et qui est nécessairement l'endroit qu'il devrait critiquer. Si les artistes ne cherchent pas à interroger leurs outils, comment peuvent-ils ambitionner d'interroger la société ? En conséquence, si on la considère du point de vue de ce qu'elle semble dénoncer, l'œuvre d'Eliasson est ni plus ni moins qu'un leurre, qui permettra aux amateurs et aux passants de s'apitoyer quelques minutes avant de reprendre leur chemin. Certes, *Ice Watch* est un fragment

de réalité qui ne peut laisser indifférent, mais l'œuvre est tout autant une image de marque par laquelle l'artiste cherche, dans l'esprit du public, à s'associer des qualités. Eliasson veut nous tirer quelques larmes, on est au cinéma. L'éditeur de livres d'art, Phaidon[834], qui publie un ouvrage sur l'artiste, rappelle qu'*Ice Watch* est avant tout un beau spectacle en titrant ainsi un article en rapport avec l'œuvre : « *Ice Watch* d'Olafur Eliasson vous donnera le frisson du changement climatique » (ou « vous fera froid dans le dos en raison du changement climatique »)[835]. Sans aller jusqu'à tirer des conclusions hâtives en nous basant sur ce seul cas, posons que rien n'empêche à priori qu'une œuvre soucieuse d'interroger notre rapport à l'environnement (en vue de le préserver) soit en même temps un divertissement donnant pleinement satisfaction à l'industrie culturelle. Mais force est de constater qu'un tel cas de figure incarne une puissante contradiction en ce qu'il contribue à la détérioration de l'environnement qu'il est censé protéger.

Indirectement, dans sa mise en forme et tout ce qu'elle implique, *Ice Watch* pose une question d'importance : même sans partir d'enjeux semblables (les inquiétudes d'Eliasson liées à la détérioration de l'environnement), à quoi pourra ressembler une œuvre « vertueuse », comme on dit d'un produit qu'il est « vertueux », à savoir responsable des conséquences de tout ce qu'il engage, avant pendant et après sa fabrication) ? Pour répondre à cette question, rappelons un projet de Mollet-Viéville[836], *« Sans transport, sans assurance, sans frais »* (1994). Il consiste, écrit Mollet-Viéville, en

> « une exposition qui proposait à tous ceux qui le désiraient d'actualiser, dans divers lieux, des œuvres de : Robert Barry, Sol LeWitt, Claude Rutault, Lawrence Weiner, Tania Mouraud… sans bourse déliée ! Une façon pour moi de prêter des œuvres de ma collection, qui sont interprétables par d'autres personnes que leurs auteurs. Elles ne demandaient aucune dépense pour leur exposition et ainsi offraient une alternative aux expositions coûteuses et souvent fastidieuses à monter. […] En tant qu'agent d'art, je propose des concepts qui remettent en

834 Voir : https://www.phaidon.com/ [17/03/2022]
835 Sur le site des éditions : https://fr.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/december/11/olafur-eliassons-ice-watch-will-give-you-a-climate-change-chill/ [17/03/2022]
(« Olafur Eliasson's *Ice Watch* will give you a climate change chill. »)
836 Voir Ghislain Mollet-Viéville, « Le statut d'un agent d'art », *L'Œil*, n° 545, mars 2003, entretien en ligne sur le site de Mollet-Viéville : http://conceptual-art.net/agent.html [17/03/2022]

> question les principes sclérosants des expositions traditionnelles. […] Dans cette optique nouvelle, l'art se présente sous une forme idéale : celle du concept[837] ».

Wallpiece (Barry), *Wall Drawing* (LeWitt), *interchangeable généralisé d/m n°49* (Rutault), *Statement* (Weiner) et *Mentation* (Mouraud) sont les œuvres livrées à quiconque le désire, pour activation. Sur le moment, écrit Mollet-Viéville, « je n'ai pas eu de demandes mais j'ai été sollicité par la suite (surtout pour LeWitt et Weiner)[838] ».

Dans un article portant le nom du projet, « Sans transport, sans assurance, sans frais », la commissaire et critique d'art Sabrina Grassi remarque que les œuvres d'art sélectionnées par Mollet-Viéville présentent toutes les mêmes caractéristiques, elles sont « par nature potentielles, mais aussi éternelles puisque dégagées de l'emprise physique du temps […][839] ». Or, comme nous l'écrivions, Eliasson, semble vouloir lui révéler par son œuvre que le temps presse. *« Sans transport, sans assurance, sans frais »* interroge les critères déraisonnables qui sont ceux de l'industrie culturelle, dont la devise semble pouvoir être résumée par cette phrase du philosophe américain Theodore Roszak : « Trop grand... et pourtant jamais assez grand. C'est le paradoxe de la vie moderne.[840] » – de la vie moderne et donc de l'industrie culturelle, pourrions-nous ajouter. Bien que pétrie de bonnes intentions, *Ice Watch* tient trop de ce gigantisme pour prétendre avertir de quoi que ce soit. Peut-on, d'ailleurs, avertir et divertir simultanément ? Au moins l'installation d'Eliasson a le mérite de poser cette question sans tricher. *Ice Watch* est un spectacle comme un autre, si ce n'est qu'il a pour objectif (la chose est toutefois de plus en plus commune[841]) de sensibiliser son public aux problèmes environnementaux que notre

---

837 Propos rédigés par Mollet-Viéville pour la plateforme en ligne *Contrecoup, loc. cit.* : http://contrecoup.fr/sans-transport-sans-assurance-sans-frais/ [17/03/2022]

838 Dans un mail qu'il nous a envoyé en décembre 2019, en réponse à des questions que nous lui posions sur ce projet (dans les archives de l'auteur).

839 Sabrina Grassi, « Sans transport, sans assurance, sans frais » (1994), dans P. Nicolas Ledoux, *GMV. Is There Any Ghislain Mollet-Viéville ? (Information ou Fiction)*, les presses du réel, Dijon, 2011, sans pagination (voir : *Journal des Exposition*, janvier 1994).

840 Mohammed Taleb, *Theodore Roszak. Vers une écopsychologie libératrice*, Le passager clandestin, coll. « Les précurseurs de la décroissance », Neuvy-en-Champagne, 2015, p. 67.

841 Voir : https://daily.artnewspaper.fr/articles/biennale-de-sydney-lecologie-de-leau-a-lhonneur [17/03/2022] ou : https://daily.artnewspaper.fr/articles/biennale-de-taipei-39artistes-reunis-autour-de-lecologie [17/03/2022] ou encore : https://www.sudouest.fr/pyrenees-atlantiques/anglet/anglet-une-biennale-2021-vouee-a-la-transition-ecologique-2491808.php [17/03/2022]

modernité (et l'industrie culturelle avec elle) à engendrés. Le mode opératoire que propose Mollet-Viéville, tout au contraire, discret, exceptionnellement léger et refusant le gaspillage, peut servir de modèle : pourquoi ne pas aborder les questions de l'art avec des *sans* (la préposition marque l'absence, le manque, l'exclusion d'un être ou d'une chose[842]) ?

Pour clore ce passage, formulons une hypothèse : le protocole, celui précisément, sur lequel repose *« Sans transport, sans assurance, sans frais »*, ne contient-il pas tout ce dont à besoin l'œuvre d'art pour devenir vertueuse – ce qui ne signifie nullement qu'une telle œuvre nécessite d'être morale et sans que jamais on ne puisse exiger de l'art qu'il soit, lui, vertueux ? Face à une industrie culturelle qui dégrade son environnement même lorsqu'elle évoque sa protection comme thématique, ne faut-il voir dans le protocole l'œuvre d'art soustractive par excellence ? Le philosophe français Pierre-Damien Huyghe voit dans l'affaiblissement de ce qui est de nature à durer longtemps une occasion propice pour favoriser les œuvres protocolaires.

> « Dans l'avancée du temps moderne où nous sommes, nous ne parviendrons à remettre que peu d'objets à ceux qui nous suivront. Encore ce peu sera-t-il jugé invalide, encombrant, coûteux à entretenir. En art, la conservation obligée des œuvres qui furent à la pointe il y a une génération à peine montrent assez les problèmes qui se posent. restent, resteront surtout des protocoles dont on se donnera une idée sensible qu'au prix de traductions matérielles. Le durable est devenu une terre d'ancrage pour les illusions[843]. »

L'œuvre protocolaire est modeste, volatile, conviviale, économe. Si tant est que l'on sache encore lire et que l'on confère à la pratique de l'art une certaine importance, ce type d'œuvre ne serait-il pas idéal dans un contexte de survie ? Dans notre perspective, à savoir l'observation de l'art depuis les logiques soustractives, cette dernière remarque implique de se confronter à une possible fin de la pratique artistique.

---

842 Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S0380 [17/03/2022]
843 Huyghe, *Faire place, loc. cit.,* p. 17-18.

L'œuvre d'art contemporaine à l'épreuve de la Collapsologie

La pratique contemporaine de l'art doit-elle tirer des leçons de la possible fin du monde ? Au vu d'une période marquée par la pandémie de Covid-19, cette question s'avère particulièrement importante. Le livre de Raphaël Stevens et Pablo Servigne *Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*[844] que nous évoquons dans nos « CHRONIQUES DE LA SOUSTRACTION »[845] a certainement contribué à ce que les médias nomment aujourd'hui « angoisse climatique », « éco-anxiété », « dépression verte » ou encore « solastalgie[846] ». Certains journalistes justifient la contagion rapide de ce vague à l'âme de la façon suivante : « Difficile de se projeter dans l'avenir quand la planète se dégrade sous nos yeux[847]. » Un observateur amateur de cinéma de genre aura probablement remarqué qu'un film comme *Terre Brûlée*[848], pour ne citer que celui-là, propose à peu près la même « boîte à outil » que *Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*. Que le livre soit profondément perturbant n'empêche pas ses auteurs d'être optimistes.

> « Nous ne présentons pas seulement [le meilleur] des mauvaises nouvelles du siècle, nous proposons surtout un cadre théorique pour entendre, comprendre et accueillir toutes les petites initiatives qui vivent déjà dans le monde "post-carbone" et qui émergent à une vitesse folle[849]. »

Stevens et Servigne sont également « catastrophistes » et, dans une partie de leur livre intitulée « La faim n'est que le début », ils décrivent la nature de leur position sans l'arrondir.

---

844 Pablo Servigne & Raphaël Stevens, *Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Seuil, coll. « Anthropocène », Paris, 2015.

845 *Les vérités qui n'en sont pas*, cinquième « CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION », publiée sur *Switch (on Paper)* le 14 novembre 2019 : https://www.switchonpaper.com/societe/contre-culture/chroniques-de-la-soustractionepisode-5-les-verites-qui-nen-sont-pas/ [17/03/2022]

846 Le phénomène est très bien décrit dans un article du journal *La Croix* daté du mardi 2 juillet 2019 et intitulé : « L'"Angoisse Écologique", malaise des temps modernes ? » Au tout début de l'article, ce commentaire : « Face à la dégradation de l'environnement, certains basculent dans la dépression. Seul remède : l'action. »

847 Article d'Audrey Garric et Pascale Krémer publié dans *Le Monde*, 21 juin 2019, disponible à cette adresse : https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2019/06/21/les-francais-gagnes-par-l-angoisse-climatique_5479761_4497916.html [17/03/2022]

848 *Terre brûlée* (*No Blade of Grass*) est un film américain réalisé par Cornel Wilde sorti en 1970. Il adapte le roman *The Death of Grass* de John Christopher sorti en 1956.

849 Servigne & Stevens, *Comment tout peut s'effondrer, op. cit.,* p. 21.

> « Il est gênant de le dire, tant la posture est souvent ridiculisée, mais nous sommes devenus catastrophistes. […] Être catastrophistes, pour nous, c'est simplement éviter une posture de déni et prendre acte des catastrophes qui sont en train d'avoir lieu. Il faut apprendre à les voir, accepter leur existence, et faire le deuil de tout ce dont ces événements nous priveront. C'est selon nous cette attitude de courage, de conscience et de calme, les yeux grands ouverts, qui permettra de tracer des chemins d'avenir réalistes. Ce n'est pas du pessimisme ! La certitude est que nous ne retrouverons plus jamais la situation "normale" que nous avons connue au cours des décennies précédentes[850]. »

La collapsologie, nous l'appellerons de cette façon à partir d'ici, tient tout autant de l'analyse froide accompagnée d'études de cas, de statistiques et de chiffres, plusieurs enquêtes semblent avoir été menées avec précision, que de la stratégie dite du « prophète de malheur ». Nous reprenons l'image au philosophe, médecin biologiste et écrivain français Henri Atlan qui, à l'occasion d'une conférence portant sur l'éthique de la recherche donnée à l'Université de Rennes 2, mettait son public de jeunes chercheurs en garde contre « l'approche par le danger », dont un précurseur serait Jérémie, qui prédit la destruction de Jérusalem. On peut douter de Stevens et Servigne puisque ce qui est mis en jeu dans leur ouvrage concerne bien l'avenir et lui seul, avenir qui leur donnera raison, ou pas, prophétie signifie notamment une annonce faite par pressentiment[851]. En somme, la collapsologie est un pari hasardeux qui convient mal à l'éthique de la recherche. La collapsologie prévoit la fin du monde que nous connaissons. C'est une anticipation en partie scientifique qui prétend révéler des forces occultes au travail. Bien que les deux auteurs soient sagaces et nuancent leur propos en permanence, leur ouvrage ressemble beaucoup à un avertissement (mise en garde, ou même réprimande). Pour ce qui concerne la fin du monde que nous connaissons, Stevens et Servigne apportent de nombreuses précisions.

> « Un effondrement est "le processus à l'issue duquel les besoins de base (eau, alimentation, logement, habillement, énergie, etc.) ne sont plus fournis (à un coût raisonnable) à une majorité de la population par des services encadrés par la loi". Il s'agit donc bien d'un processus à grande échelle iréversible, comme la fin du monde, certes, sauf que ce n'est pas

850 *Ibid.,* p. 249-250.
851 Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P4614 [18/03/2022]

> la fin ! La suite s'annonce longue, et il faudra la vivre, avec une certitude : nous n'avons pas les moyens de savoir de quoi elle sera faite. Par contre, si nos "besoins de base" sont touchés, alors on imagine aisément que la situation pourrait devenir incommensurablement catastrophique. Mais jusqu'où ? Qui est concerné ?[852] »

Comment légitimer la présence d'un tel livre ici ? Nous affirmons que l'artiste qui œuvre en logique soustractive a conscience du fait que le monde pour lequel il destine ses travaux arrive peut-être à sa fin. Il ne nous est pas possible de dire s'il a tort ou s'il a raison, mais c'est cette optique, ou plutôt cette perception, précisément, qui lui impose d'imaginer de nouveaux modèles. L'ouvrage d'anticipation de Stevens et Servigne nous permet également de poser quelques hypothèses : si l'eau potable ou l'alimentation viennent à manquer, quelle sorte d'art aura encore une importance ? Autrement dit, en situation de survie, comment continuer d'accueillir « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui[853] » ? Face à « l'effondrement financier », « économique », « politique », « social », « culturel », « écologique »[854] qu'entrevoient les collapsologues, faudra-t-il que cet art retourne vers le culte dont il est entendu que toute pratique artistique pourrait être sortie[855] ? Et qu'offrirons-nous encore à la pratique de l'art, en termes de temps ou d'énergie, lorsque les rubicons auront été franchis[856] ? Dans un roman intitulé *Malevil*, qu'on qualifierait aujourd'hui de post-apocalyptique[857], l'écrivain français Robert Merle s'interroge d'une même façon relativement aux grandes œuvres littéraires dont, selon le narrateur, tout laisse penser qu'elles ne constitueront plus un héritage solide en situation de survie.

> « À l'École Normale des Instituteurs, nous avions un professeur amoureux de la madeleine de Proust. Sous sa houlette, j'ai étudié, admiratif, ce texte fameux. Mais avec le recul, elle me paraît maintenant bien littéraire, cette petite pâtisserie. Oh, je sais bien qu'un goût ou une mélodie vous

---

852 Servigne & Stevens, *Comment tout peut s'effondrer. op. cit.,* p. 15.

853 L'expression est empruntée au poème célèbre de Stéphane Mallarmé.

854 Selon l'ingénieur russo-américain Dmitry Orlov pour qui les effondrements peuvent être décomposés en cinq stades par ordre de gravité croissant, dans *Comment tout peut s'effondrer*, *op. cit.,* p. 187-191.

855 « "Tous les arts, disait Lamennais, sont sortis du temple." L'histoire de l'art grec, celle de l'art chrétien, les études contemporaines de sociologie en présentent une foule d'exemples. », André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie (1926), PUF/Quadrige, Paris, 2002, p. 80 (article « ART », note de bas de page).

856 Selon l'expression des auteurs, dans *Comment tout peut s'effondrer. op. cit.,* p. 88. Franchir les rubicons : prendre un parti hasardeux, décisif, irrévocable. Voir : https://www.lemonde.fr/planete/article/2021/06/23/dereglement-climatique-l-humanite-a-l-aube-de-retombees-cataclysmiques-alerte-le-giec_6085284_3244.html [18/03/2022]

857 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Science-fiction_post-apocalyptique [18/03/2022]

> redonnent, très vif, le souvenir d'un moment. Mais c'est l'affaire de quelques secondes. Une brève illumination, le rideau retombe et le présent, tyrannique, est là. Retrouver tout le passé dans un gâteau amolli par une infusion, comme ce serait délicieux, c'est vrai. […] J'envie Proust. Pour retrouver son passé, il s'appuyait sur du solide : un présent sûr, un indubitable futur. Mais pour nous, le passé est deux fois passé, le temps perdu l'est doublement, puisque avec lui nous avons perdu l'univers où il s'écoulait. Il y a eu cassure. La marche en avant des siècles s'est interrompue. Nous ne savons plus où nous en sommes et s'il y a encore un avenir. Il va de soi que nous essayons de nous cacher notre angoisse avec des mots. Pour désigner la cassure, nous avons des périphrases[858]. »

Les initiatives que Stevens et Servigne passent en revue dans leur livre, elles portent par exemple sur l'agroécologie, la permaculture ou la microagriculture biointensive, ont de quoi laisser rêveurs : dans le monde de l'art, de telles innovations sont-elles à l'ordre du jour ? Des artistes travaillent-ils actuellement sur des formes d'art adaptées au monde de demain (pour nous la chose est avérée et nous décrivons de telles œuvres dans un article rédigé dans le contexte de cette recherche)[859] ? On la vu avec Metzger, c'est en s'aidant des manifestes, souvent, que les artistes pensent l'avenir de l'art. Pourtant, comme nous l'établissions plus haut en prenant pour exemple l'œuvre monumentale intitulée *Ice Watch* d'Eliasson, les artistes qui questionnent l'écologie avec l'art (pour interroger le monde de demain) emploient des moyens qui sont parfois en contradiction avec les messages qu'ils veulent divulguer. Dans une installation tout aussi monumentale qu'*Ice Watch* et nommée *Abschlag*[860], l'œuvre est réalisée au Musée de l'Hermitage à Saint-Pétersbourg pour « Manifesta 10 »[861], l'artiste suisse Thomas Hirschhorn présente un cas de figure semblable à celui d'Eliasson. Tout comme *Ice Watch* mais davantage portée sur l'histoire (et la mémoire) que sur l'écologie, à première vue rien ne s'oppose à ce qu'*Abschlag* intègre notre corpus d'œuvres d'art créées en logique soustractive puisqu'il y est principalement question de destruction et d'ablation, – le mot

858 Robert Merle, *Malevil* (1972), Gallimard, coll. « Folio Poche », 2014, p. 9-10.
859 Jean-Baptiste Farkas, « Beaucoup plus de moins. L'Art et ses logiques soustractives », *Palimpseste,* n° 5, printemps 2021, p. 26-29 (une version numérique de la revue est téléchargeable à cette adresse) : https://www.univ-rennes2.fr/sites/default/files/UHB/RECHERCHE/Palimpseste/palim_5_WEB.pdf [18/03/2022]
860 Thomas Hirschhorn, *Abschlag*, 2014, voir : http://www.thomashirschhorn.com/abschlag/ [18/03/2022]
861 Biennale d'art contemporain dont la 10e édition a eu lieu du 28 juin au 31 octobre 2014, voir : http://m10.manifesta.org/en/home/ [18/03/2022]

allemand « abschlag » peut se traduire par « réduction », « retenue », « prélèvement » ou encore « rabais ». Hirschhorn dit de cette œuvre « qu'elle montre un tout, bâtiment ou histoire » qui est resté debout, bien que « sans visage ». L'œuvre offre à voir un trou, ou encore un effondrement, qui dévoile l'intérieur de l'édifice qui, s'il était resté en une seule pièce, aurait été impénétrable. Grâce à cet effondrement, continue Hirschhorn, les « "espaces cachés" deviennent visibles, et les connexions normalement dissimulées brillent de mille feux ». Pour l'artiste, *Abschlag* permet au passé de faire irruption et « les parties oubliées de l'histoire retrouvent la lumière du jour »[862].

De plus en plus de moins. L'Art et ses logiques soustractives impose de sonder ces propos. S'il est question de réduction (comme semblerait l'annoncer le titre *Abschlag*), pourquoi l'œuvre est-elle aussi démonstrative dans ses formes ? La sensation du colossal ne prend-elle pas le pas sur un ressenti plus authentique de ce qu'est l'acte de destruction ? Hirshhorn à fabriqué une image impressionnante tout droit sortie d'un film catastrophe à grand budget. Répondant ainsi à la lettre aux attentes de l'industrie culturelle qui cherche surtout à offrir en spectacle toutes sortes d'objets d'art surdimensionnés, *Abschlag* simule l'effondrement qui figure comme pétrifié dans l'espace d'exposition. C'est une reconstitution, pour ne pas dire à un théâtre. Ruine artificielle[863], *Abschlag* est étrangère à la logique soustractive qui intéresse notre recherche : c'est une mise en scène soignée du désastre qui semble moins comporter d'enjeux que d'agir comme le ferait un décor cherchant à subjuguer. Bien que montrant un trou béant, un « prélèvement », *Abschlag* est une façade en partie désintégrée remarquablement bien composée qui n'a rien de commun avec le fait de faire un trou. Axée sur la représentation sensible, l'œuvre ne se confronte

---

Hirschhorn décrit *Abschlag* à l'occasion d'une table ronde intitulée « La destruction des œuvres d'art » donnée au Centre Georges Pompidou à Paris en 2015 (nous faisions partie du public et avons alors découvert l'œuvre) : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-6e7099666e22f147112f0995212235e&param.idSource=FR_E-f6cca187fc19c9e399fdae8d6b312b47 [18/03/2022]
On trouve une photographie d'*Abschlag* à cette adresse : https://www.frieze.com/article/manifesta-10 [18/03/2022]

862 Extraits de la page « Abschlag » figurant sur le site de l'artiste : http://www.thomashirschhorn.com/abschlag/ [18/03/2022]
(« An entirety, building or history, remains standing but is faceless, and behind the structure it offers a new view, making the inside parts obvious. […] 'Hidden spaces' become visible and the normally hidden connections shine brightly. The past breaks through, forgotten parts of history come to daylight again. »)

863 « Ces restes d'un château qui n'exista jamais. », voir : https://www.universalis.fr/encyclopedie/ruines-esthetique/4-les-ruines-comme-theme-du-romantisme/ [18/03/2022]

pas au manque ni n'invoque le négatif coopérant, pour reprendre l'image de Jullien. Elle a valeur d'allégorie, c'est une fiction narrative[864]. *Abschlag* est aussi une représentation idéale de ce que pourrait être la logique soustractive récupérée par l'industrie culturelle. Cette dernière traitera la logique soustractive comme un thème, en se gardant bien d'interroger des modes de production, les siens, fondés sur la croissance. Ainsi décrits, de tels exemples semblent absurdes : *Ice Watch* veut attirer l'attention des pouvoirs en place sur le dépérissement de la planète tout en contribuant à ce dépérissement et *Abschlag* propose, en place de destruction véritable, une ruine artificielle servant de socle à une allégorie. D'après ce que nous avons pu lire d'*Ice Watch* ou d'*Abschlag* dans les médias, très peu de commentateurs nous ont semblé chercher à dépasser les apparences, au vu de telles œuvres, des questions s'imposent pourtant. De tels cas de figure abondent dans le monde de l'art et sont très rarement questionnés. Ils sont pour nous représentatifs d'une situation qui montre combien les buts de l'industrie culturelle s'avèrent, pour l'instant, extrêmement éloignés de ce que nous intitulons logique soustractive dans cette recherche.

Art et décroissance

Tirons maintenant quelques conclusions portant sur le rapport que les artistes entretiennent avec la décroissance. Pour définir ce qu'est la décroissance, tout d'abord, aidons-nous des propos que tiennent Denis Bayon, Fabrice Flipo et François Schneider (respectivement économiste, philosophe et chercheur) dans un ouvrage qu'ils consacrent à la notion.

> « On fait souvent remonter l'idée de décroissance au premier rapport du Club de Rome, en 1971, *Limits to Growth* ("Les limites à la croissance")[865]. »

Toutefois, comme les auteurs le rappellent, l'origine du mot s'avère autrement plus ambiguë et nécessite pour cela d'être mieux expliquée. L'économiste d'origine roumaine Nicholas Georgescu-Roegen en serait à l'origine, mais en réalité celui-ci s'est cantonné dans ses écrits à l'expression « état dégressif » (« declining state »).

---

[864] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A1213 [18/03/2022]

[865] Denis Bayon, Fabrice Flipo & François Schneider, *La Décroissance. Dix questions pour comprendre et débattre*, La Découverte, Paris, 2012, p. 7.

> « L'apparition du terme "décroissance" date en réalité de la fin des années 1970. Il apparaît dans le titre d'une sélection de travaux de Nicholas Georgescu-Roegen (1906-1994) traduite par Jacques Grinevald et Ivo Rens. Paru en 1979, *Demain la décroissance* développe un certain nombre d'idées que l'auteur défend depuis 1971 : celle d'une "décroissance" inéluctable de nos sociétés industrielles consécutive à l'épuisement des ressources fossiles, et la mention d'un "programme bioéconomique minimal". Dans cet ouvrage passé inaperçu à l'époque, Georgescu-Roegen parle alors de "declining state" et non de "degrowth". Même s'il soutiendra ultérieurement la notion, le terme "décroissance" est une idée des traducteurs[866]. »

Toujours selon les auteurs, c'est à Kenneth E. Boulding qu'est attribuée « la citation célèbre, introuvable […] et dont l'origine reste difficile à situer : "Celui qui croit qu'une croissance exponentielle peut continuer indéfiniment dans un monde fini est soit un fou, soit un économiste"[867] ».

Un enjeu capital pour notre recherche est résumé de cette façon par Bayon, Flipo et Schneider, la décroissance cherche à « penser une société dans laquelle il n'y a pas de croissance, et cela de manière durable, sans que pour autant la question de l'émancipation soit abandonnée ». Ce défi immense, « à la fois pratique et théorique, est totalement occulté par les discours dominants »[868] . Du reste, les « objecteurs de croissance ne s'appuient pas en premier lieu sur l'argument (négatif) que la croissance économique ne peut pas être illimitée mais sur l'argument (positif) selon lequel la croissance économique ici et maintenant ne crée plus de progrès, ce qui est différent. L'argument de l'impossibilité n'a qu'un rôle pédagogique : celui de forcer à regarder ailleurs[869]. » Observés sous l'angle de la décroissance, nombre d'artistes semblent accuser un retard et accumuler les paradoxes, ceci vient d'être illustré à deux reprises : les cas abondent *où les pratiques contemporaines de l'art oublient que les formes d'art proposées doivent s'accorder profondément aux idées qu'elles divulguent*. En ce sens, évoquer des idées en lien avec la décroissance ne peut s'appuyer sur les stratégies d'abondance ayant cours dans l'industrie culturelle puisque cette industrie, pour

866 Bayon, Flipo & Schneider, *La Décroissance, op. cit.,* p. 8.
867 *Ibid.,* p. 36.
868 *Ibid.,* p. 75.
869 *Ibid.,* p. 129.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

l'instant, *contredit l'idée même de décroissance*, elle ne force pas à regarder ailleurs mais consolide plutôt un monde qui cherche continuellement à prendre de l'ampleur, monde que la pandémie de Covid-19 a traité brutalement durant quelques temps. Un art dédié à la logique soustractive, décroissant, ne peut rester conventionnel dans ses formes puisque son objectif consiste à faire évoluer les représentations. Cet art présente une alternative en laissant derrière lui de nombreux idéaux hérités de la modernité. Sur le devant de la scène, les artistes participent à des manifestations d'envergure, leurs parcours croisent des sponsors et bénéficient d'une large couverture par les médias. Si des artistes de cette sorte doivent toujours davantage aborder, dans leur travail, des problématiques de plus en plus à la mode comme la préservation de la planète, le climat, le déclin de notre société et du néocapitalisme tardif, – ces mêmes artistes peuvent même s'improviser lanceurs d'alertes en exploitant leur position dans les réseaux sociaux –, ils doivent le faire d'une façon qui ne les mette aucunement en danger à l'intérieur du champ où ils travaillent. Leur position implique, de façon plus ou moins consciente, le fait d'éviter de critiquer les modes de production de l'industrie culturelle sous peine d'être sanctionnés, par exemple en étant moins sollicités. Seule la position contrainte de l'artiste travaillant sur le devant de la scène peut justifier les contresens et autres absurdités qui se présentent, au gré des foires d'art contemporain notamment, en listes interminables. C'est d'ailleurs ce qui explique pourquoi nombre d'artistes que nous citons dans cette recherche ne sont pas les plus en vue, bien qu'ils bénéficient d'une certaine aura. Entre 2018 et 2019, plusieurs scandales médiatisés portent sur les liens que certaines institutions muséales entretiennent avec des multinationales douteuses leur versant des fonds[870]. Le fait que ces accointances gênantes soient relevées par le public, des employés ou même et surtout par des artistes nous laisse

[870] Voir : https://hyperallergic.com/527725/invoking-climate-emergency-national-galleries-of-scotland-will-end-ties-with-british-petroleum/?utm_medium=email&utm_campaign=D111219&utm_content=D111219+CID_47d897e1ebff413469cb3b1b6d7c58e5&utm_source=HyperallergicNewsletter&utm_term=Invoking%20Climate%20Emergency%20National%20Galleries%20of%20Scotland%20Will%20End%20Ties%20With%20British%20Petroleum [18/03/2022]
(« Invoking "Climate Emergency," National Galleries of Scotland Will End Ties With British Petroleum/The gallery follows in the footsteps of Tate, the National Theatre, and the Royal Shakespeare Company. »)

espérer que le climat répressif qui règne au sein de l'industrie culturelle est peut-être en train de faiblir.

Le lourd bilan carbone de l'art contemporain

En 2019 paraît un article intitulé « Le lourd bilan carbone de l'art contemporain »[871]. Prenant le parti de briser le tabou, Jill Gasparina, chercheuse genevoise et auteure d'écrits consacrés à l'art contemporain, porte un regard sans concessions sur les rapports que l'industrie culturelle entretient avec l'écologie. Faisant suite à une rencontre publique organisée deux mois plus tôt à Paris[872], l'article en restitue les principaux enjeux.

> « Alors que les consciences écologiques s'éveillent dans un nombre grandissant de secteurs, le monde culturel, lui, est loin de s'être mis au vert. Entre transports, gaspillages et bâtiments non conformes, bilan d'un retard devenu gênant.
> Quelle transition écologique pour la culture ? C'est à cette interrogation épineuse, mais cruciale, qu'ont tenté de répondre les intervenants d'une discussion organisée fin novembre au Centre Pompidou. Une remise en question à laquelle n'échappe pas le champ plus restreint de l'art contemporain[873]. »

Gasparina commence par décrire certains des gestes que l'on trouve interminablement reproduits dans l'industrie culturelle. L'auteure corrobore par là certaines hypothèses seulement esquissées dans notre développement.

> « D'abord, cette simple constatation : monter une exposition consiste toujours à déplacer à travers le globe, le plus souvent par avion, de grandes quantités d'objets, à les installer sur ou entre des murs temporaires construits le plus souvent en MDF[874] bourré de formaldéhyde et peints à l'acrylique, avant de jeter le tout à la benne une fois l'exposition terminée – sauf les œuvres, bien entendu. Comment ce cycle est-il maîtrisé ?[875] »

---

871 Jill Gasparina, « Le lourd bilan carbone de l'art contemporain », *Le Temps* (en ligne), janvier 2019, une version numérique de l'article figure à cette page : https://www.letemps.ch/culture/lourd-bilan-carbone-lart-contemporain [18/03/2022]

872 « Quelle transition écologique pour la culture ? », avec la participation de : Alice Audouin, Monique Barbaroux, Angelika Markul et Louisane Roy, débat animé par Bernard Hasquenoph, 28 novembre 2018 au Centre Pompidou à Paris : https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cKG9B58 [18/03/2022]

873 Gasparina, « Le lourd bilan carbone de l'art contemporain », *loc. cit.*

874 Panneaux de fibres de moyennes densités (environ 750kg/m3) réalisés avec des bois qui sont déchiquetés, étuvés, défibrés, encollés puis pressés à haute température et enfin mis en forme.

875 Gasparina, « Le lourd bilan carbone de l'art contemporain », *loc. cit.*

Sans complaisance, la réponse à cette question fait état d'une situation commentée trop rarement : « Aujourd'hui, il l'est peu, voire pas. […] Il n'existe par ailleurs encore aucune étude précise sur l'impact global du marché de l'art sur le réchauffement climatique[876]. » L'industrie culturelle accuserait donc un « retard colossal », phrase que l'auteure emprunte à Alice Audouin (fondatrice d'Art of Change 21, organisation internationale en faveur de l'environnement et du développement durable misant sur la créativité). Le champ de l'art quant à lui ne serait plus « dans un rôle de préfiguration du monde de demain ». Comment ne pas approuver cette idée, mais au passage, pourquoi le champ de l'art devrait-il tenir ce rôle de préfiguration du monde de demain ? L'idéologie du solutionnisme technologique[877] (il revient à croire qu'une technologie miraculeusement propre nous sortira d'affaire) ne semble pas encore avoir pénétré ce champ. Selon Gasparina, il faut « évoquer la mondialisation croissante des pratiques culturelles qui contraste singulièrement avec le localisme de l'engagement écologique, et une certaine frilosité, pour les institutions, à l'idée d'être associées à une forme d'activisme, quand elles préfèrent mettre au premier plan la liberté artistique ». L'auteure avance encore que l'approche institutionnelle s'en tient « le plus souvent au symbolique plutôt qu'à l'opérationnel »[878]. Sous l'intitulé « Spectacularisation de la catastrophe », l'article continue.

> « Quant au marché, la tendance semble toujours à une esthétique post-pop, centrée sur l'objet, ou à une spectacularisation fascinée de la catastrophe, peu propice, là encore, à l'invention de nouveaux modes d'action. L'art écologique n'y est qu'une niche parmi d'autres[879]. »

En faisant état d'une situation mondiale désastreuse, Gasparina souligne toutefois qu'un peu partout, des artistes remanient leur approche de l'art de façon à avoir moins d'impact sur la planète. Mais elle remarque également qu'ils ne sont pas connus du grand public parce qu'ils ne bénéficient pas du soutien des institutions,

---

876 *Ibid.*
877 Voir : https://www.contretemps.eu/solutionnisme-technologique-mythes-silicon-valley-facebook-zuckerberg/ [10/06/2022]
878 Gasparina, « Le lourd bilan carbone de l'art contemporain », *loc. cit.*
879 *Ibid.*

ces dernières ne voulant pas être rapprochées d'une « forme d'activisme », écrit-elle. La conclusion qui peut être tirée de cette observation a quelque chose de sinistre : au public ne reste dès lors qu'à apprécier des marchandises artistiques taillées au format de l'industrie culturelle qu'on lui présente comme des spécimens de ce que la pratique de l'art a de plus avancé sur le plan de l'écologie. L'éditeur, collectionneur et défenseur des réseaux de distribution et de création alternatifs Guy Schraenen faisait en d'autres circonstances un semblable constat.

> « La multiplicité des revues d'art et grandes manifestations, hélas, n'informe pas ; elle désinforme ; elle offre une information unilatérale ; elle ne s'intéresse pas aux activités marginales ni à celles d'artistes faisant fi des modes, ni à celles émanant de pays ne faisant pas partie du circuit commercial tels […] les pays de l'Est. […] Un jour ils trouveront leur place ; ils seront classables[880]. »

Dans des secteurs comme l'agriculture, la botanique, l'alimentation, l'habitat, les initiatives originales attirent l'attention et font l'objet de commentaires toujours plus perspicaces, fournis et relayés, on le constate en voyant par exemple le nombre de documentaires récents consacrés à ces sujets diffusés sur des chaînes de télévision ou des plateformes éditoriales de qualité. Lorsqu'il est question d'art contemporain tout au contraire, seuls les coups d'éclat organisés par des institutions semblent susceptibles d'attirer l'attention. Comment expliquer cette différence sur le plan des attentes ? Pourquoi la presse clairvoyante, pour ne parler que d'elle, ne traque-t-elle pas, en art contemporain, les expérimentations les plus innovantes, qui, simultanément, ne sont pas des marchandises monumentales à exhiber ou à vendre ?

Sans être interrogée, l'expression « art écologique » est utilisée par Gasparina dans son article. Ceci nous questionne : un tel art existe-t-il ? Si oui, en quoi consiste-t-il ? Pour nous cet art existe, si par écologie on n'évoque pas un art qui parle d'écologie (ou exploite un thème en lien avec l'écologie), mais bien un art issu d'une écologie, *imaginé et réalisé dans une perspective de simplicité volontaire*, nous avons étudié le sens de cette expression au début de cette partie. Au demeurant, si l'écologie « étudie les corrélations entre les

880 Guy Schraenen, *Collected Writings, 1974-2013 (Essays, Statements, Interviews)*, éd. Bettina Brach et Maike Aden, Archive Schraenen, 2013, non paginé, voir : « Conserver la mémoire des expositions ».

êtres vivants et le milieu qui les entoure[881] », l'art monumental qui se fait pour l'industrie culturelle dans son intégralité ne peut résolument être appelé « art écologique » puisqu'il impose des formes qui ignorent tout, vraisemblablement, de la préservation du milieu dans lequel évolue actuellement les êtres vivants (en plusieurs points, Gasparina nous en a expliqué les raisons dans son article). Les deux questions qui referment l'article sont capitales au regard de notre recherche.

> « Le format de l'exposition est-il encore pertinent pour rendre compte de [l'invention de nouveaux modes d'action] ? Et comment adapter la production des expositions, qui donne souvent dans le spectaculaire, aux enjeux théoriques qu'elles défendent ?[882] »

L'action d'exposer se justifie lorsque l'objet d'art est considéré comme une marchandise. Les exigences du marché introduisent une fausseté à l'intérieur même de la pratique de l'art qui se voit modifiée de diverses façons.

> « Selon Władysław Strzemiński "tout tableau suivant n'a sa raison d'être que pour autant qu'il conquiert de nouvelles données par rapport au tableau précédent". Il s'y est tenu à la lettre : jamais il n'a peint plus que ce qui était strictement justifié par une nouvelle vérité de la vision ; peu, très peu de tableaux, rejoints aujourd'hui par des faux, de plus en plus de faux, que réclame le marché[883]. »

L'exposition ne devrait plus figurer au centre de la pratique artistique ni ne devrait lui tenir lieu de terminaison (l'extrémité par laquelle elle trouve à s'achever) ne serait-ce que parce qu'elle constitue le fer de lance du marché.

La réponse à la seconde question découle en droite ligne de notre précédente affirmation : hier nécessaire, l'exposition fait aujourd'hui souvent obstacle au plein épanouissement de la pratique artistique. La logique soustractive, qui confronte à ce qui se dérobe, peut être une clé pour qu'un développement plus entier de la pratique artistique soit rendu possible : les artistes qui usent de cette logique pour contourner, détourner ou dévoyer le format de l'exposition sont toujours dans le vrai. Un livre

881 Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E0281 [18/03/2022]
882 Gasparina, « Le lourd bilan carbone de l'art contemporain », *loc. cit.*
883 Leszek Brogowski, « L'Unisme et la théorie du voir de Władysław Strzemiński », dans *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne,* 1997, voir : https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01519213/document [20/06/2022]

comme *Plus c'est facile, plus c'est beau. Prolégomènes à la plus belle exposition du monde*[884] de Watier le prouve.

Inventer des modèles pour un temps de pénurie

Pour clore cette partie, décrivons quelques pratiques qui pour nous constituent le versant art de considérations plus générales, émergeant depuis quelques décennies dans le contexte de l'état inquiétant de la planète. Elles permettent d'établir des connexions avec la sensibilité écologique qui interroge cet état du monde à travers les notions de décroissance, d'éco-anxiété, et elles conduisent à repenser pratique artistique et statut de l'œuvre d'art[885]. Dans une situation en proie au paradoxe, tournons-nous vers de tels modèles et voyons ce qu'ils peuvent nous apporter. Au début du XXIe siècle, la logique soustractive, dont nous avons par ailleurs avancé qu'on la remarque peu, s'intensifie dans tous les domaines. Dans l'art contemporain, mais aussi dans l'architecture, le design, la mode, le cinéma. Parmi un grand nombre d'exemples recensés dans notre *Inventaire des soustractions*, voici trois cas de figure qui incarnent trois façons de décroître.

L'artiste française Catherine Schwartz ôte d'un billet de banque de vingt euros un cadre en un seul morceau d'environ deux millimètres. Le billet ayant subi cette intervention est ensuite remis en circulation « par le biais d'une caisse automatique », précise l'artiste, car « le manque étant assez sensible pour l'œil humain, le billet rogné paraît anormal, perturbant, comme le serait un faux »[886]. La logique est on ne peut plus soustractive : un minuscule retrait de matière suffit pour que Schwartz confère à la monnaie courante le statut d'objet d'art et interroge ainsi la valeur de ces deux entités en abolissant la frontière symbolique qui les sépare.

Au travers d'un projet intitulé *Une pénurie*, la designer française Mathilde Pellé

884 Watier, *Plus c'est facile, plus c'est beau, op. cit.*

885 « Les artistes s'intéressent de plus en plus à l'écologie et peuvent contribuer à changer notre imaginaire, donc la société, estime Lauranne Germond, directrice de l'association COAL. Celle-ci est à l'origine d'ArtCOP21, une plateforme regroupant des événements artistiques en marge de la COP21. », voir : https://www.liberation.fr/planete/2015/12/10/climat-une-image-peut-raconter-plus-de-choses-que-des-longs-discours_1419662/ [18/03/2022]

886 Catherine Schwartz, *À ça près*, 2016 (intervention sur un billet de 20 euros). Toutes les phrases citées sont extraites d'un texte de présentation de l'œuvre fourni par l'artiste (dans les archives de l'auteur). Le cadre d'environ deux millimètres ôté du billet devient un multiple d'artiste diffusé dans un étui transparent.

invente un scénario qui articule astucieusement la logique soustractive et l'idée de la décroissance.

> « Mathilde Pellé habite ici, confortablement, mais une pénurie de matière met en péril la société dans laquelle elle vit et chaque jour elle doit fournir à l'état neuf kilos de matériaux quelconques issus de son habitation. Elle commence alors un travail de prélèvement de matière dans son environnement domestique pour répondre à cette obligation. Elle soustrait les ornements, […] lime l'essentiel et essaye de préserver les objets qui l'entourent et les fonctions qu'ils remplissent[887]. »

La designer mentionne que ce projet est « une fable contemporaine qui dessine un futur proche où les idées de confort et de consommation admises actuellement seraient complètement ébranlées par une baisse des moyens matériels[888] ». Répondant à quelques questions que nous lui posions, elle apporte la précision suivante : c'est une fable, c'est vrai, « pourtant il n'y a pas de morale énoncée… Ma façon d'aborder la soustraction ne fait peut-être pas autre chose que mettre en doute et ne me permet pour cette raison justement pas d'affirmer[889]. »

À partir de 2000, le jardinier, paysagiste, botaniste, entomologiste, biologiste et écrivain Gilles Clément prend conscience du fait que bien jardiner consiste surtout à en faire le moins possible dans son jardin, parce que, affirme-t-il, « tout [vient] de la nature, du vent, des oiseaux, des fourmis, des rongeurs, du hasard ». Son action est dès lors restreinte à un geste unique : ôter « par-ci, par-là, de façon parcimonieuse et attentive, les plantes qui pouvaient nuire à la bonne croissance de celles que je [veux] voir s'exprimer ». Clément appelle cela le *Jardinage par soustraction*. « Rien à voir avec le désherbage qui, selon les règles classiques, consiste à ôter tout ce que l'on n'a pas planté soi-même. »[890]

Le fait que de telles pratiques voient le jour toujours davantage est un indicateur. Pour ce qui est de décroître, la société est, certes, très en avance sur l'art. Mais ses objectifs servent souvent les grands groupes industriels et sont intéressés ; il suffit de voir la

---

887 Mathilde Pellé designer, *Une pénurie*, 2018. Ce projet figure sur le site de l'artiste : http://soustraire.fr/une-penurie [18/03/2022]. Toutes les phrases citées en proviennent.

888 *Une pénurie, loc. cit.*

889 Propos échangés avec Pellé en mai 2021 (dans les archives de l'auteur).

890 Gilles Clément, « Le jardinage par soustraction », conférence donnée à Kyoto le 25 février 2015. Texte fourni par Clément (dans les archives de l'auteur).

prolifération des fonds d'investissement verts en France pour comprendre que le bio, par exemple, est une économie gagnante avant d'être un positionnement éthique. C'est pour cette raison que la pratique de l'art est un laboratoire comme nul autre, et ces trois exemples le montrent bien : on y observe l'individu travaillant à décroître, pour sa gouverne et non en vue d'une optimisation.

La logique soustractive appliquée à l'art, au design ou au jardinage revient à l'invention d'un modèle que le créateur applique à lui-même en premier lieu. On le remarque chez Schwartz, Pellé ou Clément, ce modèle doit être viable et contenter son auteur ; viable, il pourrait être ensuite adopté par d'autres. Si ce champ d'expérimentation peut nous aider à repenser notre modèle civilisationnel, c'est parce qu'il n'est pas guidé par des considérations mercantiles. Chaque artiste qui invente des modèles pour un temps de pénurie « se rend responsable de sa propre croissance[891] » et, en tant que tel, peut éventuellement servir d'exemple.

[891] Pour renverser l'image : « Prisonnier de l'idéologie scolaire, l'être humain renonce à la responsabilité de sa propre croissance et, par cette abdication, l'école le conduit à une sorte de suicide intellectuel. » (Ivan Illich, *Une société sans école* (1971), trad. G. Durand, Seuil, Paris, 2003, p. 106.)

MOINS, C'EST MOINS

Si tous les chemins mènent au plus

Dans cette dernière partie, il s'agit pour nous de mettre *De plus en plus de moins. L'Art et ses logiques soustractives* en relation avec le proverbe « LESS IS MORE ».

« Moins, c'est moins », l'expression qui donne son titre à cette partie, n'est pas un emprunt fait à l'artiste américain Mel Bochner puisque nous ne connaissions pas son texte[892] au moment où nous l'imaginions (il sera question de ce texte ci-dessous). Il s'agissait alors pour nous, exactement comme l'a fait Bochner, d'interroger le proverbe en le délivrant d'un tour devenu trop familier. Pour légitimer notre intention, à savoir confronter notre thèse au célèbre proverbe, rappelons que, dès le premier jour où nous avons entamé cette recherche, lorsque nous parlions d'elle autour de nous, ou évoquions des pratiques d'artistes et des enjeux, il était très fréquent de voir nos interlocuteurs rebondir spontanément en évoquant, en art, une logique soustractive raccordée au « LESS IS MORE » (moins, c'est mieux). À chaque fois que le fait de créer par soustraction était évoqué, le proverbe apparaissait partout, à la façon d'une ombre portée. De cette observation nous avons déduit que, pour la plupart de nos interlocuteurs, l'action de soustraire en art présente un intérêt seulement lorsqu'elle équivaut à une « amélioration ». Cette optique nous convient pour une part, mais elle doit être problématisée en ce qu'elle ignore le négatif qui se définit par l'expression d'un manque, véhiculé par l'action de soustraire. Or c'est ce négatif qui, selon nous, confère à la logique soustractive sa différence spécifique d'avec d'autres gestes auxquels font appel les artistes. En art, la logique soustractive nous confronte à la privation, à la disparition, à la destruction, elle peut ruiner, anéantir, frustrer, ou encore décevoir. Le négatif ouvre des perspectives mais surtout sollicite en nous des forces agissantes que nous nous efforçons généralement de tenir à distance. Pour le commun, cette résistance au négatif s'explique par l'adoption d'un modèle de société pour lequel grandir tient

[892] Bochner, « MOINS C'EST MOINS (Pour Dan Flavin) » (1966), dans *Spéculations. Écrits. 1965-1973*, *op. cit.*, p. 81 et suivantes.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

lieu d'objectif central. Si l'on peut affirmer que « tous les chemins mènent au plus », c'est parce que, spontanément, tout semble aspirer au progrès, chercher un bénéfice, un dépassement. Popularisé par l'art moderne (Mies van der Rohe en architecture, Ad Reinhardt en peinture…), « LESS IS MORE » est en réalité un proverbe ancien, documenté au moins depuis 1855, et revenant régulièrement à la mode : on ne réduit jamais qu'en vue d'améliorer, – paradoxalement – même lorsqu'on choisit de faire moins, c'est pour faire plus. Ce qui laisse entendre que « faire moins » sans gain pose problème dans le cadre du « monde actuel » où, même lorsqu'on envisage la diminution ou la dépense, on le fait pour augmenter le résultat. Voilà pour la définition du terrain sur lequel l'article s'engage.

Dans un entretien réalisé avec Weiner en 1969, celui-ci relève une ambiguïté relative au fait de « retirer comme procédure artistique ».

> « *Question : Quel est votre intérêt pour la suppression comme processus artistique ?*
> Weiner : Je ne m'intéresse pas au processus. Alors que l'idée du retrait est tout aussi – sinon plus – intéressante que l'intrusion d'un objet fabriqué dans un espace, comme l'est la sculpture[893]. »

S'il ne se dit « pas intéressé par le processus », ou la démarche, Weiner reconnaît pourtant que « l'idée du retrait est tout aussi – sinon plus – intéressante que l'intrusion d'un objet fabriqué dans un espace, comme l'est la sculpture ». C'est l'intrusion dans l'espace d'un nouvel artefact que nous intitulons un *Voilà !* : cette intrusion rappelle un des sens premiers du mot créer qui consiste « à tirer du néant[894] ». Comme nous l'affirmons dans une des fiches détaillées figurant dans notre *Inventaire des soustractions*[895], Weiner produit plusieurs *Square Removals* entre 1968 et 1969, et c'est précisément à ceux-ci que l'interviewer du nom d'Arthur R. Rose semble se référer. Dans le catalogue de l'exposition « Art Conceptuel 1 » du

---

[893] Weiner, dans « Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner », *loc. cit.*
(« Question: What is your interest in removing as an art process? / Weiner: I'm not interested in the process. Whereas the idea of removal is just as—if not more—interesting than the intrusion of a fabricated object into a space, as sculpture is. »)
[894] « Donner l'être, l'existence ; tirer du néant. » Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C4870 [21/03/2022]
[895] Fiche consacrée à Asher.

CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, Michel Bourel affirme que Rose n'est autre que Kosuth qui se cache derrière ce pseudonyme[896].

Les « carrés de retrait » (nous traduirons *Square Removals* librement, de cette façon), sont des statements, ou œuvres notationnelles, qui, lorsqu'ils sont mis en pratique, consistent en œuvres d'art obtenues par soustraction : retrait d'un carré dans l'étoffe d'un tapis (dont il est suggéré par l'artiste dans le titre même de l'œuvre qui est aussi son mode d'emploi qu'il soit « en usage »[897]), ou encore retrait d'un carré (de plâtre ou de tout autre matériau de remplissage) dans la surface d'un mur[898], – dans un espace public ou privé. Quelques photographies, souvent de qualité relative, occasionnées par de telles mises en pratique laissent rêveur, tant l'approche volontairement rudimentaire est aussi originale. Méthodique, elle revient à l'incrustation d'un trou toujours identique dans des contextes variés. Les apparitions successives de ce motif réalisé en creux constituent une rythmique (en décrivant les *Square Removals* précédemment, nous évoquions le *Tapis de Sierpiński*). Dissemblables au départ, les contextes convergent grâce à la présence toujours identique à elle-même du carré de retrait. Le retrait devient signe. Contemporains de Weiner, Buren ou Cadere ont procédé d'une même façon : en usant d'un signe prenant place de façon systématique sur divers sites, ils apposent leur signature, façon de donner une valeur artistique au réel qui les entoure. Plus récemment et de façon plus sournoise, l'artiste français Pascal Le Coq utilise lui aussi le retrait pour marquer un territoire dont sa revue, *oxo*, consitue la pièce centrale. En plus d'être une revue, *oxo* est un système économique autonome établi sur deux niveaux qui voient la création de concepts s'associer par la suite à des actions réelles, comme *reproduire en découpe des objets observés dans la réalité immédiate*.

> « "DÉPRESSION. 1. Chute du nombre d'abonnés ne provoquant pas une modification formelle d'*oxo*." Bien sûr, aucun de ces concepts ne doit rester abstrait et sans parité dans le réel ; aussi chacun possède (ou

[896] Catalogue de l'exposition « Art Conceptuel 1 » (du 7 octobre au 27 novembre 1988), CAPC (Musée d'art contemporain de Bordeaux), 1988, p. 127-129 (une traduction de l'entretien figure à ces pages).
[897] Weiner, *A SQUARE REMOVAL FROM A RUG IN USE*, 1969 : https://www.mumok.at/en/square-removal-rug-use [18/03/2022]
[898] Weiner, *A 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL*, 1968 : https://www.moma.org/collection/works/137437 [21/03/2022]

> possédera) son équivalent en reliefs *oxo* – les points "2." des définitions citées ci-dessus dont voici un exemple : "DÉPRESSION. […] 2. Groupe de trous présents sur un objet du quotidien et reproduit en découpe sur une toile blanche"[899]. »

Plus direct, Weiner taille, coupe, retranche d'une matière « ce qu'il y a de superflu, pour lui donner une certaine forme, pour la rendre propre à tel ou tel usage[900] » (une certaine forme, un carré, pour un usage, laisser contempler). En taillant de la sorte, Weiner révèle le paradoxe profond que contient l'acte de créer par soustraction : en nous confrontant au vide, il attire l'attention sur ce qu'il a renoncé à présenter, il expose ce qu'il n'a pas jugé bon de fixer, ou encore de maintenir (retrait se définit notamment par « le fait de renoncer à ce qu'on avait présenté, proposé, fixé, de ne pas le maintenir[901] »). Il est à noter cependant que les *Square Removals* ne semblent pas avoir marqué Weiner au point qu'il persévère longtemps dans cette voie. Avec ces carrés, sans doute souhaitait-il surtout atteindre le minimum de ce qu'un sculpteur saurait produire en guise d'œuvre d'art : qu'est-ce que le *Square Removal* sinon la mise en visibilité d'un trou, à savoir d'une insuffisance dénuée de justifications ? Malheureusement, en plusieurs occasions, Weiner accompagnera ce trou du statement de l'œuvre, reproduit en grandes lettres sur le même mur ou a été effectué le carré de retrait. Sans texte qui l'accompagne, le *Square Removal* adhère parfaitement à l'idée que nous nous faisons d'un trou réalisé par un artiste.

En 1969, année où s'effectue l'entretien avec Weiner dont nous citons l'extrait, la soustraction comme pratique artistique révèle-t-elle une tendance, ou même un esprit du temps, un Zeitgeist ? Cette question est importante pour notre recherche. Y répondre par l'affirmative reviendrait à montrer que la fin des années 1960 a peut-être été une période clé ayant vu, en art, une large adoption par les artistes de la logique soustractive. Rappelons que *Les limites à la croissance (dans un monde fini)* (*The Limits to Growth*), ou *Rapport Meadows*, du nom de ses principaux auteurs, les

899 Leszek Brogowski et Marie Boivent, « *OXO* : une économie marchant », dans *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, n° 6, 2008, p. 4.
900 Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8T0063 [21/03/2022]
901 Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2268 [21/03/2022]

écologues Donella Meadows et Dennis Meadows, est un rapport commandé par le Club de Rome et publié en 1972. En nous penchant de nouveau sur notre entretien, la question posée à Weiner par Rose nous semble, par la forme qu'elle prend, révélatrice d'une situation : « Quel est votre intérêt pour la suppression comme processus artistique[902] ? » La question sous-entend qu'à cette date, soustraire, le retrait (« removing »), incarne un geste artistique identifié. L'emploi de l'expression « la suppression comme processus artistique » montre clairement que, du point de vue de Rose, la notion et le geste artistique auquel elle renvoie est acquise, puisque celui-ci juge inutile de la questionner. Pour celui-ci, point n'est besoin d'expliquer en quoi consiste « la suppression comme processus artistique », certes, les questions posées aux quatre artistes par celui-ci se veulent courtes. La notion se manifeste avec clarté, pour Rose, elle sert même de point de départ. D'ailleurs, la réponse que lui fait Weiner est une dérobade, et, dans ses reparties, l'artiste semble se soustraire à chaque nouvelle difficulté par une esquive. Sans doute les mots « processus », ou « démarche », avancés par Rose dans sa question sont-il un peu maladroit en ce qu'ils cherchent à catégoriser l'art de Weiner ; rebelle, celui-ci dit ne pas s'intéresser à la démarche, ou au processus, de même ce qu'il exprime relativement à la soustraction n'en dit malheureusement pas long sur le rapport qu'il entretient avec ce que nous intitulons ici logique soustractive. Pour ce qui nous intéresse et si nous nous fions à ce très court passage, eu égard à la faiblesse consistant à se fonder sur un document unique en vue de tirer des conclusions, il nous est possible d'affirmer que dès 1969, la logique soustractive en art (évoquée par l'expression « removing as an art process ») est identifiée et peut être nommée comme telle. D'autres exemples confortent notre hypothèse. Trois ans avant la parution de l'entretien avec Weiner, soit en 1966, Bochner titrait un de ses articles, « MOINS C'EST MOINS (POUR DAN FLAVIN)[903] ». Même s'il ne participe pas clairement de ce que nous appelons logique soustractive dans cette recherche, dans son texte Bochner recourt bien plus au

902 Weiner, « Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner », *loc. cit.*
903 Bochner, « MOINS C'EST MOINS (Pour Dan Flavin) », *loc. cit.*

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

détournement, à la fiction et à la dérision qu'à la soustraction[904], l'article n'en pose pas moins des jalons d'importance : œuvre d'art langagière, le texte se réfère sans équivoque au proverbe « LESS IS MORE » dont l'énoncé a été détourné, littéralement mis la tête à l'envers par l'artiste. Beaucoup d'indices figurant dans le texte font référence à l'action de réduire et citer le logicien anglais Guillaume d'Occam[905] dans ce cadre, comme le fait Bochner, semble tout à fait stratégique à partir du moment où, avec le malthusianisme[906], le Rasoir d'Occam figure au nombre des références importantes constituant la logique soustractive. Enfin, non sans bienveillance, Bochner ironise sur la pratique d'autres artistes en excluant (soustrayant, voire amputant) ce qui en constitue le cœur même, – s'agissant des néons de l'artiste américain Dan Flavin, il note (bien sûr le lecteur suspecte Bochner de livrer là une citation inventée de toutes pièces qu'il attribue à un autre artiste de ses connaissances).

> « "Tout me plaît dans l'œuvre de Dan [Flavin], à part les lumières."
> Sol LeWitt[907]. »

Que reste-t-il de l'œuvre de Flavin si on lui retire les lumières que l'artiste emploie presque systématiquement dans ses installations in situ ? Le sol, les murs, le plafond ? L'idée fascine, puisqu'on sait qu'au-delà de ses lumières, icônes muettes, anonymes et sans gloires, Flavin voulait, par ses constructions, surtout rendre hommage aux pièces vides. D'ailleurs la musique peut très bien s'écouter sans voir les musiciens qui l'exécutent.

Entretien avec Weiner (1969) ou encore article – œuvre langagière – de Bochner (1966) : l'évocation de ce contexte ici n'est pas anodine. Il s'agit pour nous de montrer qu'il y a plus d'un demi siècle, la logique soustractive pouvait préoccuper les artistes et constituait même parfois, pour certains, un outil essentiel régulièrement mis à contribution. Mais que s'est-il passé depuis cette période ? Nous insistons sur le fait que la logique soustractive intègre toujours plus la

---

[904] Voir *Spéculations. Écrits. 1965-1973*, *op. cit.*, p. 313 : « Traitées comme des objets trouvés, les citations ont ouvert mon écriture à la polysémie et à la contradiction, aux plaisanteries, aux calembours et aux sens cachés, en un mot aux jeux linguistiques. »
[905] Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Guillaume_d'Ockham [21/03/2022]
[906] Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Malthusianisme [21/03/2022]
[907] Bochner, « MOINS C'EST MOINS (Pour Dan Flavin) », *loc. cit.*, p. 84.

pratique de l'art, qu'elle gagne du terrain ; pourquoi, dans ce cas, est-elle si rarement évoquée à l'heure actuelle ? Pour expliquer ce silence, nous proposons plusieurs pistes dont certaines avaient été abordées précédemment dans cette recherche[908].

– D'abord, faire un trou, au figuré, en art, s'avère pour l'instant bien moins adapté au marché de l'art que ne l'est, pour reprendre les mots de Weiner dans l'entretien, « l'intrusion d'un objet fabriqué dans un espace » (image que nous nous approprions). Le fait que la logique soustractive soit difficile à vendre, et même à promouvoir, peut en partie expliquer ce silence.

– Située du côté du négatif, ensuite, la logique soustractive s'oppose à la « loi naturelle » qui semble régir l'acte créateur : au contraire de ce dernier, *elle ramène vers le néant* et, en cela, cette logique demande à son récepteur de fournir des efforts d'imagination spécifiques. Le fait que la logique soustractive soit complexe à appréhender peut accroître ce silence.

– Enfin, peu d'artistes recourent à la logique soustractive de façon régulière. Beaucoup d'entre eux sollicitent cette logique de façon exceptionnelle, souvent guidés par l'instinct. Associées à d'autres gestes (le détournement, par exemple), les soustractions d'artistes figurent dans un tout de l'œuvre à l'intérieur duquel elles sont difficiles à isoler. Le fait que la logique soustractive soit fugace (par nature, elle échappe) peut aussi expliquer ce silence.

Pour ce qui nous concerne, nous voyons dans le « moins, c'est moins » un défi que le « moins, c'est mieux » ne peut pas relever.

Défense du moins

Intitulé « De "LESS IS MORE" à "LESS IS LESS", plaidoyer en faveur de la nécessaire transformation d'un proverbe tombé en désuétude », notre article nécessite quelques commentaires. Nous tenons à le faire figurer presque sans remaniements, à savoir tel qu'il a été publié dans la revue[909] à laquelle il se destinait, en 2020.

[908] Dans *Approndissements* : « SIMPLICITÉ VOLONTAIRE, COLLAPSOLOGIE ET BILAN CARBONE ».

[909] *Transvers*ALL, Revue de l'École Doctorale Arts, Lettres, Langues (ALL), Rennes 2, n° 4, septembre 2020, « L'art et le sacré ». Une version numérique de l'article a été mise en ligne à cette adresse : https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/4536/files/2020/10/N%C2%B04_7.-Jean-Baptiste-Farkas.pdf [11/06/2022]

L'article présente certains enjeux de la thèse en cours. Principalement, il ambitionne de déjouer la facilité, très largement répandue, qui consiste à ranger automatiquement toute œuvre d'art créée en logique soustractive du côté du « moins, c'est mieux » (« LESS IS MORE »), comme pour rassurer. Pour le commun, il va de soi que soustraire équivaut à améliorer. On soustrait pour augmenter la valeur, pour perfectionner. Le négatif n'est dès lors rien d'autre qu'un rouage parmi d'autres, jouant provisoirement son rôle dans une mécanique plus générale, elle dédiée à l'accroissement (aux profits, au progrès). Mais si la logique soustractive s'avère seulement profitable au final, à quoi bon le négatif qui l'articule ? Il ne constituerait jamais un but en soi ? À partir du moment où l'œuvre d'art a été créée en logique soustractive, il disparaîtrait ? Foncièrement spéculatif, l'article s'interroge pour savoir si, en art, un moins authentique, accueillant la perte et étranger à l'idée même de bénéfice, existe. À quoi ressemble, en art, un négatif ne travaillant pas pour le positif mais pour lui-même[910] ? Dans quelle mesure la pratique de l'art peut-elle adopter, voire acter la notion de déficit[911] ?

Le comité de lecture de la revue ayant reçu notre article émet des réserves à son sujet. Un des rapporteurs nous fait ce commentaire : « [Comme] l'annonce le titre, il s'agit d'un "plaidoyer" et, de ce fait, quand on est dans la position de l'avocat, on a évidemment à cœur de ne donner que les arguments qui vont dans le sens de la thèse que l'on veut voir triompher et le caractère scientifique s'en trouve biaisé, il y a quelque chose d'un peu péremptoire dans ce texte qui a des accents de "manifeste" davantage que l'aspect d'une étude critique[912]. » Dans un écrit qu'il nous envoie suite à la publication de l'article, Brogowski, notre directeur de thèse, rappelle la nécessité qu'à la recherche d'être en partie prospective.

Extrait de l'éditorial : « La revue *Transvers*ALL renouvelle sa mission de diffusion des travaux de recherche initiés par les membres de l'École Doctorale Arts, Lettres, Langues (ALL), au sein des universités de Bretagne et des Pays de la Loire. Chaque numéro prolonge les initiatives individuelles et collectives des doctorants de l'ED ALL par la publication de leurs études sur des sujets autonomes ou communs. La diversité de leurs articles – qui relèvent de la littérature, de la musicologie ou de l'histoire de l'art et de l'architecture – répond à l'ambition d'une revue scientifique pluridisciplinaire qui oriente *Transvers*ALL depuis son numéro inaugural. »

910 Positif : « Qui se définit par un contenu effectif, une qualité réelle, et non par la privation ou l'absence de son contraire, par opposition à Négatif. », voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P3572 [21/03/2022]

911 « Ce qui manque par rapport à ce qui était attendu. », voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D0789 [21/03/2022]

912 Envoyé le 9 mars 2020 par le comité de lecture de *Transvers*ALL (dans les archives de l'auteur).

> « L'art comme objet d'étude n'est pas seulement un fait, c'est aussi un projet ; il n'est pas seulement la réalité des choses faites, mais aussi le possible qui se construit comme hypothèse de la réalité à venir[913]. »

C'est dans cette optique, ouverte sur le possible, que nous avons conçu notre article. Il risque une hypothèse.

> « "L'art qui pourrait être" n'est […] pas une expression nostalgique, mais une exigence épistémologique : le possible c'est le pouvoir d'être. Si l'on ne satisfait pas à cette exigence, *on ne peut comprendre le sens de l'art*, qui – en tant que possibilité ouverte – est un objet qui "explose" sans cesse, pour ainsi dire, entre les mains du chercheur[914]. »

L'auteur rappelle « l'impossibilité de comprendre l'art à venir à partir de l'art qui est déjà, sans assumer la rupture, l'opposition ou la subversion qui s'inscrivent dans sa dynamique et dans sa structure[915] ». Assumer cette rupture (qui a certainement, elle aussi, quelque chose à voir avec ce que nous intitulons logique soustractive ici) suppose de tolérer ou même d'accueillir une marge d'erreur. Notre article pourrait aussi être intégralement réécrit : cette autre attaque d'un des rapporteurs, imparable ou presque, nous donne sérieusement à réfléchir, on pourra en comprendre la portée seulement après nous avoir lu.

> « Sur le fond, je ne suis pas certain que le "LESS IS LESS" soit vraiment autre chose que le "LESS IS MORE", parce qu'en substance l'auteur nous dit que le "LESS IS LESS", c'est finalement beaucoup mieux que le "LESS IS MORE". Donc c'est encore du "MORE" ![916] »

Sans aucun doute, cette remarque révèle la limite de notre article, sinon son illogisme insurmontable. En effet, comment faire valoir le négatif, ou encore se prononcer pour lui, sans le transformer par là même en positif ? Tout dans le négatif que nous voulons approcher rappelle le premier aspect du paradoxe de Ménon, résumé par cette phrase : « Comment prendre pour objet de recherche quelque chose dont on ne sait pas ce que c'est[917]. » Pour surmonter ce paradoxe, nous avons fait en sorte de ne pas opposer le négatif au positif, puisque tout laisse

[913] Leszek Brogowski, « L'art qui est, l'art qui pourrait être. Un objet qui explose entre les mains du chercheur », *loc. cit.*
[914] *Ibid.*
[915] *Ibid.*
[916] Comité de lecture de *Transvers*ALL, le 9 mars 2020, *loc. cit.*
[917] Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9non [13/06/2022]

penser qu'ils marchent ensemble, communiquent, et se substituent l'un à l'autre, en permanence.

Pour souligner qu'il s'agit là d'un document dont nous nous sommes déjà éloigné, ceci était déjà annoncé ci-dessus, nous avons choisi de conserver l'article dans sa version originale, à l'exception des appels de notes qu'il nous a fallu réviser en certains cas. Trois commentaires ont également été rajoutés en notes, notamment celui portant sur la pandémie du Coronavirus.

« De "LESS IS MORE" à "LESS IS LESS", plaidoyer en faveur de la nécessaire transformation d'un proverbe tombé en désuétude »

Lorsqu'il est question d'art, d'architecture, de design ou même d'un film ou d'une pièce de théâtre, qui n'a pas, ne serait-ce qu'une seule fois, entendu ou même employé le proverbe « LESS IS MORE » ? Le fait qu'il soit galvaudé nous rappelle que l'image qu'il propage habite notre imaginaire et va parfois même jusqu'à influencer nos usages : « LESS IS MORE » sonne de façon agréable et nous est familier. En y regardant de plus près, les choses ne sont pourtant pas aussi simples : D'abord, traduire le proverbe, —exclusivement propagé sous sa forme anglaise—, s'avère plus ardu qu'il n'y paraît. De quel message est-il porteur ? « Moins est plus » (littéralement) signifie-t-il que « Moins fait mieux » ? Qu'avec « moins », on fait « mieux » ? Sous-entendu qu'il est inutile d'en faire trop ? Et dès lors qu'il revient d'éviter l'excès ? Ou, autre piste, qu'il est inutile de chercher le « plus » à partir du moment où c'est le « moins » qui le crée ? Plus avant, le fait que « moins est plus » suggère-t-il une redéfinition des polarités ? Ou de notre système de valeurs ? Contre toute attente, le proverbe révèle-t-il que « moins » et « plus » ne résident pas aux places qui leur sont généralement assignées ? Solliciter l'un des pôles reviendrait à solliciter l'autre ? Quel embarras.

Ensuite, dans l'utilisation qu'on en fait, « LESS IS MORE » présente également des ambiguïtés. Autant le proverbe coule de source dès proféré et s'illumine à la façon d'une évidence, autant s'essayer à le saisir au vol donne vite le tournis et révèle, là aussi, une nature complexe. Froidement soumis à l'analyse, tôt ou tard le proverbe poisse et fait tourner en rond. Un WIKI calme temporairement cet état de confusion en arrêtant une fois pour toutes, mais en surface seulement, ce que le proverbe star signifie.

> « LESS IS MORE : Ce qui est en plus petite quantité peut être de meilleure qualité. Ce qui est moins compliqué est souvent mieux compris et plus apprécié que ce qui est plus compliqué ; la brièveté dans la communication est plus efficace que la verbosité[918]. »

Or, toutes les personnes qui usent du proverbe veulent-elle dire cela ? Le fait qu'il figure dans la liste générale des oxymores[919] est loin de simplifier les choses. Nouvel embarras. En solliciter la recherche sur l'Internet en s'aidant d'un moteur comme Google, enfin, occasionne l'apparition d'un nombre considérable de réponses qui elles aussi nous plongent dans des complications. Un clic, et c'est la récolte d'une liste interminable de citations impliquant une foule d'auteurs, mais aussi des définitions issues d'une multitude de précis et de dictionnaires, notamment étymologiques, et enfin, apparaissant en abondance et dans la confusion, des blogs et des sites dédiés au « LESS IS MORE », créés par des individus et des communautés qui revendiquent le proverbe et le sens qu'il renferme, souvent le sens que ces communautés lui prêtent. De tels lieux, ces blogs et ces sites où l'on s'est approprié le proverbe, parfois en grande pompe, s'enracinent dans ou parlent depuis des champs et secteurs aussi variés que la politique, le télétravail, la religion, l'industrie automobile, le hackerisme, l'architecture, la santé ou encore, rien d'étonnant, le boursicotage et les affaires. Dans tous ces champs et secteurs, il revient, nous assène-t-on, d'acter le « LESS IS MORE » pour se (re)mettre dans le droit chemin. Comment ? De bien des façons : en invoquant la lenteur ou encore la décroissance,

---

[918] Voir : https://en.wiktionary.org/wiki/less_is_more [21/03/2022]
(« LESS IS MORE: That which is of smaller quantity could be of higher quality. That which is less complicated is often better understood and more appreciated than what is more complicated; brevity in communication is more effective than verbosity. »)

[919] Voir : http://thesearchresource.com/oxymorons/ [21/03/2022] « Obscure clarté » est un célèbre oxymore de Corneille.

l'écoresponsabilité ou le minimalisme (diminution des appétits). En évoquant le sens aiguisé des bonnes opportunités, l'excellence à la tâche, le discernement psychologique ou encore le talent artistique et l'intuition créatrice. Dans les pires des cas, presque employé à la façon d'un sigle tapageur placé là exactement où l'œil tombe sur l'écran de son ordinateur, le proverbe donne naissance à toutes sortes de contournements et de montages supposés faire évoluer nos comportements. Il revient, nous explique-t-on, de faire advenir du « LESS IS MORE » dans la performance sportive qui demande une économie rigoureuse des énergies. Réduire, pour se renforcer. Ou encore d'en saupoudrer comme du gros sel dans la cuisine, lorsqu'il est projeté d'améliorer des recettes en les revoyant à la baisse sur le plan calorique. Réduire, pour mieux s'alimenter et tenir la forme. Des grandes marques et des banques s'accaparent l'expression telle-quelle ou la revisitent, voire la dévoient littéralement. Réduire pour consommer de façon éclairée ou pour mieux faire fructifier ses placements. Bref, « LESS IS MORE » veut tout et rien dire. Il s'applique à tout, sans distinction. Et surtout sert toutes sortes de causes. C'est le défaut de ce proverbe, sans aucun doute, mais aussi peut-être ce qui lui fait faire en permanence le tour du monde depuis de très nombreuses décennies : son ouverture, ou plutôt son équivocité, qui fait qu'il peut être abordé et entendu d'innombrables façons. « LESS IS MORE » est extensible, malléable, à l'infini. Ceci explique qu'on l'utilise à tort et à travers, souvent à tort.

Généalogie express d'un proverbe galvaudé

Au fond, que vante-t-il ? Question qui revient, par détour, à s'interroger sur l'origine de son succès. Une meilleure répartition des richesses ou la quête du profit ? Une approche marxiste ou néolibérale ? Une vision collectiviste ou individualiste ? L'équivocité du proverbe, on vient de le voir, rend les réponses difficiles. D'où vient-il et dans quel contexte a-t-il vu le jour, alors ? Quand et par qui a-t-il été employé avant d'arriver jusqu'à nous ? On dit de l'architecte allemand Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) qu'il a bâti sa réputation sur le « LESS IS MORE ». L'inventeur américain

Richard Buckminster Fuller (1895-1983) l'aurait, lui aussi, abondamment utilisé pour décrire ses modes opératoires. Mais, nous rappelle-t-on sur un des multiples sites précédemment évoqués[920], le proverbe aurait eu une longue existence avant d'être employé par ces deux célébrités de la construction, toutes deux issues du XX^e^ siècle. Et de fait, tout indique qu'il remonte au moins à la phrase que le poète britannique Robert Browning fait dire au peintre Andrea del Sarto (1486-1531) dans un poème qu'il lui dédie, en 1855.

> « Pas de croquis préalables, pas d'études, c'est du passé :
> Je fais ce dont beaucoup rêvent, toute leur vie,
> – Rêvent ? s'efforcent de le faire, et se tourmentent pour le faire,
> Et échouent à le faire. Je pourrais en compter vingt
> Sur deux fois vos doigts, et ne pas quitter cette ville,
> Qui s'efforcent – vous ne savez pas comment les autres s'efforcent –
> À peindre une petite chose comme celle que vous avez barbouillée.
> En passant négligemment avec vos robes flottantes, –
> Mais qui font beaucoup moins, beaucoup moins, dit quelqu'un,
> (Je connais son nom, peu importe) – beaucoup moins !
> Eh bien, moins c'est plus, Lucrèce : me voici jugé[921]. »

Lorsqu'il est question de partir en recherche de documents fiables portant sur le proverbe, quasiment rien ne se trouve. Autant celui-ci, nous venons de l'écrire, habite notre imaginaire au point de se laisser très souvent employer et manier, y compris et surtout dans des formes dévoyées, autant la matière manque cruellement pour qui veut mettre « LESS IS MORE » au travail un peu plus sérieusement. Incapacité, donc, malgré l'infinie réputation de cette phrase, à mettre la main sur des articles dignes de ce nom, universitaires ou même issus de la presse et des médias.

En 2000, faisant figure d'exception, une revue française consacre son n° 9 en entier au fameux proverbe : *Less is more. Stratégies du moins*[922]. Tout d'abord, et ceci s'avère

---

[920] Celui-ci, entre autres, intitulé abstractconcreteworks.com consacre une page entière à l'origine du proverbe : http://www.abstractconcreteworks.com/essays/lessismore/ls_s_mor.html [21/03/2022]

[921] Robert Browning, « Andrea del Sarto » (1855). Ce poème est intégralement reproduit sur le site Poetry Foundation à cette page : https://www.poetryfoundation.org/poems/43745/andrea-del-sarto [21/03/2022] Nous n'avons pas trouvé le poème en version française.
(« No sketches first, no studies, that's long past: / I do what many dream of, all their lives, / —Dream? strive to do, and agonize to do, / And fail in doing. I could count twenty such / On twice your fingers, and not leave this town, / Who strive—you don't know how the others strive / To paint a little thing like that you smeared / Carelessly passing with your robes afloat,— / Yet do much less, so much less, Someone says, / (I know his name, no matter)—so much less! / Well, less is more, Lucrezia: I am judged. »)

quelque peu déceptif de notre point de vue, la revue ne visite que peu d'enjeux connectés au champ de l'art. Majoritairement issus des sciences humaines, les intervenants semblent peu enclins, sauf exception, à sonder la pratique de l'art en la plaçant sous l'angle du « LESS IS MORE ». Cette contrariété mise à part, nombre d'articles publiés à cette occasion présentent d'indéniables qualités que nous pouvons résumer de la façon suivante : les contextes à partir desquels s'expriment les auteurs invités sont très variés et ces derniers, chacun à leur manière et selon leurs compétences, ou même leurs obsessions, proposent une interprétation toujours singulière (et parfois même inattendue) du proverbe « LESS IS MORE ». Quelques exemples, parmi d'autres qu'il aurait été tout aussi pertinent de citer, méritent leur place ici.

Le philosophe François Dagognet (1924-2015) souligne qu'en génétique, le Moins joue un rôle primordial.

> « Nous devons venir à bout d'une énigme, logée au cœur de la médiologie – à savoir que c'est le Moins qui en dit ou en transporte le plus. […] Le code génétique nous aide à concevoir comment, avec quatre lettres, la vie parvient à générer en quelque sorte l'ensemble de tous les êtres (animaux, végétaux), sans risque de confusion[923]. »

L'écrivain Régis Debray (1940-) remarque que le Moins et le Plus sont liés et constituent des moments.

> « Le retour du phrasé romantique, après la rigueur néo-classique, affichera bientôt l'abondance, signe officiel de la passion, contre les culs serrés académiques. Le moins et le plus s'enchaînent ainsi dans l'histoire littéraire nationale comme les ordres en architecture et les écoles en peinture : par spirale (puisqu'il faut un certain temps au meilleur pour libérer son pire)[924]. »

Observant des phénomènes en lien avec l'information, le médiologue Daniel Bougnoux (1943-) rappelle la nature purement rationnelle de l'opération soustractive.

> « Le monde des informations permet de pénétrer plus avant, et de mieux comprendre cet impératif transcendantal de la soustraction. […]

---

[922] *Less is more. Stratégies du moins, op. cit.*

[923] François Dagognet, « Le plus dans le moins », dans *Less is more. Stratégies du moins, op. cit., p.* 5-10. Les pages mentionnées renvoient à l'article dans son intégralité. Nous avons procédé de cette façon pour tous les passages extraits de cette revue.

[924] Régis Debray, « Ambivalences », dans *Less is more. Stratégies du moins, op. cit.,* p. 20-23.

> S'informer, c'est […] élaguer […] à la façon dont le sculpteur n'ajoute pas mais retire du matériau pour révéler la belle forme de la statue, et procède ainsi *per via di levare* comme dit Vasari (qui le distingue du peintre qui dépose, *per via di porre*) […][925]. »

Essayiste dédié à l'histoire de l'architecture, Bernard Oudin (1934-) rappelle qu'il revient de libérer le Moins de quelques faux-semblants pour mieux l'analyser.

> « Le "plus", avec son ostentation, serait un art de nantis désireux d'étaler leur richesse, tandis que le "moins", économe de ses moyens, serait ascétique. Pour le coup, rien de plus faux. Faux historiquement : un Ledoux au XVIII[e] siècle, un Mallet-Stevens au XX[e], ont travaillé pour une clientèle de riches mécènes. Faux esthétiquement : on connaît le mot de Chanel : "Le luxe, c'est ce qui ne se voit pas."[926] »

Enfin, plus proche de nos préoccupations, lorsqu'il évoque l'art du peintre américain Franck Stella, l'historien de l'art et philosophe Thierry Dufrêne (1957-) rappelle à notre mémoire un article truculent d'Elaine de Kooning[927], paru dans la revue *ARTnews* durant l'été 1957, « Pur peint un tableau »[928] (« Pure paints a picture »). Dufrêne signale qu'au moment de sa sortie, beaucoup voyaient en cette étrange fiction d'artiste, M. Pur, une incarnation de Stella. Toujours très actuels, en ce qu'ils énumèrent de nombreux enjeux relatifs à la notion de pureté en art, les passages de l'article mis au travail par Dufrêne méritent d'être cités en intégralité ici, au risque d'éloigner notre texte de toute logique soustractive.

Une vocation tout d'abord, née loin de l'art, au contact de l'industrie agroalimentaire.

> « Dans la fiction de la femme de Willem de Kooning […] M. Pur a été élevé par un lointain cousin qui stérilisait les bidons de lait pour le compte d'une coopérative agricole. C'est en l'aidant que M. Pur avait eu la révélation de sa vocation de peintre pur […][929]. »

Une démarche négative ensuite, que M. Pur résume notablement.

> « "La pureté ne peut pas être créée directement, pas plus qu'elle n'existe préalablement dans la nature. Elle doit être obtenue négativement, c'est-

[925] Daniel Bougnoux, « Light, vers une culture allégée », dans *Less is more. Stratégies du moins, op. cit.*, p. 76-81.
[926] Bernard Oudin, « Architectures minimales », dans *Less is more. Stratégies du moins, op. cit.*, p. 63-70.
[927] Elaine de Kooning, née Elaine Marie Catherine Fried (1918-1989), peintre américaine, enseignante et critique d'art. Mariée au peintre américain Willem de Kooning en 1943. Voir : https://www.theartstory.org/artist/de-kooning-elaine/ [21/03/2022]
[928] C'est de cette façon que Dufrêne traduit le titre de l'article d'Elaine de Kooning. Tous les extraits de l'article cités ici proviennent de cette même traduction.
[929] Dufrêne, « Plus ou moins », *loc. cit.*, p. 54-59.

à-dire, en ôtant les impuretés. Cette démarche négative est absolument nécessaire pour une peinture correcte.”[930] »

« 10 Non » constituent un programme.

> « M. Pur énonce les Tables de la Loi de la nouvelle esthétique : les 10 Non (–savoureuse, –crédible, –odorante, –visible, –vendable, –observable, –remarquable, –soutenable, –aimable, –capable) qu'il résume par une maxime dérivée du célèbre *LESS IS MORE* : “Plus votre art est pur et plus vous pouvez donner moins” (The more pure your art is, the more you can give less)[931]. »

Échouer semble être l'objectif unique qui motive ce programme.

> « Sa démarche soustractive érigée en art de vie le conduit à ne rechercher qu'un succès : un échec total (celui qui se maintient toute une vie car il ne doit pas être atteint trop tôt !) : “S'il reste la moindre peinture sur la toile à la fin de la journée de travail, j'ai échoué […]. Et échouer […] devrait être la plus haute aspiration d'un vrai artiste”[932]. »

Pour nous, M. Pur rappelle surtout Reinhardt qui, dans un fragment daté de 1961, alors guidé par l'intuition, décrit avec des *sans* l'aboutissement ultime de sa démarche.

> « Toile carrée (*neutre, sans forme*), cinq pieds de hauteur, cinq pieds de largeur, haute comme un homme, large comme un homme aux bras déployés (*ni grand, ni petit, sans dimension*), trisection (*aucune composition*), une forme horizontale venant nier une forme verticale (*sans formes, sans le haut, sans le bas, sans les directions*), trois couleurs sans couleurs (*plus ou moins*) sombres (*aucune clarté*) et non contrastées, la trace du pinceau trace pour effacer les traces du pinceau ; une surface mate, plane, peinte à main levée (*sans brillance, sans texture, non linéaire, ni* hard edge*, ni* soft edge) qui ne reflète pas son environnement – une peinture pure, abstraite, non-objective, intemporelle, non spatiale, sans changements, sans relations, désintéressée – un objet qui est conscient de soi (*pas d'inconscient*), idéal, transcendant, conscient d'aucune autre chose que l'art (*absolument aucun anti-art*)[933]. »

Comme son nom l'indique, « LESS IS MORE » exprime une foi dans le Progrès

Dans son article, Dagognet voit la réduction comme une porte s'ouvrant sur tous les possibles, sur la totalité. *Réduire, c'est intensifier*. Lorsqu'il constate que le moins et

930 *Ibid.*
931 *Ibid.*
932 *Ibid.*
933 Brogowski, *Ad Reinhardt, op. cit.,* p. 14-15.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

le plus « s'enchaînent par spirale », la rigueur précédant l'abondance, que ce soit dans l'histoire littéraire, l'architecture ou les arts, Debray relativise le Moins qui, loin de prétendre à l'autonomie et constituer un point d'orgue ou un point final, est entrevu comme un moment, une phase. *Réduire est temporaire.* L'image d'une « information [comme] grandeur négative », proposée par Daniel Bougnoux renferme, elle aussi, un parti-pris tacite : ce que l'auteur évoque avec les verbes trier, élaguer, cribler « à la façon dont le sculpteur n'ajoute pas mais retire du matériau pour révéler la belle forme de la statue », est en quelque sorte un mal pour un bien. Réduire, qui peut être perçu comme négatif au premier abord, « fait mieux », de nouveau, puisqu'il s'agit pour l'auteur d'y recourir pour s'extraire de « l'informe bruit quotidien ». *Réduire, c'est élever.* Clairvoyant, Oudin rappelle que *le moins ne contredit pas le désir de briller.* L'histoire des bâtiments prouve que certains ont été réduits pour rayonner davantage. Enfin, dans sa façon cocasse de présenter une certaine conception de la pratique de l'art au travers de l'histoire de M. Pur, Elaine de Kooning rappelle au peintre, qui envisage de faire carrière, qu'un goût trop prononcé pour la restriction est à exclure du champ des options artistiques viables dans la durée. Réduire outrancièrement n'est pas un choix profitable. *Réduire, c'est atrophier.*

Quelques exemples, donc, pour illustrer ceci : réduire pour augmenter, pour améliorer, ou encore pour perfectionner, voici d'authentiques synonymes de « LESS IS MORE ». Sauf dans l'article d'Elaine de Kooning, qui fait ici figure d'exception, en toute logique, et comme son nom l'indique, « LESS IS MORE » ne tend jamais vers le négatif : tous les chemins qu'il nous fait parcourir mènent au plus. À l'extrême, il est l'antithèse du négatif. Bien que contenant le mot moins dans son énoncé, il tend intégralement vers le positif, à la façon d'une plante qui cherche le soleil. « LESS IS MORE » se réjouit du fait de croître. En tant que tel, le proverbe se situe nettement du côté de la foi dans le progrès. Il est, en cela, très éloigné d'une logique soustractive au sens que nous lui prêtons, à savoir d'une logique qui envisage, dans l'art et ailleurs, le retrait pour le retrait plutôt que le retrait pour une

amélioration, et reconnaît l'importance qu'il y a à encaisser des pertes et à se confronter à un négatif non amorti[934].

En quoi cette positivité du proverbe pose-t-elle problème ? En ce qu'elle exprime de façon indirecte un positionnement qui court-circuite la confrontation authentique au négatif. Puisque le « LESS IS MORE » revient à un mal pour un bien, exit le « LESS », tout mène au « MORE », bien trop analgésique pour nous interroger. En somme le proverbe revient-il à l'énonciation d'une idéologie ? Voire d'une morale ? C'est ce que semble esquisser l'essayiste français Nicolas Nauze dans un article consacré à l'architecture et intitulé « La morale du superminimum ».

> « La privation, le dépouillement, le renoncement, l'abstinence sont mères de toutes les vertus : frugalité, parcimonie, humilité, sobriété, pureté, pondération, tempérance... La morale semble donc guider les logiques d'un minimum et en constituer le ressort intime […] cette mortification […] s'impose à nous comme une obligation morale […] fortement ancrée dans l'éthos occidental[935]. »

Cet extrait peut être mis en relation avec « Le caractère destructeur » (1931) de Benjamin[936]. Sans qu'il soit nécessaire de souscrire à la position décrite par Nauze, comment ne pas accorder à l'auteur que lorsqu'il est question de restreindre, la morale et sa batterie d'arguments culpabilisants ne sont jamais loin. La longue histoire des débats entrepris autour de la possible restriction démographique dans le malthusianisme le montre bien.

Ramener l'esprit à son inquiétude, négatif, dépense et mal

Nous nous claquemurons dans un îlot de positivité. Mais le moindre craquèlement nous rappelle que, partout autour de nous, le négatif attend, et nous pressure. Il suffit d'une brèche, et celui-ci nous atteint instantanément. Comme un aiguillon. En place de tenter de le problématiser, ou même simplement de l'accueillir, nous

[934] L'expression « négatif non amorti » est de Jullien. Il sera question de cet auteur ci-dessous.
[935] Nicolas Nauze, « La morale du superminimum », *loc. cit.* Le projet est présenté de cette façon par ses auteurs : « L'exposition "Superminimum" présente les travaux de trois agences de design et d'architecture qui défendent l'idée que l'on peut faire mieux avec moins. Ces pratiques procèdent par accumulation de micro-révolutions : réappropriation des micro-échelles abandonnées par l'architecture, objets sauvés, économies de matières... », voir : http://superminimum.over-blog.com/pages/EXTRAITS_DU_CATALOGUE-1429556.html [22/03/2022]
[936] Benjamin, « Le caractère destructeur », dans *Œuvres II, op. cit.* Un passage du texte figure dans notre inventaire.

esquivons le négatif par tous les moyens : le proverbe « LESS IS MORE » est un de ces moyens. Qui fait de l'authentique négatif un négatif amorti, dont nous savons d'avance qu'il s'ouvrira sur des améliorations, nous épargnant ainsi l'analyse de toutes les situations où il a fallu payer le prix de vraies pertes. Une soustraction sans perte resemble au proverbe « LESS IS MORE ». Telle que nous l'imaginons, tout au contraire, la soustraction s'avère féconde tout autant qu'elle coûte à celui qui l'expérimente. Sans la création d'un écart, sans inquiétude, nous n'en sommes pas encore arrivés à la logique soustractive telle que nous la posons. Nous enfonçant profondément dans le déni, nous allons jusqu'à identifier le négatif comme un levier, un ferment, ou même un philtre magique censé, lui aussi, réenchanter notre existence. Escaladé par son versant positif, le moins ensemence, il possède les propriétés d'un incubateur. Or prendre seulement en considération les effets bienfaiteurs du négatif ne revient-il pas à tenter d'effacer une dette ? À dissimuler les brèches évoquées à l'instant ? Combien de temps avons-nous, par exemple, laissé passer, avant de prendre en considération la dette que nous avions contractée vis-à-vis de la planète que nous habitons[937] ? Nous ne pensions peut-être qu'à produire des améliorations tandis que le « LESS », le négatif, était laissé de côté, voire nié. Jusqu'au réveil, jusqu'au bout : incapacité de l'être humain à encaisser de vraies pertes, si le moins ne s'ouvre pas sur du meilleur, pour se rassurer, d'aucuns diront qu'il ne vaut pas la peine de fournir de vrais efforts. Pourtant, tout semble indiquer, surtout l'état de la planète sur laquelle nous vivons, qu'une tentative de redéfinition de notre société ne peut faire l'économie d'un retour vers son négatif, celui dont elle est victime, mais aussi et surtout celui qu'elle crée. Le philosophe allemand Hegel semble déjà avoir exprimé cela.

> « L'esprit n'acquiert sa vérité qu'en se trouvant lui-même dans la déchirure absolue. Il n'est pas cette puissance au sens où il serait le positif qui n'a cure du négatif, […] il n'est au contraire cette puissance qu'en regardant le négatif droit dans les yeux, en s'attardant chez lui. Ce séjour est la force magique qui convertit ce négatif en être[938]. »

[937] Le « Rapport Meadows », censé mettre en garde les pouvoirs en place contre nos excès, paraît en 1972.
[938] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Préface de la Phénoménologie de l'esprit* (1807), trad. Jean-Pierre Lefebvre, Flammarion, coll. « GF », Paris, 1996, p. 83.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

L'essayiste français Cédric Mong-Hy (1979-) propose une analyse toute personnelle de la notion de dépense chez Georges Bataille. Intrinsèque à la vie, la dépense légitime, au moins en partie, les humaines turpitudes. « Dès les années 1930-1940, pendant "dix-huit ans" de recherches, sentant intuitivement la portée conceptuelle et technique de cette notion, Bataille fit de l'énergie le pivot d'une réflexion qui allait aboutir à *La Part maudite*[939]. » Pour Mong-Hy, l'existence de cette « Part » s'explique par le fait que nous, humains, soyons des passeurs comme tout ce qui vit sur terre.

> « L'énergie solaire que nous sommes est une énergie qui se perd. À l'extrémité de la chaîne alimentaire, nous sommes nous mêmes de petits soleils et nous nous trouvons dans l'obligation psycho-bio-physique de rayonner, de "dépenser" l'énergie solaire dont nous ne sommes que les passeurs[940]. »

Pour Bataille, il revient de se donner, de se perdre sans compter. Pour ce faire, bien des façons peuvent être envisagées.

> « [La] guerre, le travail, la chasse, le sexe, le sport mais aussi l'art, la littérature et la science. […] Les mots et les idées qui guident nos vies sont des interprétations humaines de phénomènes énergétiques qui marquent nos cerveaux[941]. »

Jullien (1951-) décrit particulièrement bien ce que permet la confrontation à un authentique négatif et pourquoi, de toutes nos forces, nous n'en voulons pas. Le nœud du problème se situe dans un amalgame, celui qui consiste à ne pas distinguer de façon assez tranchée mal et négatif, voisins qu'en apparence et que tout oppose en réalité.

> « [Le] mal instaure une dualité, et ces deux termes sont conçus extérieurs l'un à l'autre (même s'ils signifient contradictoirement l'un par l'autre) : bien ou mal ; le négatif suppose, à l'inverse, une polarité comme différence interne à un système où ces deux termes, positif et négatif, sont à la fois opposés et vont de pair […][942]. »

Tandis que le mal nuit, « le négatif coopère[943] ». Or le bonheur fige, et c'est en cela que le négatif à son rôle à jouer.

---

939 Cédric Mong-Hy, *Bataille cosmique. Du système de la nature à la nature de la culture*, Paris, Lignes, 2012, p. 16-17.
940 Mong-Hy, *Bataille cosmique, op. cit.* p. 85-86.
941 *Ibid.,* p. 93-95.
942 Jullien, *Du mal/Du négatif, op. cit.*, p. 22-23. Nous utilisons des passages du même livre dans *Approfondissements* : « UN MANIFESTE DE MOINS ».
943 Jullien, *Du mal/Du négatif, op. cit.,* p. 23.

> « On pourra se contenter […] d'un négatif amorti […] tel le "Mondial" du foot avec ses héros médiatiques. Mais on peut aussi espérer creuser un négatif […] plus virulent, qui rappellerait l'esprit à son inquiétude[944]. »

Le bonheur a besoin d'être menacé « pour commencer d'apparaître comme tel et sortir de son ineffectivité […] c'est par la fracturation venant du mal(heur) que la vie sort de son enfouissement silencieux : qu'on la voit apparaître et s'en émeut, qu'elle ne passe plus inaperçue[945] ». Il y a dans la logique soustractive, que l'auteur nomme « négatif coopérant », quelque chose de nécessaire à la pensée, sinon encore plus généralement à la vie. Plutôt que de s'en effrayer, il revient de chercher ce qui est virulent, qui seul nous met à l'œuvre et peut nous aider à surmonter l'inertie.

De « croître sans progresser » à « progresser sans croître »

Dans le monde de l'art, le proverbe « LESS IS MORE » s'avère pour nous incapable de restaurer « de l'écart dans la pensée[946] » ni ne trouve les moyens de « ramener l'esprit à son inquiétude ». Il consolide plutôt, il fertilise et crée des oasis, jouant un rôle semblable à celui qu'il tient dans l'industrie du luxe évoquée par Oudin dans son article. Le monde de l'art et l'immense variété de pratiques qui s'y développent devrait selon nous travailler à la transformation du fameux proverbe. Le « LESS IS MORE » est tombé en désuétude de la même façon que la notion de progrès à laquelle il se rattachait. À présent, il revient selon nous de passer de « LESS IS MORE » à « LESS IS LESS », notion proche de ce que nous appelons ici logique soustractive. Pour caractériser ce qu'est le « LESS IS LESS », un antécédent immanquable perdure en la célèbre phrase de l'artiste américain Douglas Huebler (1924-1997) lorsqu'il annonce que « Le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants, je n'ai aucune envie de lui en faire supporter un de plus[947]. » Souvent citée sans qu'en soit précisée l'origine, la phrase est devenue un lieu commun hérité de l'art conceptuel. Elle est une clé essentielle à notre développement. Pour passer, dans la pratique de l'art, de « LESS IS MORE » à « LESS IS LESS », il revient de

[944] *Ibid.*, p. 19.
[945] *Ibid.,* p. 73.
[946] Selon l'expression de Jullien, toujours dans *Du mal/Du négatif, ibid.*
[947] C'est la traduction de François Bon que nous privilégions ici. Voir Goldsmith, *L'Écriture sans écriture, op. cit.*, p. 9.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

repartir de la phrase de Huebler pour la transformer comme ceci : « Le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants, je souhaite en retirer quelques-uns. » La pratique de l'art peut être authentiquement soustractive[948]. Elle est capable d'un moins frontal, mis en acte dans le champ du symbolique, d'une authentique perte, ignorante de la moisson. Le théoricien français Jean-Claude Moineau (1942-) s'est exprimé de façon semblable sur le fait d'engager, en art, une dépense.

> « EFFACER
> Dépense et non pas production, dépense improductive, inutile : il s'agit non pas de faire de l'art (ni même de le consommer) mais de le dépenser, en pure perte (en dehors même de toute ostentation), de le gaspiller délibérément[949]. »

Le gaspillage comme option contre le « LESS IS MORE » ? Un pas possible vers le « LESS IS LESS » ? Ce n'est pourtant pas exactement de cela qu'il s'agit. Avant de voir en quoi consiste cette approche plus dans le détail, posons-nous la question de savoir pourquoi il faut l'envisager. Quand bien même l'idée d'urgence généralisée serait une fiction, finalement le monde dans lequel nous vivons n'est pas autant en danger qu'on le prétend[950], les œuvres d'art ne peuvent s'accumuler indéfiniment. Les inquiétudes liées au Big data[951] ou encore, de façon plus spécialisée, l'expansion délirante de l'industrie du disque vinyle, nous rappellent à leur façon qu'*il y a trop de tout*. À l'occasion d'une virée en bateau-mouche sur la Seine au cœur de la ville de Paris, la conférencière apprend à ses auditeurs lorsqu'ils passent sous le Louvre qu'il faudrait trois mois jour et nuit pour passer en revue, ne serait-ce, précise-t-elle, qu'en consacrant seulement trois secondes à chaque cas, tout ce que le Musée célèbre contient d'œuvres d'art. N'est-ce pas déjà bien assez ? Pourquoi faut-il en fabriquer de nouvelles ? Parce qu'existe une nécessité de le faire[952] – mais dès lors est-il utile de les conserver ? Fétichisme ? Nostalgie ? Attrait pour l'exhaustivité ?

---

948 Nous avons proposé de nombreuses œuvres d'art soustractives au travers des identités « Glitch, Beaucoup plus de moins ! » (à partir de 2002) et « PRACTICES IN REMOVE » (à partir de 2015).

949 Moineau, « Pour une nouvelle économie de l'art », dans *Économies silencieuses et audaces approximatives*, *loc. cit.*

950 Cet article a été écrit quelques semaines seulement avant que n'apparaissent les premiers signes de ce qui deviendra la pandémie du Coronavirus.

951 Ou mégadonnées.

952 C'est là où la pratique de l'art peut être approchée sous l'angle de l'art-thérapie. Pour beaucoup, pratiquer l'art est une nécessité qui ne doit pas être questionnée. Avec raison, beaucoup d'artistes œuvrent pour « sortir du rang des assassins » (image attribuée à Franz Kafka).

Sous cet angle, imaginer une pratique de l'art soustractive peut être entrevu comme une urgence. Mais qu'est-ce qu'une œuvre d'art soustractive ?

Bien que très discrètes, en toute logique, là aussi, pourrait-on dire, de telles œuvres, soustractives, existent déjà en grand nombre et il est important d'en citer au moins deux, parmi les plus connues, même si, comme on le verra, elles échouent toutes deux à être intégralement soustractives.

- Les *Square Removals*[953]

Lorsqu'en 1968, Weiner applique son statement (ou énoncé) en prélevant un bout de mur sans l'accompagner de quoi que ce soit, son geste est essentiel[954] : pourquoi ce carré de retrait ? Dans quel but ? Le prélèvement de l'artiste, qui est une opération soustractive au premier degré, au sens fort, pose des questions qui restent sans réponses, – et c'est justement cela qui importe. Quelques photographies (de mauvaise qualité) occasionnées par de telles mises en pratique laissent rêveur tant l'approche, volontairement extrêmement rudimentaire, est aussi originale. Méthodique, elle revient à la mise en scène d'un dénominateur : des carrés en tous points identiques obtenus par prélèvement de matière apparaissent dans des contextes variés. Rapidement, l'artiste semble douter de son geste : serait-ce trop peu ? Trop nu, le carré de matière retirée courrait-il le risque d'être incompris ? D'être trop banal ? En plusieurs autres occasions (1968 et 1969), Weiner décide donc d'accompagner son retrait du statement dont il est issu, écrit en toute lettre à côté de ce premier, un peu à la façon d'un cartel géant. Décevant, de notre point de vue.

- Les *Cessions des zones de sensibilité picturale immatérielle*[955]

Il est intéressant de constater qu'en imaginant ces *Cessions* une dizaine d'années avant les *Square Removals*, Klein tend la main à ce que nous tentons de définir ici par l'expression « LESS IS LESS ». Et Klein échoue, justement, à faire admettre ces

[953] Voir, par exemple, Weiner, « A 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL » (1968), *loc. cit.* : https://www.moma.org/collection/works/137437 [22/03/2022]

[954] Mais bien sûr, ceci nécessiterait d'avoir vu ces œuvres en vrai. Ce paragraphe se base en partie sur des documents photographiques qui, en dernier recours, peuvent s'avérer trompeurs.

[955] Klein, *Les zones de sensibilité picturale immatérielle, loc. cit* : http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/640/cession-d-une-zone-de-sensibilite-picturale-immaterielle-a-m-blankfort-pont-au-double-paris/ [22/03/2022]

Cessions telles qu'il les voudrait. Gauthier décrit bien cet échec dans un article consacré à la « loi du live ».

> « Automne 1959 : "une intention picturale" puis "une zone de sensibilité picturale non stabilisée", 20 grammes d'or fin contre un "reçu" signé. Toutefois Klein constate très vite que lesdits reçus sont devenus les œuvres ; certains des premiers collectionneurs les ont d'ailleurs encadrés[956]. »

Cherchant d'avantage de logique soustractive, Klein se voit dans l'obligation de radicaliser son approche en mettant au point des « Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle[957] ». Celles-ci stipulent que « l'existence d'un reçu annule "toute l'authentique valeur immatérielle de l'œuvre". […] Le collectionneur devra "brûler solennellement son reçu" − ses nom, prénom, adresse et date de l'achat demeurant toutefois inscrits sur le talon du carnet à souche des reçus[958]. » Le protocole d'exécution ne s'arrête pas là, puisque l'artiste doit également « "en présence d'un Directeur de Musée d'Art, ou d'un marchand d'Art connu, ou d'un Critique d'Art, plus deux témoins, jeter la moitié du poids de l'or reçu à la mer, dans une rivière ou dans un endroit quelconque dans la nature, où cet or ne puisse plus être récupéré par personne" […][959]. » Pourtant, comme le relève Gauthier, l'opération s'avère paradoxale. On perd en matière d'un côté pour gagner en valeur de l'autre. Du fait que le certificat de l'œuvre lui-même soit détruit, celle-ci n'en semble devenir que plus intégralement immatérielle, il ne saurait, en ce sens, « y avoir de stratégie anti-réifiante plus radicale[960] ».

> « L'œuvre immatérielle, absolument non réifiée, n'existe en réalité que comme marchandise. La preuve de son existence n'est apportée que par sa vente. L'erreur de Klein est d'avoir pensé que l'immatérialité était la parade idéale contre la réification[961]. »

Avec cette œuvre et dès lors qu'il renonce à la matérialisation, Klein se confronte à la perte, au « LESS IS LESS ». Cette confrontation plaît tellement peu à ses

---

956 Gauthier, « Tino Sehgal. La loi du live », *loc. cit.,* p. 132.
957 *Ibid.*
958 *Ibid.*
959 *Ibid.*
960 *Ibid.*
961 *Ibid.* Pour éviter des complications, réification et dématérialisation n'entrent pas en ligne de compte dans cet article.

collectionneurs que certains iront jusqu'à contourner son souhait – quant à la disparition de toute trace matérielle de l'œuvre – et conserveront le reçu qui devait partir en fumée, parfois même en partie brûlé. Si Weiner avait évité d'accompagner son geste par le texte dont il est issu, et si Klein dix ans plus tôt avait réussi à impliquer ses collectionneurs de la façon qu'il avait imaginé, les laissant face à « rien » (un rien qui, bien entendu, n'est pas rien), nous serions en présence de deux œuvres d'art authentiquement soustractives, empreintes de logique soustractive et de « LESS IS LESS ». Poussées jusqu'au bout, les propositions de ces deux artistes sont dénuées de justifications évidentes et restaurent, pour cela même, « de l'écart dans la pensée » (Jullien). Pour reprendre à notre compte une évocation exprimée par l'artiste et essayiste Pavel Büchler (1952-), à leurs extrémités ces deux soustractions reviennent à « une résolution repoussée à jamais parce qu'il ne semble pas y avoir de justification au problème[962] ». Or quoi de plus improbable à justifier que des trous béants sans arguments à la clé et des « zones de sensibilité picturale » tellement dématérialisées que seule la mémoire peut temporairement les ramener à la vie ?

Passer ainsi de « LESS IS MORE » à « LESS IS LESS », comme nous en faisons la proposition, nous amène à devoir évoquer deux types de points de vue, opposés l'un à l'autre :

- Est contre le « LESS IS LESS » celui qui considère qu'un excès de production d'œuvres est nécessaire ou même indispensable au bon développement de l'art. Cette conception semble voisine de celle forgée par l'observation de la nature, à savoir que pour une propagation satisfaisante des espèces, une profusion maximale est requise à la base. Seule la profusion sait endosser les pertes innombrables qui jalonnent le développement de la vie. Comme toute une partie du cru doit disparaître, il faut qu'il y en ait le plus possible au départ – 6800 nouveaux albums de musique sont sortis en France cette année, mais seulement deux ou trois passeront à la postérité.

[962] Büchler, « Où "rien" prend un sens », *loc. cit.,* p. 454.

- Est pour le « LESS IS LESS » celui qui considère que la production d'œuvres d'art doit être limitée, voire frappée d'inertie, pour un temps. Dans ce second cas, trois options se présentent (il en existe certainement plus) :

  – soit se restreindre à travailler à partir de tout ce qui existe déjà, il s'agit dès lors de revisiter le stock disponible envisagé comme un matériau (avec la notion qu'il intitule « Postproduction », le critique d'art français Nicolas Bourriaud s'interroge sur un tel positionnement et en décrit des exemples[963]).

  – soit, de façon en apparence moins artistique encore, se mettre en position de pur observateur de l'existant (positionnement pourtant vécu comme étant artistique, qui revisite au passage la notion de passivité).

  – soit, et c'est l'option que nous favorisons, transformer pratiques et attentes que l'on a de l'art de façon à progresser sans croître : les œuvres sont fugaces, temporaires et interrogent les habitudes de pensée plutôt qu'elles ne remplissent des espaces d'exposition ou des collections. Elles ne s'accompagnent pas de traces qui, rapidement, s'érigent en substituts des expériences proposées. De façon plus générale, la question est moins de laisser derrière soi des objets d'art réalisés une fois pour toutes que de chercher à se transformer au moyen de la pratique de l'art[964].

Une œuvre d'art vertueuse peut-elle, doit-elle, être envisagée ?

Pour connecter une fois encore des problématiques issues de l'art avec le monde que nous habitons, et dont nous savons qu'il revient de changer le rapport que nous entretenons avec lui, le produit vertueux, ou éco-responsable peut nous amener à imaginer ce que pourrait être, au niveau de la pratique de l'art, une œuvre d'art vertueuse. L'enjeu consiste à tenter de définir ce que pourraient être des

[963] Nicolas Bourriaud, « Postproduction » (2002), dans *Société Perpendiculaire. Rapport d'activité, op. cit.*, p. 146.

[964] Une telle optique opposait déjà Georges Duthuit à André Malraux, voir Daniel Charles, « Performance et tradition orale », article Encyclopædia Universalis 2004 : « Duthuit dénonce ce que la vision d'un Malraux présente d'unilatéral en faisant observer qu'elle conduit à négliger tout ce par quoi l'art nous aide à vivre en plein vent, et il réclame que ne soit pas laissé pour compte l'autre côté, celui de l'œuvre-processus, de l'œuvre en procès, qui ne se coagule pas nécessairement en un objet mais assume éventuellement le risque de l'inachèvement, du non finito, afin de mieux capter les forces qui l'environnent concrètement dans l'espace de la quotidienneté, de l'usage journalier […]. »

pratiques artistiques vertueuses, sans que jamais on ne puisse exiger de l'art qu'il soit, lui, vertueux. Au moins, amusons-nous. Au regard de tout ce qui vient d'être dit, le fait qu'elle n'encombre pas un contexte déjà surchargé revient à une évidence : non seulement une telle œuvre doit se manifester de façon « à ne rien ajouter à tout ce qui existe déjà[965] » (c'était Huebler, et le XX^e siècle) mais mieux, pour désencombrer, elle doit « retirer à tout ce qui existe déjà » (*Square Removals*) et ouvrir les consciences à l'expérience du vide (*Cessions des zones de sensibilité picturale immatérielle*). Aussi, Weiner et Klein seraient-ils, d'un point de vue éco-responsable, des modèles pour l'avenir ? Avec eux, nous apprenons à « progresser sans croître », action dont nous supposons qu'elle pourrait commander notre XXI^e siècle bientôt fort de 8 milliards d'habitants sur la planète Terre.

Second point, entrevoir ce que peut être l'œuvre d'art vertueuse comporte toutefois un écueil de taille, le même, étrangement, que celui qui guette le proverbe « LESS IS MORE » : celui de la morale. Se revendiquant de la soustraction en art, on entend déjà les « entrepreneurs de morale », comme les appelle Becker[966], faire leur travail d'imposition des normes : « Puisqu'il y a trop de tout, abstenez-vous ! », ou « Laissez faire les meilleurs ! », ce qui est pire. Au demeurant, le « LESS IS LESS » risque-t-il de devenir malthusien ? C'est possible. Si l'on compare les bâtiments aux humains, l'architecte Loos l'était un petit peu. Peut-on espérer une évolution rapide ? Malheureusement, tout montre que l'argent façonne l'Histoire de l'art et privilégiant les objets d'art qui seuls (ou presque) prennent de la valeur[967]. Pour qu'un « LESS IS LESS » soit rendu possible, il faut donc que ce soit en premier lieu notre conception de l'art qui change[968] – mais aussi et surtout les arrentes que nous en avons, ce qui suppose, notamment, de renoncer à la commodité (tant

[965] La phrase est présentée cette fois dans sa version la plus commune.

[966] Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance, op. cit.,* p. 171 : « Les normes sont le produit de l'initiative de certains individus, et nous pouvons considérer ceux qui prennent de telles initiatives comme des entrepreneurs de morale. Deux types d'entrepreneurs retiendront notre attention : ceux qui créent les normes et ceux qui les font appliquer. »

[967] Pour rappel, cet extrait de la postface (1986) d'O'Doherty à son ouvrage célèbre, voir O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie, op. cit.*, p. 146 : « L'histoire de l'art, en fin de compte, c'est de l'argent. C'est pourquoi nous n'avons pas l'art que nous méritons, mais l'art pour lequel nous payons. Ce système confortable est demeuré pratiquement incontesté par le personnage clé sur lequel il repose : l'artiste. »

[968] De nouveau Duthuit contre Malraux, voir « Performance et tradition orale », *loc. cit.*

économique qu'intellectuelle) offerte par l'objet d'art. Fréquemment, on cite cette phrase, selon laquelle « philosopher, c'est apprendre à mourir[969] ». Transformons-là en : « Créer, c'est (aussi) apprendre à perdre », pour mettre un terme à notre développement. Lorsque la pratique de l'art aura intégré en son sein autant d'ombre que de lumière, lorsqu'elle se sera plus sérieusement frottée au négatif, il ne fait pour nous pas de doute qu'elle contribuera davantage, à l'instar d'autres activités humaines, à une redéfinition de nos priorités.

969 Cicéron, *Devant la mort. Les Tusculanes,* Livre 1, trad. Danièle Robert, Paris, Arléa, 1996, p. 74-75.

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

Quelques difficultés majeures

Est-il raisonnable de prétendre mener à son terme une recherche qui porte sur ce qui, volontairement, se dérobe ? En art et ailleurs, observer la logique soustractive ne demande-t-il pas *de n'avoir pas à conclure*, puisque l'artiste usant de la logique soustractive est précisément celui qui subvertit la notion même de résultat ? Pourtant, confronter notre lecteur a une absence de fin aurait certainement contribué à faire ressembler cette recherche à une œuvre d'art, ce qu'elle ne veut pas être. Au préalable, posons que les ressources de la logique soustractive, en art, sont encore très rarement exploitées par l'industrie culturelle. Mais qu'en sera-t-il lorsque celle-ci aura fait de la création par soustraction un geste largement identifié, et éventuellement banal, comme peuvent l'être aujourd'hui le détournement ou l'appropriationnisme ? Après l'Art urbain, les œuvres d'art créées en logique soustractive seront-elles progressivement absorbées par l'industrie culturelle ? Si l'on considère que des expressions comme « le manque est indissociable du désir », ou encore « le déplaisir est inhérent à notre existence », sont peu à peu devenues communes, tout semble confirmer cette hypothèse : l'industrie culturelle s'intéressera tôt ou tard à cet art, ne serait-ce que parce qu'il lui faut, pour grandir et perdurer, faire sans cesse de nouvelles « acquisitions » et, de ce point de vue, la logique soustractive appliquée à l'art est « nouvelle » et présente de nombreux intérêts. Mais c'est compter avec quelques problèmes. En effet, *De plus en plus de moins. L'Art et ses logiques soustractives* présente des difficultés majeures que notre recherche n'a encore rendu pleinement claires. Essayons de lister celles-ci en quelques points :

– Procédant du faste et du confort, pour beaucoup l'art est de trop. Il ne relève pas du nécessaire, et on peut s'en passer. Articulée de façon subtile au superflu dans son rapport à l'œuvre d'art, la logique soustractive interroge celui-ci de façon cruciale (tout comme elle interroge l'alter ego du superflu, la frugalité). Si l'art est de trop, qu'en est-il de la logique soustractive lorsqu'elle intervient à l'intérieur de la pratique artistique : comme un poumon, vient-elle la réguler en lui permettant de

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

s'immobiliser et de reprendre son souffle ? Ou, comme une toxine, sème-t-elle le trouble comme le ferait un virus dans un organisme ? Le fait que, par nature, créer par soustraction conteste « l'intrusion d'un objet fabriqué dans un espace[970] » et pour cette raison même force l'artiste à inventer de nouveaux modèles nous ferait volontiers opter pour la seconde option. Mais celle-ci a certainement quelque chose d'idéalisé, puisque nombre d'artistes n'usent pas de la soustraction pour démolir le système, mais plutôt comme d'un outil parmi d'autres ouvrant leur œuvre à une poésie singulière, parce que fondée sur l'absence.

– Tenter de savoir quelles seraient nos aptitudes, ou inaptitudes, à recevoir des œuvres d'art créées en logique soustractive en l'absence du commentaire qui leur est généralement associé n'a pas été traité dans cette recherche et pourrait faire l'objet d'une enquête ultérieure. En d'autres termes, la logique soustractive dans ses manifestations peut-elle tolérer le mutisme ? Répondre à cette question est une tâche difficile puisque le langage est souvent ce par quoi la logique soustractive en art se laisse, non pas *appréhender*, – souvent le trou imaginé par l'artiste se charge de cela –, mais *comprendre* : seul le langage offre l'opportunité de saisir à quelle stratégie renvoie telle soustraction. Si l'industrie culturelle veut montrer des œuvres d'art créées en logique soustractive, il lui faudra probablement, un jour, fournir des efforts de communication plus importants qu'à l'accoutumée, mais ce sont ces efforts, précisément, qui neutraliseront la part la plus créative de la logique soustractive puisque la dissimulation et l'effet de surprise constituent pour elle des leviers importants. Cette logique ne peut être en spectacle : aux mains de l'industrie culturelle, il y a pourtant de fortes chances pour qu'elle s'accompagne d'efforts didactiques qui la neutraliseront.

– En art, des considérations morales guettent la logique soustractive en permanence. Ceci n'est pas propre à ce champ : le malthusianisme définit un rapport au bien et au mal qu'on trouve presque toujours lorsque la diminution se constitue en objectif. L'action de soustraire, dans des cas extrêmement nombreux, revient ou en appelle à

[970] Weiner, « Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner », *loc. cit.*

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

un désir de corriger (de redresser, d'améliorer). La logique soustractive joue un jeu dangereux qui, par son goût de la radicalité, peut appeler à soi des images aussi désagréables que le totalitarisme, la pureté (caractère de ce qui est sans mélange) ou encore la punition. Nous affirmons, par exemple, qu'il y a, aujourd'hui même, déjà bien trop d'artefacts en circulation (« il y a trop d'objets, c'est une boutique de cadeaux, c'est trop encombré[971] ») et, de ce fait, que l'art a atteint (depuis plusieurs décennies déjà) un état de saturation. Mais d'autres ne partagent pas cette vision : tout au contraire, ils aimeraient voir s'organiser des foires d'art contemporain internationales toujours plus grandes, voir circuler davantage d'objets d'art encore, avoir accès à toujours plus de variété et surtout de quantité. Vis-à-vis de telles attentes, s'abstenir de porter un jugement qui soit moral s'avère extrêmement difficile puisque les enjeux révélés portent sur des horizons d'attente et des représentations du monde renvoyant eux-mêmes à des jugements de valeur. Pour les uns, l'œuvre d'art créée en logique soustractive peut constituer une réponse capitale au trop de tout, pour les autres, elle n'incarne guère plus qu'un point de détail dans un champ de l'art où il est souhaité que tout se transforme très rapidement et en permanence.

– La logique soustractive est un modèle bien plus largement adopté par les artistes qu'il n'y paraît, notre recherche consistait prioritairement à montrer cela. Si tel ne semble pas être le cas, c'est parce que cette logique est en désaccord avec l'industrie culturelle et les phénomènes de médiatisation qui l'accompagnent. Beaucoup d'artistes œuvrant en logique soustractive rejettent la notion même d'économie réputationnelle, choisissent d'être peu visibles, peu accessibles, voire s'absentent volontairement d'une scène de l'art jugée par trop conventionnelle. Les artistes présentés dans nos fiches, dans nos *Centrifugations*, en disent long sur ce que l'art pourrait être si la pratique de l'art était abordée d'autres façons.

Pour atteindre son but, l'industrie culturelle ne peut que continuer de croître, pensons-nous, *encore et toujours*. Elle vise un plein accomplissement via la satisfaction

971 Duyckaerts, « Les Mailles du Tricot », *loc cit.*

intégrale des ressources que l'art peut offrir, et doit pour cela en passer par toutes sortes d'excès : dans quelques décennies, toujours plus grandioses, les foires d'art contemporain internationales ressembleront certainement à ces festivals de musique gigantesques que l'on voit proliférer un peu partout dans le monde. Si rien ne change, si tout grandit, sans cesse, incombe-t-il aux artistes de tenter de changer la donne ? Pour nous, tout le laisse supposer puisque, pour confronter l'industrie culturelle, par nature excessive, à la logique « du moins », la seule arme à disposition, en l'absence d'un désastre global, revient à intervenir sur la production des artistes, la cause d'où cette industrie procède. À ce stade, même si un arrêt total de la production d'objets d'art ne peut plus suffire, au moins nous reste-t-il la liberté d'imaginer ce que ce serait le monde de l'art que nous connaissons s'il était davantage repris en main par des artistes frugaux. Si par révolution, est entendu un « changement radical et profond touchant à la vie d'une société »[972], pourquoi ne pas commencer par faire aux artistes la proposition de changements (dont la plupart sont minimes) ? Ceux-ci s'adressent bien sûr aux artistes qui restent subordonnés à l'industrie culturelle et l'alimentent, pour l'honorer, d'une surproduction sans cesse renouvelée. À l'issue de ce travail de recherche, plusieurs propositions nous viennent à l'esprit spontanément.

Aux artistes

Voici quelques propositions à l'attention des artistes. Mises en œuvre, celles-ci nous permettraient d'imaginer ce que serait le monde de l'art s'il consentait davantage à la logique soustractive.

- Comme des centaines de milliers, voire plusieurs millions d'artistes travaillent quotidiennement partout dans le monde, en place de produire autant d'œuvres qu'ils le veulent, ne pourraient-ils se fixer un quota de production ? En prenant soin d'éviter de mettre en place une économie liée à la rareté, cette limitation consisterait par exemple à réaliser un maximum de douze

[972] Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2453 [23/03/2022]

œuvres durant toute leur vie : nous savons qu'une œuvre seulement suffit à faire reconnaître l'importance d'un artiste.

- La pratique d'un artiste pourrait se limiter à un geste unique, le cas échéant, pouvant être réalisé sur un support lui aussi unique. Ce support l'accompagnerait durant toute sa carrière, si faire carrière est encore un but réclamé par un artiste de cette sorte[973].
- Notre modèle de société reposant presque intégralement sur le « trop grand, et pourtant jamais assez grand[974] », outre qu'ils puissent, au plus simple, réinventer la notion de format, les artistes ne devraient-il inclure bien davantage le retrait sous toutes ses formes à leur pratique : le renoncement ou la grève[975] notamment, mais aussi la lenteur, etc. ?
- Pourquoi ne pas davantage chercher à tirer parti du négatif ? Pourquoi éviter de se confronter au manque ? Nombre d'amateurs d'art cherchent l'inconfort[976].
- L'artiste pourrait faire en sorte que ses œuvres soient retravaillées par d'autres, et passent ainsi de main en main, continuellement[977]. Collaborer, mutualiser, voire opérer des fusions aurait notamment pour conséquence de limiter le nombre d'artefacts en circulation, certains servant à plusieurs artistes à la fois.
- Les artistes pourraient s'abstenir de réaliser des produits dérivés[978]. Ceux-ci sont presque toujours faibles au regard des œuvres dont ils sont tirés.
- Les œuvres pourraient être conçues de façon à pouvoir être remplacées[979] et (ou) pourraient se détruire d'elles-mêmes[980]. Au lieu de s'efforcer de faire

973 Voir les fiches consacrées à Brunon et Brogowski.
974 « Trop grand... et pourtant jamais assez grand. C'est le paradoxe de la vie moderne. », dans Taleb, *Theodore Roszak. Vers une écopsychologie libératrice, loc. cit.*
975 Voir la fiche consacrée à Metzger.
976 Voir la fiche consacrée à Parmiggiani.
977 Voir le passage dédié à Moreau dans la fiche consacrée à Brogowski.
978 Voir la fiche consacrée à Asher.
979 Voir la fiche consacrée à Rutault.
980 Voir la fiche consacrée à Filliou.

advenir une production faite pour durer, les artistes essaieraient d'avoir une influence pérenne située au-delà des seuls objets d'art.

- La notation pourrait être privilégiée comme médium. Imprimée ou mémorisée, toute œuvre protocolaire reste à disposition, même en cas de panne d'électricité, et contrairement aux artefacts sur lesquels il n'est plus possible d'intervenir, de telles œuvres sollicitent indéfiniment les énergies créatrices[981].

Rappelons que cette recherche a vu, pendant quelques semaines, le monde à l'arrêt. Elle garde la trace de ce choc violent. Pour cela, nous souhaitions qu'elle s'achève par un geste fort. Dans un premier temps, nous l'avons déjà annoncé, l'idée nous est venue d'éviter de conclure. Il s'agissait aussi de ne pas livrer d'introduction, ainsi notre document aurait été présenté entre deux « blancs » constitués chacun de quelques pages entièrement vides, – mais bien considéré cette recherche ne peut céder à de telles libertés puisqu'elle n'est pas une œuvre d'art créée en logique soustractive. Une autre idée nous est venue subséquemment : puisque nous souhaitions ne laisser aucun signe là où une conclusion est attendue, pourquoi ne pas donner le dernier mot à quelqu'un d'autre ? Il s'agirait par là de confronter au manque. Parmi tous les extraits figurant dans notre inventaire au départ, plusieurs centaines, avant que l'inventaire soit remanié, choisir d'abandonner l'un d'entre-eux s'est avéré particulièrement difficile. Il s'agissait d'une citation du poète irlandais Samuel Becket dont nous ressentions intuitivement qu'elle apportait un élément capital pour notre objet, la logique soustractive, sans savoir lequel. Mais le passage posait problème dans ce cadre, puisqu'il entretenait un lien seulement très indirect avec la pratique de l'art qui intéresse notre recherche. Or le passage de Becket montre fort bien comment le positif et le négatif marchent ensemble. De façon poétique, il illustre le principe que nous exposons plusieurs fois dans ces pages et qui nous semble capital : on soustrait pour ajouter ailleurs et autrement.

[981] Voir la fiche consacrée à Lefevre Jean Claude.

Le texte est un monologue insolite qui décrit les manifestations cruelles d'une interdépendance dont le lecteur présume qu'elle relève d'un désordre schizophrénique[982].

> « J'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement, il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans, c'est comme ça que je vois la chose, c'est lui qui a crié, c'est lui qui a vu le jour, moi je n'ai pas crié, je n'ai pas vu le jour, il est impossible que j'aie une voix, il est impossible que j'aie des pensées, et je parle et pense, je fais l'impossible, ce n'est pas possible autrement, c'est lui qui a vécu, moi je n'ai pas vécu, il a mal vécu, à cause de moi, il va se tuer, à cause de moi, je vais raconter ça, je vais raconter sa mort, la fin de sa vie et sa mort, au fur et à mesure, au présent, sa mort seule ne serait pas assez, elle ne me suffirait pas, s'il râle, c'est lui qui râlera, moi je ne râlerai pas, c'est lui qui mourra, moi je ne mourrai pas, on l'enterrera peut-être, si on le trouve, je serai dedans, il pourrira, moi je ne pourrirai pas, il n'en restera plus que les os, je serai dedans, il n'en restera plus que poussière, je serai dedans, ce n'est pas possible autrement, c'est comme ça que je vois la chose […][983]. »

Si l'âme parle ici au corps, on dirait que c'est dans l'unique but de décrire une relation maudite en ce qu'elle contrevient à toute idée d'harmonie. Sous l'angle de la pathologie, du désaccord, de la transgression, Beckett explore avec finesse la relation impossible à tenir et pourtant *apte à vivre* qui noue le négatif au positif. Hôte audible mais cependant inaccessible, invisible, la voix du monologue pourrait être celle du négatif prenant la parole à l'intérieur du positif, hôte visible, se laissant approcher. Si l'on oublie l'aspect morbide du texte, on remarque que Beckett s'y prend fort bien pour montrer comment ces deux hôtes, le mot n'est pas choisi par nous au hasard puisque il peut avoir deux sens opposés : celui qui accueille et celui qui est accueilli[984], marchent ensemble. Ils marchent ensemble selon une mécanique nécessitant d'en passer éventuellement par de graves contrariétés. L'hôte intérieur, ou négatif invisible, semble détenir le pouvoir de faire littéralement pourrir l'hôte extérieur, ou positif visible. L'hôte extérieur subit tandis que l'hôte intérieur se charge des commentaires. Mais l'hôte extérieur contraint aussi l'hôte intérieur de multiples façons (« c'est lui qui a vécu, moi je n'ai pas vécu »). Perpétuellement au

---

982 Du grec *skhizein*, « séparer en fendant », voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S0786 [23/03/2022]
983 Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, Minuit, Paris, 1976, p. 26-27.
984 Voir : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H0991 [23/03/2022]

bord de l'effondrement, deux modes, appelons-les positif et négatif, ne s'opposent pas mais coexistent. Ils commutent pour faire vivre une même entité, nous nous garderons d'affirmer qu'il s'agit là d'un humain, le *skhizein* qui colle à cette entité dit tout d'elle : « j'ai renoncé avant de naître », mais « il fallait cependant que ça naisse ». Aussi horrible soit-elle, si cette entité fonctionne, c'est parce qu'en son sein un des deux modes constitue en permanence le négatif de l'autre. Pour nous ceci a beaucoup à voir avec l'acte créateur lui-même dont, nous semble-t-il, un seul des modes attire prioritairement l'attention, le positif, tandis que nous prétendons partout dans cette recherche qu'en un tel acte deux modes coexistent depuis toujours et sont tour à tour sollicités par les artistes. Comme nous n'avons pas été capables de laisser saisir, à l'intérieur de la logique soustractive observée en art, par quel miracle une impulsion permet à ces deux modes de commuter, en place, nous livrons cette « illustration ». Bien qu'imparfaite et victime, certainement, d'un forçage, elle rend intelligible à sa façon l'état de tension qui pour nous figure au cœur même de la logique soustractive et lui confère sa singularité.

DE PLUS EN PLUS DE MOINS
L'ART ET SES LOGIQUES SOUSTRACTIVES

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE 10
Introduire la logique soustractive 10
L'Inventaire des soustractions 12
Centrifugations 12
Chroniques de la soustraction 14
Approfondissements 14
Interlude en tant que « je » : mes soustractions 15

1. L'INVENTAIRE DES SOUSTRACTIONS (CORPUS) 18

a – CAROTTAGES 18
PRÉALABLE 18

La soustraction comme obsession 18
Ubiquité et prégnance de la logique soustractive 20
Motivations de l'Inventaire 26
Outils de l'Inventaire 27
Décisions 28
Catégories 29
Période et sources 31
Codes 32
Variété des approches et pluralité des formes 32
Tout l'œuvre ou ponctuellement 32
Traduction 33

L'Inventaire par catégories 34

Rappel des codes 34
L'approche cathartique 34
- Soustractions jubilatoires 34
- Soustractions purificatoires 40
- Soustractions vandales 44
Bénéfices perçus, sacrifices consentis 48
- Expressions du « LESS IS MORE » 48
- Expressions du « LESS IS LESS » 55
Stratégies face à l'environnement 62
- La soustraction comme simplicité volontaire 62
- La soustraction comme modèle pour un temps de pénurie 73
- Soustractions politiques, soustractions morales 82

b – CENTRIFUGATIONS 92
PRÉALABLE 92

Quand les artistes font des trous 92
Structure des Centrifugations 97

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

Les Centrifugations par entrées 102

GUSTAV METZGER 102

Auto-destructive art, Demonstration at U.A. site, South Bank, London, 3 July 1961 104

a – De la désintégration de trois panneaux de nylon sous l'effet de l'acide chlorhydrique, ou Acid Action Painting 105

L'Acid Action Painting dans son contexte 106

L'Acid Action Painting et la création de « rien » 110

b – Le mobile constitué de feuilles de verre sollicite moins notre attention 111

c – « Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art (23 June 1961) » 112

La place centrale du manifeste dans l'Art auto-destructif 112

La logique soustractive et sa supplémentation 117

Significations de l'Art auto-destructif 122

L'Art auto-destructif et la pulsion de mort 132

Laisser les traces d'un trou 137

Destruction in Art Symposium (DIAS), 9-11 September 1966 140

Le bilan du DIAS 144

Le DIAS sous l'angle de la logique soustractive 145

Years without Art, 1974, 1977-1980 149

GEORGE BRECHT : *Deux exercices, Dix Règles = Pas de Règles & Exit* 166

Les choses comme elles sont 172

Des œuvres obtenues par élimination 174

ROBERT FILLIOU : *L'Audito-Destroyed Art* 184

MICHAEL ASHER : *August 24-September 16, 1973, Lisson Gallery, London, England & September 13-0ctober 8, 1973, Galleria Toselli, Milan, Italy* 196

Discourir sur la soustraction 200

LEFEVRE JEAN CLAUDE : *LJC Archives* 216

Portrait de l'artiste en travailleur de l'ombre 221

Artiste escamoté 225

CLAUDE RUTAULT : *non peint, dépeint & peintures-suicides 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 & 8* 230

Dépeindre comme on taille la pierre 234

Quand l'œuvre conduit presque à sa propre disparition 238

LESZEK BROGOWSKI : *Painting Action* 250

Soustraire l'œuvre à sa finitude 253

BERNARD BRUNON : *That's Painting Productions* 262

Soustraire aux confins du pictural 265

CLAUDIO PARMIGGIANI : *Terra* 272

Voir l'œuvre les yeux fermés 277

INTERLUDE EN TANT QUE « JE » : MES SOUSTRACTIONS 294

Les absents ont toujours tort 294

Günther Anders 298

Pas d'images 300

---

2. ANALYSES 302

a – CHRONIQUES DE LA SOUSTRACTION 302

PRÉALABLE 302

Origine des Chroniques 302
Approfondissements 305

SOMMAIRE DE L'ANNEXE 308

Chroniques présentées dans un cahier tiré à part

1. « Signes de la décroissance »
2. « La fin de soi et du monde »
3. « Quand les félonies deviennent forme »
4. « Réduire, c'est augmenter »
5. « Les vérités qui n'en sont pas »
6. « Quand la musique perd ses notes »
7. « Le goût pour le neutre »
8. « Scènes de la destruction ordinaire »
9. « L'observatoire du banal »
10. « À fonds perdus »
11. « Vendu ou démoli »
12. « Chronique vide »
13. « La chronique manquante : Là où finissent les œuvres d'art en 2020 »
14. « Qui peut le moins peut le plus »

---

b – APPROFONDISSEMENTS 310

Un manifeste de moins 310
Créer par soustraction 310
Minorer pour contester 314
Du mal, du négatif 317
Détournement et logique soustractive 320
Ghérasim Luca en réponse à Mieko Shiomi 323
Fondements 332
Soustraire, c'est ajouter ailleurs et autrement 337
Questionnaire 339

Simplicité volontaire, collapsologie et bilan carbone 346
La logique soustractive et ce qui se dérobe 346
Le nécessaire 350
Pénurie, frugalité et logique soustractive 353
Ice Watch & « Sans transport, sans assurance, sans frais », une comparaison 358
L'œuvre d'art contemporaine à l'épreuve de la Collapsologie 364
Art et décroissance 369
Le lourd bilan carbone de l'art contemporain 372
Inventer des modèles pour un temps de pénurie 376

Moins, c'est moins 380
Si tous les chemins mènent au plus 380
Défense du moins 386
« De "LESS IS MORE" à "LESS IS LESS", plaidoyer en faveur de la nécessaire transformation d'un proverbe tombé en désuétude » 389
Généalogie express d'un proverbe galvaudé 391
Comme son nom l'indique, « LESS IS MORE » exprime une foi dans le Progrès 395
Ramener l'esprit à son inquiétude, négatif, dépense et mal 397
De « croître sans progresser » à « progresser sans croître » 400
Une œuvre d'art vertueuse peut-elle, doit-elle, être envisagée ? 405

CONCLUSION GÉNÉRALE 408
Quelques difficultés majeures 408
Aux artistes 411

TABLE DES MATIÈRES 418
BIBLIOGRAPHIE 424

FARKAS, Jean-Baptiste. De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives - 2022

1. JALONS

Livres servant de jalons dans cette recherche

ART

Ouvrages individuels

- ASHER (Michael), *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, éd. BUCHLOH (B.H.D.), The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Nova Scotia, Canada, The Museum of Contemporary Art Los Angeles, California, 1983.
- BATAILLE (Georges), *La Part Maudite* (1949) précédé de *L'Économie à la Mesure de l'Univers*, Minuit, Paris, 2011.
- BECKETT (Samuel), *Pour finir encore et autres foirades*, Minuit, Paris, 1976.
- BERTRAND DORLÉAC (Laurence), *L'Ordre Sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, , Gallimard, coll. « Art et artistes », Paris, 2004.
- BROGOWSKI (Leszek), *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, Les éditions de la Transparence, coll. « Essais d'esthétique », Chatou, 2011.
- BRUNON (Bernard), *That's Painting Productions*, Roma Publications, Amsterdam, Paris, 2008.
- DAVILA (Thierry), *De l'inframince : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Regard, Paris, 2010.
- DEBORD (G-E) et WOLMAN (G. J), « Mode d'emploi du détournement » (1956), dans DEBORD (G), *In girum imus nocte et consumimur igni*, nrf/Gallimard, Paris, 1999.
- FRIEDMAN (Yona), *L'Architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté*, L'éclat, coll. « Poche », Paris, 2016.
- GAUTHIER (Michel), *Les Promesses du zéro*, Mamco, Genève, 2009.
- JOUANNAIS (Jean-Yves), *Artistes sans œuvres. I would prefer not to,* Verticales/Phase deux, Gallimard, Paris, 2009.
- LEFEVRE JEAN CLAUDE, *LJC Notations 1977-2007*, Incertain sens, coll. « Grise : Recherche sur les publications d'artistes », Rennes, 2019.
- LEHRER-GRAIWER (Sarah), *Lee Lozano: Dropout Piece*, Afterall/Central Saint Martins University of the Arts London, coll. « Afterall Books: One Work », Londres, 2014.
- LIPPARD (Lucy R.), *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Praeger Publishers, New York/Washington, Books That Matter, 1973.
- LOOS (Adolf), « Ornement et éducation. Réponse à une enquête » (1924), dans *Ornement et crime et autres textes*, trad. CORNILLE (S.) et IVERNEL (P.), Payot et Rivages, Paris, 2003, p. 241-251.
- METZGER (Gustav), *Writings*, jrp/editions, Genève, 2019.
- METZGER (Gustav), *Damaged Nature, Auto-Destructive Art*, Coracle Press, London, 1996.
- MOINEAU (Jean-Claude), *Contre l'Art Global. Pour un art sans identité*, è®e, Paris, 2007.
- O'DOHERTY (Brian), *White Cube. L'Espace de la galerie et son idéologie*, trad. VASSEUR (C.) & FALGUIÈRE (P.), JRP/Ringier, Genève, La Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, Paris, 2008.
- ROUSSEL (Danielle), *L'Actionnisme Viennois et les Autrichiens*, trad. THIERS (N.), les presses du réel, Dijon, 2008.
- RUTAULT (Claude), *dé-finitions/méthodes, le livre 1973-2000*, Flammarion 4, Paris et CCC Tours, 2000.
- SCHLESSER (Thomas), *L'Univers sans l'homme. Les Arts contre l'anthropocentrisme (1755-2016)*, Hazan, Paris, 2016.
- WATIER (Éric), *Tout l'Inventaire des destructions*, Incertain sens, Rennes, 2018.
- WATIER (Éric), *Plus c'est facile, plus c'est beau. Prolégomènes à la plus belle exposition du monde*, Incertain sens, Rennes, 2015.
- WEINER (Lawrence), *Books 1968-1989. Catalogue Raisonné Dieter Schwarz,* Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1989.
- WILSON (Ian), *The Discussions. Catalogue raisonné (1968-2008)*, dir. Kleinmeulman (C.) & RORIMER (A.), Van Abbemuseum, Eindhoven, Museu d'Art Contemporani (MACBA), Barcelone, Mamco, Genève, Jan Mot, Bruxelles, 2008.

Ouvrages collectifs et catalogues

- *Anarchism Without Adjectives: On the Work of Christopher D'Arcangelo (1975-1979)*, coll, dir. INKSTER (D.) & PLUOT (S.), Artist Space, New York, Centre d'art contemporain de Brétigny, Brétigny 2011.
- *Art conceptuel. Une entologie*, coll., dir. HERMANN (G.), REYMOND (F.) et VALLOS (F.), MIX, Paris, 2008.

- *Art conceptuel. Formes conceptuelles*, coll., Galerie 1900-2000 & Galerie de Poche, Paris, 1990.
- *Claude Rutault*, dir. GAUTHIER (M.) et BREUIL (M-H), Flammarion/Cnap, Paris, 2011.
- *Éléments de Banalyse*, coll., éd. BAZANTAY (P.) et HÉLIAS (Y.), Le jeu de la règle, Caen, 2015.
- *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1*, coll., dir. FEUILLIE (N.), les presses du réel, Dijon, 2002.
- *In Numbers: Serial Publications by Artists Since 1955*, coll., éd. ROTH (A.) et AARONS (P.), JRP/Ringier, Genève, 2010.
- *Lefevre Jean Claude. Publications, éditions 1972-2007*, coll., CDLA (Centre des livres d'artistes), Saint-Yrieix-la-Perche, 2008.
- *Ludovic Chemarin© 1998-2005 2011-2014-* , coll., Frac Poitou-Charentes, Angoulême, Art Book Magazine, Paris, 2015.
- *premières pages, d/m/c n° 492, 2009 de Claude Rutault, prise en charge par Françoise et Jean-Philippe Billarant*, coll., Éditions des Cendres, Paris, 2013.
- *Quand les artistes font école. Vingt-quatre journées de l'Institut des hautes études en arts plastiques,* coll., t. I : 1988-1990, Paris, Les Amis de l'Institut des hautes études en arts plastiques/Centre Pompidou/Musées de Marseille, 2004.
- *Révérences. Stratégies du retrait comme geste artistique*, coll., dir. PENCENAT (Corine), *Cahiers/Chroniques* n° 20, Université de Strasbourg, 2011.
- *Révolution. Fluxus*, coll., trad. DEVAUX (L.) et EDWARDS (L.), L'Esprit du Temps, coll. « Textes Essentiels », Le Bouscat, 2009.
- *Vides. Une rétrospective*, Centre Pompidou, Centre Pompidou-Metz, Kunsthalle Bern, JRP/Ringier Zurich en collaboration avec Écarts Publications, Genève, 2009.

PHILOSOPHIE & SCIENCES SOCIALES

Ouvrages individuels

- ANDERS (Günther), *L'Obsolescence de l'Homme. Sur l'Âme à l'Époque de la Deuxième Révolution Industrielle* (1956), trad. DAVID (C.), L'Encyclopédie des Nuisances/Ivrea, Paris 2002.
- BAYON (Denis), FLIPO (Fabrice), SCHNEIDER (François), *La Décroissance. Dix questions pour comprendre et débattre*, La Découverte, Paris, 2012.
- JULLIEN (François), *Du mal/Du négatif*, Seuil, coll. « Poche », Paris, 2004.
- MONG-HY (Cédric), *Bataille cosmique. Du système de la nature à la nature de la culture*, Paris, Lignes, 2012.
- ROSSET (Clément), *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Minuit, Paris, 2004.
- SERVIGNE (Pablo) et STEVENS (Raphaël), *Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Seuil, coll. « Anthropocène », Paris, 2015.
- TALEB (Mohammed), *Theodore Roszak. Vers une écopsychologie libératrice*, Le passager clandestin, coll. « Les précurseurs de la décroissance », Neuvy-en-Champagne, 2015.

Ouvrages collectifs et catalogues

- *Less is more. Stratégies du moins*, coll., dir. DEBRAY (R.), dans *Les cahiers de médiologie*, n° 9, premier semestre 2000, Gallimard, Paris.

Articles ou textes courts servant de jalons dans cette recherche

ART

- ALLEN (Gwen). *Artists' Magazines. An Alternative Space For Art*, MA: MIT Press, Cambridge, 2011.
- BAUM (Devorah), « Le Rien et les Juifs », dans *Vides. Une rétrospective*, Centre Pompidou, Centre Pompidou-Metz, Kunsthalle Bern, JRP/Ringier Zurich en collaboration avec Écarts Publications, Genève, 2009.
- BRECHT (George), « Scénario-minute », *AAREVUE*, n° 48, 1972, épigraphe.
- BROGOWSKI (Leszek) et NOURY (Aurélie), « Qu'est-ce qu'un manifeste ? », dans *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste,* n° 20, 2011.
- BÜCHLER (Pavel), « Où "rien" prend un sens », dans *Vides. Une rétrospective*, Centre Pompidou, Centre Pompidou-Metz, Kunsthalle Bern, JRP/Ringier Zurich en collaboration avec Écarts Publications, Genève, 2009.
- CLAVEZ (Bertrand), « *Le Marteau sans maître*, selon George Maciunas », dans *Retour d'y voir*, n° 3, juin 2010, Mamco, Genève.
- DE KOONING (Elaine), « Pure Paints A Picture », dans *ARTnews*, n° 4, été 1957.
- FILLIOU (Robert), « Enseigner et apprendre, arts vivants » (1968), dans *La tribune du Printemps #2 : Ne travaillez jamais !,* mai 2014*,* éd. BAUDELOT (A.), CHABANON (È), GARCIA (D.), VILLENEUVE (M.)*,* Imprimerie municipale de la Ville d'Aubervilliers et Les Laboratoires d'Aubervilliers, Aubervilliers, 2014.

- GRASSI (Sabrina), « Sans transport, sans assurance, sans frais » (1994), dans LEDOUX (P. N.), *GMV. Is There Any Ghislain Mollet-Viéville ? (Information ou Fiction)*, les presses du réel, Dijon, 2011, sans pagination (voir : *Journal des Exposition*, janvier 1994).
- HIGGINS (Dick), « Horizons – Poétique et théorie des techniques intermédiaires » (1965), trad. TITTENSOR (J.), dans *Poésure et Peintrie*, coll., dir. BLISTÈNE (B.) et LEGRAND (V.), Vieille Charité, Musée de Marseille/RMN, Marseille, 1993, p. 543-547.
- JONES (Sam), « How auto-destructive art work got destroyed too soon », dans *The Guardian*, 27 août 2004.
- MOINEAU (Jean-Claude), « Pour une nouvelle économie de l'art », dans CHEVALIER (D.), *Économies silencieuses et audaces approximatives*, PPT, Paris, 2005.
- PAULHAN (Camille), « Désapparaître », dans *L'apparition dans les œuvres d'art*, dir. COUTÉ (P.), FRAZIK (H.), PRUNET (C.), Presses Universitaires de Caen (PUC), Caen, 2020.
- PAULHAN (Camille), « La société se détériore : Gustav Metzger et l'Art auto-destructif », dans *Fin-de-siècle : fin de l'art ? Destins de l'art dans les discours de la fin des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, coll., dir. BARDE (C.), CHASSAING (S.) et PERNOUD (H.), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2018.
- PAULHAN (Camille), « L'œuvre d'art à l'ère de son irreproductibilité technique », dans *Facettes,* n° 1, décembre 2015.
- STILES (Kristine), « The Story of the *Destruction in Art Symposium* and the "*DIAS* affect" », dans *Gustav Metzger. Geschichte Geschichte*, coll., éd. BREITWIESER (S.), Vienna & Ostfildern-Ruit: Generali Foundation & Hatje Cantz Verlag, Stuttgart, 2005, p. 41-65.
- ROSE (Arthur R.), « Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner », *Arts Magazine*, n° 4, février 1969.
- ROTH (Andrew) et AARONS (Philip), « *V TRE*, 1963 », dans *Serial Publications by Artists Since 1955*, JRP/Ringier, 2010.
- SMITH (Roberta), « Lee Lozano, 68, Conceptual Artist Who Boycotted Women for Years », dans *The New York Times*, 18 octobre 1999.
- WATIER (Éric), « Donner c'est donner », dans *Allotopie*, n° B : « Copyleft », Incertain sens, Rennes, 2003.
- WILSON (Andrew), « Gustav Metzger's Auto-Destructive/Auto-Creative Art, An art of Manifesto, 1959-1969 », dans *Third Text*, Vol. 22, Issue 2, 2008.

PHILOSOPHIE & SCIENCES SOCIALES

- DELEUZE (Gilles), « Un manifeste de moins » (postface), dans BENE (C.), *Superpositions*, Minuit, Paris, 1979, p. 85-131.

AUTRE

- HITLER (Adolf), « Allocution d'inauguration de la "Grande Exposition d'Art Allemand" », trad. PASSELAIGUE (M.), dans *Art en Théorie 1900-1990. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, Hazan, Paris, 1997.

---

2. CORPUS

*Principaux livres et articles cités dans l'*Inventaire des soustractions[985]

ART

- *Anarchism Without Adjectives: On the Work of Christopher D'Arcangelo (1975-1979)*, coll, dir. INKSTER (D.) & PLUOT (S.), Artist Space, New York, Centre d'art contemporain de Brétigny, Brétigny 2011.
- *André Cadere: Documenting Cadere 1972-1978*, dir. MORRIS (L.), Modern Art Oxford, MuZEE, Ostende, Artists Space, New York, 2013.
- ANONYME, *AMMCQ AIYCI LAOSA QIEIQ MAOSC OIGOO QIMWI WIAGI YAQA*, Incertain sens, Rennes, 2005.
- ANONYME, *Break Down* de Michael Landy, article Wikipédia : https://en.wikipedia.org/wiki/Break_Down_(Landy_artwork)

[985] Nous soulignons les titres lorsqu'ils apparaissent déjà dans une autre catégorie de cette bibliographie. Lorsque nous sommes partis de textes numérisés disponibles en ligne, nous faisons figurer des liens hypertextes.

- ANONYME, « Cancel culture or call-out culture », article Wikipédia : https://en.wikipedia.org/wiki/Online_shaming#Call-outs_and_cancellation
- ANONYME, « Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975 », notice décrivant l'œuvre sur le site du Musée Guggenheim, New York (« Collection Online ») : https://www.guggenheim.org/artwork/5211
- ANONYME, brochure photocopiée en ligne disponible à l'exposition « Raphael Montañez Ortiz, early destruction, 1957-67 », du 18 décembre 1996 au 9 mars 1997, Whitney Museum of American Art, New York : https://archive.org/details/raphaelmontanezo822orti/mode/2up
- ANONYME, notice « Raivo Puusemp » sur le site Making Use Art Museum : https://makinguse.artmuseum.pl/en/raivo-puusemp/
- ARTAUD (Antonin), « Pour en finir avec les chefs-d'œuvre », dans *Le théâtre et son double* (1938), Gallimard, Paris, 1964.
- ASHER (Michael), *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, éd. BUCHLOH (B.H.D.), The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Nova Scotia, Canada, The Museum of Contemporary Art Los Angeles, California, 1983.
- ATKINSON (Terry) et BALDWIN (Michael) (Art & Language), « The Air-Conditioning Show, 1966-1967 », dans *Vides. Une rétrospective*, Centre Pompidou, Centre Pompidou-Metz, Kunsthalle Bern, JRP/Ringier Zurich en collaboration avec Écarts Publications, Genève, 2009.
- BALDESSARI (John), « Cremation Project » (1970), dans *Los Angeles 1955-1985. Naissance d'une capitale artistique*, dir. GRENIER (C.), Centre Pompidou & Panama Musées, Paris, 2006.
- BALLARD (J.G.), *La Foire aux atrocités*, trad. RIVIÈRE (F.), Tristram, Auch, 2003.
- BAUM (Devorah), « Le Rien et les Juifs », dans *Vides. Une rétrospective*, Centre Pompidou, Centre Pompidou-Metz, Kunsthalle Bern, JRP/Ringier Zurich en collaboration avec Écarts Publications, Genève, 2009.
- BAZANTAY (Pierre) et HÉLIAS (Yves), « Polysémie du Banal » (1987), dans *Éléments de Banalyse*, Le jeu de la règle, Caen, 2015.
- BERNING (Dale), « How we made: Michael Landy and James Lingwood on Break Down », *The Guardian*, 7 mai 2012 : https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/may/07/how-we-made-break-down
- BERTRAND DORLÉAC (Laurence), *L'Ordre Sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, , Gallimard, coll. « Art et artistes », Paris, 2004.
- BISHARA (Hakim), « Satire: April Fools », *Hyperallergic*, avril 2019 : https://hyperallergic.com/492754/jeff-koons-announces-retirement-from-art/?utm_medium=email&utm_campaign=Daily%20040119%20April%20Fools%20-%20Jeff%20Koons&utm_content=Daily%20040119%20April%20Fools%20-
- BOCHNER (Mel), *Spéculations. Écrits. 1965-1973,* éd. CHERIX (C.) et MAVRIDORAKIS (V.), trad. DUBOIS (T.), Mamco, Genève, 2003.
- BOURDON (David), « The Razed Sites Of Carl Andre », extrait de *About Carl Andre* (1978), dans *Carl Andre – Sculpture as place, 1958-2010*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Dia Art Foundation, Paris Musées, Paris, 2016.
- BOURRIAUD (Nicolas), « Le Bulletin Perpendiculaire. Société Perpendiculaire : 1985 », dans *Société Perpendiculaire. Rapport d'activité*, Images Modernes, Paris, 2002.
- BRECHT (George), « Projets en dimensions multiples. Allan Kaprow, Robert Watts, George Brecht, 1958 », dans *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1*, dir. FEUILLIE (N.), les presses du réel, Dijon, 2002.
- BROGOWSKI (Leszek), *Éditer l'art. Le Livre d'artiste et l'histoire du livre*, Incertain sens, « Grise : Recherche sur les publications d'artistes », Rennes, 2016.
- BRUNON (Bernard), *That's Painting Productions*, Roma Publications, Amsterdam, Paris, 2008.
- BÜCHLER (Pavel), « Où "rien" prend un sens », dans *Vides. Une rétrospective*, Centre Pompidou, Centre Pompidou-Metz, Kunsthalle Bern, JRP/Ringier Zurich en collaboration avec Écarts Publications, Genève, 2009.
- CAGE (John), *Pour les Oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002.
- CASCARO (David), « Du paysage aux usages, entretien avec Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal », dans *Le musée décontracté. Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo* (chap. 2), ouvrage en cours présenté sur le site des architectes : https://www.lacatonvassal.com/data/documents/20110228-233538Int%C3%A9gral%20cascaro%20LV.pdf
- DAVIS (Mike), *Petite histoire de la voiture piégée,* trad. SAINT-UPÉRY (M.), La Découverte, coll. « Zones », Paris, 2007.
- DEBORD (G-E) et WOLMAN (G. J), « Mode d'emploi du détournement » (1956), dans DEBORD (G), *In girum imus nocte et consumimur igni*, nrf/Gallimard, Paris, 1999.
- DURAND (Pascal), « "La Destruction fut ma Beatrice". Mallarmé ou l'implosion poétique », dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3 : « Anarchisme et création littéraire », mai-juin 1999.
- DUCHAMP (Marcel), « Entretien avec Philippe Collin », 1967, Document INA : https://www.youtube.com/watch?v=_kto-dbcgbQ

- DUYCKAERTS (Éric), « Les Mailles du Tricot. Entretien avec Frank Lamy », dans *Éric Duyckaerts. /idéo*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2011.
- EDELMAN (Bernard) et SALOMON (Jacques), « De la propriété littéraire et artistique », dans THOMAS (Philippe), *Sur un lieu commun et autres textes,* éd. Vaillant (A.), Mamco, Genève/Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1999.
- ENO (Brian) et SCHMIDT (Peter), *Oblique Strategies. Over one hundred worthwhile dilemmas* (1975), Fifth, again slightly revised edition, 2001 : http://stoney.sb.org/eno/oblique.html
- EASTERLING (Keller), *Critical Spatial Practice 4: Subtraction*, 2014 : https://www.e-flux.com/video/152698/keller-easterling-subtraction-critical-spatial-practice-4/
- FLUSSER (Vilém), *Pour une philosophie de la photographie*, trad. MOUCHARD (J.), Circé, Paris, 1996.
- FLYNT (Henry), « 1962-63: Razing the Institutions? » (2016), dans COPELAND (M.) et LOVAY (B.), *The Anti-Museum*, Koenig Books, Londres, 2017.
- FRÉCHURET (Maurice), *Effacer. Paradoxe d'un geste artistique*, coll. « Dedalus », les presses du réel, Dijon, 2018.
- FRIEDMAN (Yona), *L'Architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté*, L'éclat, coll. « Poche », Paris, 2016.
- GARCÍA (Dora), *Steal this book*, éd. PIRON (F.), Paraguay Press, Paris, 2009.
- GINTZ (Claude), « Michael Asher. Une autre logique de la sculpture » (1983), dans *Ailleurs et autrement*, Jacqueline Chambon, Paris, 1993.
- GODINEAU (François), « Acheté à l'artiste, payé par l'artiste », dans *La revue nécessaire*, n° 3, août 2012.
- GRUEN (John), « "There's No Understanding of My Work": Michael Heizer on His Monumental Art, in 1977 », *ARTnews*, 26 juin 2015 (revue en ligne) : https://www.artnews.com/art-news/retrospective/theres-no-understanding-of-my-work-michael-heizer-on-his-monumental-art-in-1977-4398/
- HANEKE (Michael), *Haneke par Haneke*, dir. CIEUTAT (M.) et ROUYER (P.), Stock, Paris, 2012.
- HEIN (Fabien) et BLAKE (Dom), *Écopunk. Les Punks, de la Cause animale à l'Écologie radicale*, Le passager clandestin, Neuvy-en-Champagne, 2016.
- HOWELL (Anthony) et TEMPLETON (Fiona), *Elements of Performance Art. Derived from exercises contributed to workshops by performers with The Ting: Theatre of Mistakes. 1974-1976*, éd. THE TING: THEATRE OF MISTAKES, Geo. A. Adcock & Son Ltd., Londres, 1977.
- JOUANNAIS (Jean-Yves), *Artistes sans œuvres. I would prefer not to,* Verticales/Phase deux, Gallimard, Paris, 2009.
- JONES (Sam), « How auto-destructive art work got destroyed too soon », dans *The Guardian*, 27 août 2004 : https://www.theguardian.com/uk/2004/aug/27/arts.artsnews1
- JUDD (Donald), *Écrits 1963-1990*, trad. PEREZ (A.), Daniel Lelong, Paris, 1991.
- KAY (Elisa), « John Latham », *Flash Art,* 6 novembre 2015 (revue en ligne) : https://flash---art.com/article/john-latham/
- KINMONT (Ben), *Prospectus. 1988-2010. Quarante-deux pièces*, MIX, Paris, 2011.
- LAO-TSEU, *Tao-tö king*, dans *Philosophes taoïstes*, éd. et trad. GRYNPAS (B.) & KIA-HWAY (L.), coll. « Bibliothèque de la Pléiade », nrf/Gallimard, Paris, 1993.
- LEBOVICI (Élisabeth), « Culs et cubes blancs », *TINA/There Is No Alternative Littératures*, n° 5, janvier 2010, è®e, Paris, sans pagination.
- LAPORTE (Roger), *Moriendo*, P.O.L., Paris, 1983.
- LEFEBVRE (Henri), *Les Unités Perdues*, Virgile, Paris, 2004.
- LEHRER-GRAIWER (Sarah), *Lee Lozano: Dropout Piece*, Afterall/Central Saint Martins University of the Arts London, coll. « Afterall Books: One Work », Londres, 2014.
- LEVÉ (Édouard), *Œuvres*, P.O.L., Paris, 2002.
- LEVÉ (Édouard), *Suicide*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2009.
- LÉVI (Jean), *Les 36 Stratagèmes. Manuel secret de l'art de la guerre*, Payot et Rivages, Paris, 2007.
- LICHTENBERG (Georg Christoph), *Le Miroir de l'âme. Aphorismes*, trad. LE BLANC (C.), José Corti, coll. « Domaine Romantique », 2ème édition, Paris, 1997.
- MACIUNAS (George), « Lettre à Tomas Schmit » (1964), dans *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1,* dir. FEUILLIE (N.), les presses du réel, Dijon, 2002.
- MAHÉ (Gilles), *Monographie*, Jean-Michel Place, Paris, 2004.
- MAINARDI (Cécile), *Le Degré Rose de l'écriture. Performance under reading conditions*, Contre-pied, coll. « Ekphrasis », Martigues, 2018.
- MALLARMÉ (Stéphane), *Divagations*, Eugène Fasquelle, Paris, 1897.
- MANGION (Éric), « Le désir de disparaître, *Switch (on Paper)*, 15 avril 2020 : https://www.switchonpaper.com/le-desir-de-disparaitre/?fbclid=IwAR1-FMmFpHY15w8Gz73pWhlmyZ9qy4SXR_R5f0wHDRgEZ8qu7APKWKcMhFU
- MANGION (Éric), « Les White Paintings de Rauschenberg », dans *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, dir. COMETTI (J-P) & GIRAUD (É), coll. « Arts contemporains », Presses Universitaires de Rennes, Centre International de Poésie, Marseille, 2014.
- MATHILDE PELLÉ DESIGNER, *Une pénurie*, 2018 : http://soustraire.fr/une-penurie

- MOINEAU (Jean-Claude), « Artist as Enterprise », dans *Ludovic Chemarin© 1998-2005 2011-2014* - , coll., Frac Poitou-Charentes, Angoulême, Art Book Magazine, Paris, 2015.
- MOINEAU (Jean-Claude), « Pour un catalogue critique des arts réputés illégitimes », dans *Contre l'Art Global. Pour un art sans identité*, è®e, Paris, 2007.
- MOINEAU (Jean-Claude), « Pour une nouvelle économie de l'art », dans CHEVALIER (D.), *Économies silencieuses et audaces approximatives*, PPT, Paris, 2005.
- MOUSSA (Olivier), « Ludovic Chemarin© : un projet juridique », dans *Ludovic Chemarin© 1998-2005 2011-2014-* , coll., Frac Poitou-Charentes, Angoulême, Art Book Magazine, Paris, 2015.
- ONO (Yoko), *Half-a-Room*, 1967, reproduction du protocole de l'œuvre sur le site de la Lisson Gallery : https://news.artnet.com/market/nicholas-logsdail-reflects-on-50-years-lisson-gallery-1103981
- PAULHAN (Camille), « Désapparaître », dans *L'apparition dans les œuvres d'art*, dir. COUTÉ (P.), FRAZIK (H.) & PRUNET (C.), Presses Universitaires de Caen (PUC), Caen, 2020, p. 108. Le texte en ligne à cette adresse : https://www.academia.edu/43686760/D%C3%A9sappara%C3%AEtre?fbclid=IwAR2PdbOntD8AZYjfhCxxii9oWY3HvAu7MRhHldYQnMLUiNgUbdExZrmdQgs
- PAULHAN (Camille), « La société se détériore : Gustav Metzger et l'Art auto-destructif », dans *Fin-de-siècle : fin de l'art ? Destins de l'art dans les discours de la fin des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, dir. BARDE (C.), CHASSAING (S.) et PERNOUD (H.), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2018 : https://www.academia.edu/36920935/_La_soci%C3%A9t%C3%A9_se_d%C3%A9t%C3%A9riore_Gustav_Metzger_et_lart_auto_destructif
- PAULHAN (Camille), « L'œuvre d'art à l'ère de son irreproductibilité technique », dans *Facettes,* n° 1, décembre 2015.
- PERLOFF (Marjorie), *Unoriginal Genius*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010.
- PHILLPOT (Clive), « Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum In Parvo », analyse figurant sur le site George Maciunas Foundation Inc. : http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/
- PISTOLETTO (Michelangelo), *The Minus Objects* (1965-1966), sur le site de l'artiste : http://www.pistoletto.it/eng/testi/minus_objects.pdf
- RAUSCHENBERG (Robert), entretien avec BOMPUIS (C.), HINDRY (A.) & STOULIG (C.), dans « Histoire et témoignages », Catalogue de l'exposition « De Kooning », Centre Pompidou, Paris, 1984.
- RENARD (Hubert), *Sans titre. Roman, 23 x 17 cm, 192 pages*, art&fiction, coll. « RE:Pacific », Genève, 2013.
- REYMOND (Fabrice), *Canopée*, MIX, Paris, 2012.
- *Claude Rutault*, coll., Damiani/Perrotin, Bologne, Paris, 2013.
- RICHARD (Alain-Martin), « Énoncés généraux. Matériau Manœuvre », dans *Inter,* n° 47, 1990.
- SALADIN (Matthieu), « Playlist de silence », dans *La revue nécessaire*, n° 3, août 2012.
- SERGE III, « Autobiographie » (1984), dans *École de Nice*, ACME Z'Éditions, Nice, 1988.
- SCHMIT (Tomas), « Zyklus pour seau d'eau »/« Zyklus für Wassereimer (oder Flaschen) » (1962), dans *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. 1*, dir. FEUILLIE (N.), les presses du réel, Dijon, 2002.
- SCHWEIKER (Rosalie), « An introduction to the work of Florence Jung », 2015 : https://www.florencejung.com/
- SEVIER (Laura), « What is downshifting? », *The Ecologist*, 2008 : https://theecologist.org/2008/mar/28/what-downshifting
- SMITH (Roberta), « Lee Lozano, 68, Conceptual Artist Who Boycotted Women for Years », *The New York Times*, 18 octobre 1999 : https://www.nytimes.com/1999/10/18/arts/lee-lozano-68-conceptual-artist-who-boycotted-women-for-years.html
- STANFIELD (Peter), « Feedback Loops: How The Who Turned Pop Into Self-Destructive Art », extraits du livre *A Band with Built-In Hate: The Who from Pop Art to Punk* publiés dans la revue en ligne *The Quietus*, mars 2021 : https://thequietus.com/articles/29724-the-who-a-band-with-built-in-hate-the-who-from-pop-art-to-punk-peter-stanfield-extract
- STEINER (Anne), *Les En-dehors. Anarchistes individualistes et illégalistes à la « Belle Époque »*, L'échappée, Paris, 2008.
- STILES (Kristine), « The Story of the *Destruction in Art Symposium* and the "*DIAS* affect" », dans *Gustav Metzger. Geschichte Geschichte*, coll., éd. Sabina Breitwieser, Vienna & Ostfildern-Ruit: Generali Foundation & Hatje Cantz Verlag, Stuttgart, 2005 : https://sites.duke.edu/aahvspdf/files/2017/01/STILES_metzger.pdf
- SZENDY (Peter), *L'Apocalypse Cinéma. 2012 et autres fins du monde*, Capricci, Bordeaux, 2012.
- T. (Ernest), *Opéra. Catalogue chronologique thématique empirique et systématique*, éd. FRAC Limousin, 2001.
- TANIZAKI (Junichirô), *Éloge de l'ombre*, trad. SIEFFERT (R.), Verdier, Paris, 2011.
- TRONCY (Éric), « Points de vue, images du monde : la photographie de Bruno Serralongue » (2000) et « Bertrand Lavier » (1995), dans *Le Docteur Olive dans la cuisine avec le révolver. Monographies et entretiens 1989-2002*, les presses du réel, Dijon, 2002.
- VALLOS (Fabien), *Chrématistique et Poïesis. Contribution à une théorie critique de l'économie de l'œuvre et de la Poïesis*, MIX, Paris, 2015.
- VANDERME (Yann), « La porte de ma chambre », dans *La revue nécessaire*, n° 3, août 2012.

- VAUTIER (Ben), *Tout Ben*, Ben Vautier et la Société des Éditions du Chêne, Paris, 1975.
- WALTER (Klaus), « Yoko Ono », *Frieze* n° 155, avril 2013.
- WATIER (Éric), *Tout l'Inventaire des destructions*, Incertain sens, Rennes, 2018.
- Lawrence Weiner, *A SQUARE REMOVAL FROM A RUG IN USE*, 1969 sur les sites du Museum Moderner Kunst (MUMOK), Stiftung Ludwig, Wien : https://www.mumok.at/en/square-removal-rug-use et du MoMA, New York : https://www.moma.org/collection/works/137437
- WHITNEY (Frank), « Instructions for Destruction: Yoko Ono's Performance Art », dans *Intersections,* n° 1 vol. 10, hiver 2009 : https://depts.washington.edu/chid/intersections_Winter_2009/Whitney_Frank_Yoko_Ono_Performance_Art.pdf
- WILSON (Andrew), « Gustav Metzger's Auto-Destructive/Auto-Creative Art, An art of Manifesto, 1959-1969 », dans *Third Text*, Vol. 22, Issue 2, 2008 : https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528820802012844
- WILSON (Ian), *The Discussions. Catalogue raisonné (1968-2008)*, dir. Kleinmeulman (C.) & RORIMER (A.), Van Abbemuseum, Eindhoven, Museu d'Art Contemporani (MACBA), Barcelone, Mamco, Genève, Jan Mot, Bruxelles, 2008.
- WÜRZ (Fleurice), *Fluxus Nice. 1963-1968*, AQ-Verlag, Saarbrücken, 2011.

PHILOSOPHIE & SCIENCES SOCIALES

- BENJAMIN (Walter), « Le caractère destructeur » (1931), dans *Œuvres II*, trad. DE GANDILLAC (M.), ROCHLITZ (R.) et RUSCH (P.), coll. « Folio Essais », Gallimard, Paris, 2000.
- BENJAMIN (Walter), « Expérience et pauvreté » (1933), dans *Œuvres II*, trad. DE GANDILLAC (M.), ROCHLITZ (R.) et RUSCH (P.), coll. « Folio Essais », Gallimard, Paris, 2000.
- GENETTE (Gérard), *L'Œuvre de l'art*, Seuil, Paris, 2010.
- HUYGHE (Pierre-Damien), *Faire place*, MIX, Paris, 2009.
- ROSSET (Clément), *Le Réel. Traité de l'Idiotie*, Minuit, Paris, 2004.
- WITTGENSTEIN (Ludwig), *Fiches*, éd. ANSCOMBE (G.E.M.) et von WRIGHT (G.H.), trad. FAUVE (J.), Paris, nrf/Gallimard, Paris, 1970.
- WITTGENSTEIN (Ludwig), *Recherches philosophiques* (1953), trad. DASTUR (F.), ÉLIE (M.) , GAUTERO (J-L.), JANICAUD (D.) et RIGAL (É.), Gallimard, coll. « Tel », Paris 2004.

---

3. CAMÉOS

Ouvrages individuels cités de façon occasionnelle

ART & LITTERATURE

- AGBOTON-JUMEAU (Jean-Charles), *Lefevre Jean Claude Extraits*, Barfleur/Cherbourg/Paris, 2004.
- BERNHARD (Thomas), *Maîtres anciens. Comédie* (1985), trad. LAMBRICHA (G.), Gallimard, Paris, 1988.
- CLOSKY (Claude), GAUTHIER (Michel), *Claude Closky 8002-9891*, MAC/VAL/Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, 2008.
- COINTET (Guy de), *A Few Drawings* (1975), Cneai=, Air de Paris & Archives Guy de Cointet, Paris, 2005.
- CRAVAN (Arthur), *Maintenant*, Ombres, coll. « Petite Bibliothèque Ombres », Paris, 2010.
- DANTO (Arthur), *La Transfiguration du Banal. Une philosophie de l'art*, Seuil, Paris, 2011.
- DEBORD (Guy), *Panégyrique*. t. 1, nrf/Gallimard, Paris, 2001.
- DE VRIES (Herman), *Three Possibilities*, livre d'artiste (fac-similé), The Eschenau Summer Press Publications 21, 1980.
- FELDMANN (Hans-Peter), *272 PAGES*, Centre National de la photographie, Paris, 2001.
- GODARD (Jean-Luc), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, éd. BERGALA (A.), Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, Paris, 1985.
- GOLDSMITH (Kenneth), *L'Écriture sans écriture. Du langage à l'âge numérique*, trad. BON (F.), Jean Boîte, Paris, 2018.
- GOODMAN (Nelson), *L'Art en théorie et en action*, L'éclat, Paris, 1996.
- GOODMAN (Nelson), *Langages de l'art*, trad. MORIZOT (J.), Hachette, coll. « Pluriel », Paris, 2001.
- KAPROW (Allan), *L'Art et la Vie confondus*, trad. DONGUY (J.), Centre Georges Pompidou, coll. « Supplémentaires », Paris, 1996.
- LÉAUTAUD (Paul), *Journal littéraire*, t. I : novembre 1893-juin 1928, Mercure de France, Paris, 1993.
- MERLE (Robert), *Malevil* (1972), Gallimard, coll. « Folio Poche », 2014.

- RENARD (Jules), *Journal 1887–1910*, dir. Guichard (L.) & Sigaux (G.), nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1972.
- ROSENBERG (Harold), *La Dé-définition de l'Art*, trad. BOUNAY (C.), Jacqueline Chambon, Paris, 1992.
- SHIOMI (Mieko), *Spatial Poem*, livre d'artiste réalisé en coll. avec KNOWLES (A.), MACIUNAS (G.) et SAKAGUSHI (A.), Tokyo, New York, 1976.
- SCHNEEMANN (Carolee), en collaboration avec JOSEPH (B. W.), *Uncollected Texts*, Primary Information, New York, 2018.

PHILOSOPHIE & SCIENCES SOCIALES

- ALAIN, *Propos sur l'Esthétique*, PUF, Paris, 1959.
- AUSTIN (J. L.), *Quand dire, c'est faire* (1962), trad. LANE (G.), Seuil, coll. « Points Essais », Paris, 2002.
- BADIOU (Alain), *Le Siècle*, Seuil, Paris, 2005.
- BECKER (Howard S.), *Les Mondes de l'art* (1982), trad. BOUNIORT (J.), Flammarion, coll. « Champs Arts », Paris, 2010.
- BECKER (Howard S.), *Outsiders. Études de sociologie de la déviance* (1963), trad. A-M MÉTAILIÉ, Paris, 1985.
- BENJAMIN (Walter), « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version 1935), dans *Œuvres III*, trad. DE GANDILLAC (M.), ROCHLITZ (R.) et RUSCH (P.), coll. « Folio Essais », Gallimard, Paris, 2000.
- CICÉRON, *Devant la Mort. Les Tusculanes, Livre 1*, trad. ROBERT (D.), Paris, Arléa, 1996.
- DE CERTEAU (Michel), *L'Invention du Quotidien 1. Arts de faire* (1980), coll. « Folio Essais », 2004.
- DIDI-HUBERMAN (Georges), *Devant l'Image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (1990), Minuit, Paris, 2016.
- FREUD (Sigmund), *Au-delà du principe de plaisir* (1920), trad. ALTOUNIAN, BOURGIGNON, COTET, RAUZY, PUF, Paris, 2020.
- FREUD (Sigmund), *L'Avenir d'une illusion* (1927), trad. BALSEINTE, DELARBRE, HARTMANN, PUF, Paris, 2004.
- FREUD (Sigmund), *Le Malaise dans la culture* (1929), trad. COTET, LAINÉ, STUTE-CADIOT, PUF, Paris, 1995.
- HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), *Préface de la Phénoménologie de l'esprit* (1807), trad. Lefebvre (J.-P.), Flammarion, coll. « GF », Paris, 1996.
- ICKOWICZ (Judith), *Le Droit face à la dématérialisation de l'œuvre d'art. Une analyse juridique de l'art contemporain*, les presses du réel, Dijon, 2013.
- ILLICH (Ivan), *Une société sans école* (1971), trad. DURAND (G.), Seuil, Paris, 2003.
- KRAUS (Karl), *Aphorismes*, Mille et une nuits, Paris, 1997.
- LIDSKY (Paul), *Les Écrivains contre la Commune*, La Découverte Paris, 1999.
- LYOTARD (Jean-François), *Le Différend*, Minuit, Paris, 1983.
- MASAZUMI (Natori), *Shôninki. L'Authentique Manuel des Ninja*, trad. Mazuer (A.), Albin Michel, Paris, 2009.
- NANCY (Jean-Luc), *Sans commune mesure. Image et texte dans l'art actuel*, Léo Scheer, Paris, 2002.
- NOVALIS, *Maximes et Pensées*, trad. Garnier (P.) et Silvaire (A.), Paris, 1964.
- OTTO (Rudolf), *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. Jundt (A.), Payot et Rivages, coll. « petite bibliothèque payot », Paris, 2001.
- SCHRAENEN (Guy), *Collected Writings, 1974-2013 (Essays, Statements, Interviews)*, éd. Brach (B.) et Aden (M.), Archive Schraenen, 2013.
- TZU (Sun), *L'Art de la guerre*, trad. LÉVI (J.), Hachette Littératures, coll. « Poche », Paris, 2010.
- VANEIGEM (Raoul), *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967), Gallimard, coll. « Folio Actuel », Paris, 2003.

Articles ou textes courts cités de façon occasionnelle

- BROGOWSKI (Leszek), « Vandalisme », dans *Palimpseste*, n° 5, printemps 2021.
- BROGOWSKI (Leszek), NOURY (Aurélie) et T. (Ernest), « Déballage de la Boîte Verte », dans *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste,* n° 30, 2013.
- BROGOWSKI (Leszek) et BOIVENT (Marie), « *OXO* : une économie marchant », dans *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste,* n° 6, 2008.
- ISOU (Isidore), « La conquête de l'univers, œuvre d'art surtemporelle » (*Ur*, nouvelle série, n° 1, 1963) et « Le soulèvement de la jeunesse » (1949), dans *Isidore Isou*, Centre Pompidou, Paris, 2019.
- MOLLET-VIÉVILLE (Ghislain), « Le statut d'un agent d'art », *L'Œil*, n° 545, mars 2003.
- SCARPETTA (Guy), « L'énergumène », dans *Jouons avec les vidéos mortes de Jacques Lizène*, L'éclat/Villa Arson, L'Usine à Stars, Yellow Now, Nice, 2009.
- SÉRANDOUR (Yann), « […] », dans *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 21, « L'Ardeur de l'Art même. Pratiques discrète de l'art et leurs non-lieux », automne 2010, coll., dir. BROGOWSKI (Leszek), Presses Universitaires de rennes, Rennes.

- SPIELREIN (Sabina), « La destruction comme cause du devenir », 1912, dans la *Revue française de psychanalyse* 2002/4 (Vol. 66), PUF, Paris, 2002.

---

4. Liens

Ouvrages et articles numériques ou numérisés et liens divers

ART

- BROWNING (Robert), « Andrea del Sarto » (1855), *Poetry Foundation* : https://www.poetryfoundation.org/poems/43745/andrea-del-sarto
- CABINET DU LIVRE D'ARTISTE : https://satellites.univ-rennes2.fr/cabinet-livre-artiste/wp/
- CENTRE DES LIVRES D'ARTISTES : https://www.cdla.info/
- D'URSEL (Laurent), « Collectif Manifestement » : https://manifestement.be/manifestations/2006/#concept
- DUPEYRAT (Jérôme), « Éric Watier, Plus c'est facile, plus c'est beau : prolégomènes à la plus belle exposition du monde », Revue « Critique d'art » (en ligne), 2017 : http://critiquedart.Revues.org/21311
- FARKAS (Jean-Baptiste), « CHRONIQUES DE LA SOUSTRACTION », *Switch (on Paper)*, à partir de 2019 : https://www.switchonpaper.com/authors/jean-baptiste-farkas/
- FARKAS (Jean-Baptiste) et MOINEAU (Jean-Claude), blog *Moineau-Farkas*, 2011 : http://j-c-moineau-j-b-farkas-entretien.blogspot.com/2011/
- FARKAS (Jean-Baptiste), « CHRONIQUES DE LA SOUSTRACTION », *Optical Sound*, n°7, mars 2020 : https://optical-sound.com/wp/produit/opticalsound-la-revue-7-version-numerique/
- FARKAS (Jean-Baptiste), *Des modes d'emploi et des passages à l'acte,* Riot Éditions, 2020-22 : https://riot-editions.fr/wp-content/uploads/2020/11/DMDDPAL.pdf
- FARKAS (Jean-Baptiste), *Entretiens « Beaucoup plus de moins ! »,* Riot Éditions, à partir de 2020 : https://riot-editions.fr/beaucoup-plus-de-moins/
- FARKAS (Jean-Baptiste), « De less is less à less is more. Plaidoyer en faveur de la nécessaire transformation d'un proverbe tombé en désuétude », dans revue *TransversALL,* n° 4, septembre 2020 : https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/4536/files/2020/10/N%C2%B04_7.-Jean-Baptiste-Farkas.pdf
- GATHERCOLE (Sam), « The Lost Cause of British Constructionism: A Two-Act Tragedy », 2020 : https://britishartstudies.ac.uk/index/article-index/the-lost-cause-of-british-constructionism/skin-and-bone/climate-and-culture-beyond-borders
- GOODYEAR (Dana), « A Monument to Outlast Humanity », dans *The New Yorker*, août 2016 : https://www.newyorker.com/magazine/2016/08/29/michael-heizers-city
- HIRSCHHORN (Thomas), *Abschlag*, 2014 : http://www.thomashirschhorn.com/abschlag/
- K-HOLE, « Youth Mode: A Report On Freedom », 2013 : https://khole.net/issues/youth-mode/
- KLEIN (Yves), « Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle » (1959) et documentation d'une cession faite à Michael Blankfort à Paris le 10 février 1962, sur le site dédié au travail de l'artiste : http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/640/cession-d-une-zone-de-sensibilite-picturale-immaterielle-a-m-blankfort-pont-au-double-paris/
- LUCA (Ghérasim), lettre datée du 22 février 1963 : https://cdla.info/2013/08/21/gherasim-luca/
- MOLLET-VIÉVILLE (Ghislain), *Sans transport, sans assurance, sans frais*, 1994, sur la plateforme en ligne *Contrecoup* : http://contrecoup.fr/sans-transport-sans-assurance-sans-frais/
- MOREAU (Antoine), *Peintures de peintres* sur le site de l'artiste : https://antoinemoreau.org/index.php?cat=peintpeint
- MÜLLER (Bernard), « Le Déjeuner sous l'herbe. L'Enterrement », site dédié à l'événement et à ses suites, 2016 : http://www.dejeunersouslherbe.org/lenterrement-du-dejeuner/la-performance/
- MÜLLER (Bernard), « Le Déterrement du tableau-piège. Archéologie d'une performance », fouille archéologique du *Déjeuner sous l'herbe* de Daniel Spoerri à Jouy-en-Josas, EHESS, Actualités : Samedi 5 juin 2010 de 11h à 18h : http://actualites.ehess.fr/nouvelle4025.html
- OLAFUR ELIASSON, *Ice Watch*, 2014 : https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch
- SHIOMI (Mieko), *Spatial Poems*, livre d'artiste réalisé en collaboration avec Alison Knowles, George Maciunas et Akira Sakagushi, Tokyo, New York, 1976 : https://post.moma.org/spatial-poems-by-shiomi-mieko/
- *SUPERMINIMUM. Catalogue d'une exposition collective*, Paris, 2009 : https://www.estceainsi.net/en/img/0110/0110LIV-11-03-19-02.pdf
- *SWITCH (ON PAPER)*, revue d'art et de société : https://www.switchonpaper.com/

- TEMPORARY SERVICES, « Guide to Re-Creating *A 36" x 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL* (1968) by Lawrence Weiner » : http://www.temporaryservices.org/Removal.pdf
- WORKING ARTISTS AND THE GREATER ECONOMY (W.A.G.E.) : https://wageforwork.com/home#top

PHILOSOPHIE & SCIENCES SOCIALES

- AUDOUIN (A.), BARBAROUX (M.), MARKUL (A.) et ROY (L.), HASQUENOPH (B.), « Quelle transition écologique pour la culture ? » débat 28 novembre 2018, Centre Pompidou, Paris : https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cKG9B58
- GASPARINA (Jill), « Le lourd bilan carbone de l'art contemporain », *Le Temps* (en ligne), janvier 2019, une version numérique de l'article figure à cette page : https://www.letemps.ch/culture/lourd-bilan-carbone-lart-contemporain
- JULLIEN (François), « Le mal, notion périmée », conférence du 7 mars 2012 : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13210883?rk=64378;0
- PORTAIL DE COLLAPSOLOGIE : https://www.collapsologie.fr/fr/

AUTRE

- THE MINIMALISTS : https://www.theminimalists.com/

DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UNIVERSITÉ RENNES 2

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ÉCOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Arts plastiques*

Jean-Baptiste FARKAS

De plus en plus de moins
L'art et ses logiques soustractives

Annexe : Chroniques de la soustraction

Thèse présentée et soutenue à Rennes 2, le 21 octobre 2022, 14h
Unité de recherche : Pratiques et théories de l'art contemprain (PTAC)

Rapporteurs avant soutenance :

Nathalie Delbard Professeure Arts plastiques ED SHS Lille Nord de France Université de Lille
Richard Leeman Professeur Histoire de l'art ED Montaigne humanités Université Bordeaux Montaigne

Composition du Jury :

Examinateurs :	Pascale BORREL	Maitresse de conférence, Université Rennes 2
	Nathalie DELBARD	Professeure, Université de Lille
	Richard LEEMAN	Professeur, Université Bordeaux Montaigne
	Éric WATIER	Artiste, École nationale supérieure d'architecture de Montpellier
Dir. de thèse :	Leszek BROGOWSKI	Professeur, Université Rennes 2

DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UNIVERSITÉ RENNES 2

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ÉCOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Arts plastiques*

Jean-Baptiste FARKAS

De plus en plus de moins
L'art et ses logiques soustractives

Annexe : Chroniques de la soustraction

Thèse présentée et soutenue à Rennes 2, le 21 octobre 2022, 14h
Unité de recherche : Pratiques et théories de l'art contemprain (PTAC)

Rapporteurs avant soutenance :

Nathalie Delbard Professeure Arts plastiques ED SHS Lille Nord de France Université de Lille
Richard Leeman Professeur Histoire de l'art ED Montaigne humanités Université Bordeaux Montaigne

Composition du Jury :

Examinateurs :	Pascale BORREL	Maitresse de conférence, Université Rennes 2
	Nathalie DELBARD	Professeure, Université de Lille
	Richard LEEMAN	Professeur, Université Bordeaux Montaigne
	Éric WATIER	Artiste, École nationale supérieure d'architecture de Montpellier
Dir. de thèse :	Leszek BROGOWSKI	Professeur, Université Rennes 2

CHRONIQUES
DE LA SOUSTRACTION

Par ordre de publication[1] :

. PREMIÈRE CHRONIQUE

Signes de la décroissance
17 octobre 2019

. SECONDE CHRONIQUE

La fin de soi et du monde
25 octobre 2019

. TROISIÈME CHRONIQUE

Quand les félonies deviennent forme
31 octobre 2019

. QUATRIÈME CHRONIQUE

Réduire, c'est augmenter
7 novembre 2019

. CINQUIÈME CHRONIQUE

Les vérités qui n'en sont pas
14 novembre 2019

. SIXIÈME CHRONIQUE

Quand la musique perd ses notes
21 novembre 2019

. SEPTIÈME CHRONIQUE

Le goût pour le neutre
28 novembre 2019

. HUITIÈME CHRONIQUE

Scènes de la destruction ordinaire
5 décembre 2019

[1] https://www.switchonpaper.com/author/jean-baptiste-farkas/

. NEUVIÈME CHRONIQUE

L'observatoire du banal
12 décembre 2019

. DIXIÈME CHRONIQUE

À fonds perdus
19 décembre 2019

. ONZIÈME CHRONIQUE

Vendu ou démoli
23 décembre 2019

. DOUZIÈME CHRONIQUE

Chronique vide
9 janvier 2020

. TREIZIÈME CHRONIQUE

La Chronique manquante, Là où finissent les œuvres d'art en 2020
Mars 2020

. QUATORZIÈME CHRONIQUE

Qui peut le moins peut le plus
16 avril 2020

Signes de la décroissance

Entre 1985 et 1994, à Montréal, se crée un collectif du nom de La Société de Conservation du Présent ou .(SCP)[2].
Le collectif imaginera plusieurs projets de soustractions intéressants :
En faisant la proposition de réduire l'œuvre iconique *Étant Donnés*[3] de Marcel Duchamp conservée au Philadelphia Museum of Art[4] en « un simple énoncé signalétique ». Ou encore en célébrant un mouvement artistique canadien intitulé Ti-Pop[5], en référence au Pop Art, émanation et version pauvre du mouvement américain incontournable. Commentaire du collectif, on est en 1985 : « Un de nos buts était de faire entrer le mot Ti-Pop dans le dictionnaire. On avait organisé le lancement d'une brochure intitulée *Ti-Pop au dictionnaire*. D'une certaine manière, on a « ready-madisé » un mouvement d'art québécois d'avant-garde postcolonial qui calquait le pop américain en proposant Ti-Pop avec toute l'ironie de ce calque. Et nous, avec cette soirée, on venait après pour faire notre propre calque en mode contemporain colonial. »
Enfin, la .(SCP) réalise des pictogrammes à partir de 1987. Selon leur concepteur, l'artiste canadien Jean Dubé[6], il s'agissait à l'époque « d'une ludique et absurde tentative visant à répertorier l'intégralité des médiums utilisés par le collectif. ».
Un de ces pictogrammes s'intitule « ABSENCE ». Mais rien, en toute logique, de ce qui a été fait sous l'orientation de ce médium, n'est décrit dans le catalogue des œuvres de la .(SCP). Le pictogramme fait trou, il désigne une absence.
L'expérience Ti-Pop et son ambition « à petite échelle » ne va pas sans rappeler un recueil d'essais de l'économiste britannique Ernst Friedrich Schumacher[7] édité en français sous le titre *Small Is Beautiful, une société à la mesure de l'homme*. Dans celui-ci Schumacher fait valoir plusieurs critères qu'il sait être en désaccord total avec la marche du monde au moment où il écrit, en 1974 : l'échelle humaine, le capital naturel (s'interdire de penser la nature comme un revenu), la prise en compte de l'intégrité environnementale dans les décisions commerciales, l'économie de la permanence, et enfin le décentralisme. En bref, toutes ces notions sur lesquelles nous n'avons absolument pas travaillé ces quarante dernières années.
Dans l'épilogue de son livre, Schumacher écrit : « Nous nous égarons si nous croyons que les forces destructrices du monde moderne peuvent être *maîtrisées* simplement en mobilisant davantage de ressources − de richesse, d'éducation et de recherche − pour lutter contre la pollution, préserver la faune, découvrir de nouvelles sources d'énergie et parvenir à des accords plus efficaces sur la coexistence pacifique. »
Cette chronique est le lieu, précisément, où l'on peut se poser la question du petit.
Le philosophe américain Théodore Roszak[8] a écrit : « Trop grand... et pourtant jamais assez grand. C'est le paradoxe de la vie moderne. » Le trop grand, voilà le problème.
Dans Écologie et liberté, en 1977, faisant état de lourds dysfonctionnements observés dans la société, le philosophe et journaliste français André Gorz[9] semble déconstruire ce constat – le mauvais, c'est le grand – en écrivant : « En résumé, nous avons affaire à une crise classique de suraccumulation compliquée par une crise de reproduction due, en dernière analyse, à la raréfaction de ressources naturelles. La solution à la crise ne peut plus être trouvée dans la croissance économique […] le lien entre *plus* et *mieux* est rompu. *Mieux*, ce peut être *moins* : créer le minimum de besoins, les satisfaire par la moindre dépense possible de matières, d'énergie et de travail, en provoquant le moins possible de nuisances. »

[2] http://lascp.com/Archives/Index000.html
[3] https://www.lemonde.fr/festival/article/2016/08/16/etant-donnes-l-ultime-pied-de-nez-de-marcel-duchamp_4983211_4415198.html
[4] https://philamuseum.org/exhibitions/855.html
[5] https://www.facebook.com/notes/bernard-gagnon/mais-quest-ce-donc-que-le-ti-pop/10150573001437690/
[6] http://lascp.com/Archives/Index000.html
[7] http://volte-espace.fr/small-is-beautiful-une-societe-a-la-mesure-de-lhomme-e-f-schumacher/
[8] https://lepassagerclandestin.fr/auteurs/r/theodore-roszak.html
[9] https://fr.calameo.com/read/0002150221c7aeed682ef

À peu près au même moment, en 1979, dans *De l'entropie à l'écologie*, le mathématicien et économiste américain d'origine roumaine Nicholas Georgescu-Roegen[10], à qui l'on doit, pour le dire vite, l'appellation « décroissance », écrit : « Peut-être le destin de l'homme est-il d'avoir une vie brève mais fiévreuse, excitante et extravagante, plutôt qu'une existence longue, végétative et monotone. Dans ce cas, d'autres espèces dépourvues d'ambition spirituelle – les amibes par exemple – héritent d'une Terre qui baignera longtemps encore dans une plénitude de lumière solaire ! » Problème de temps. Dans la revue « Entropia[11] », *Aux sources de la décroissance*, Aurélien Cohen[12] commente ce passage célèbre.
Il s'interroge : « Simple trait d'humour ? Cela n'est pas si sûr. Peut-être faut-il au contraire donner tout son sérieux à cette réflexion et l'interpréter comme la reconnaissance de cette liberté humaine totale qui est de pouvoir choisir contre son intérêt, contre celui de son espèce ou plutôt de pouvoir ne pas laisser rabattre son intérêt sur celui des générations futures. Écofasciste, la décroissance ? [...] il est important de présenter ouvert devant nous tout l'éventail des positions éthiques sans exclure trop rapidement l'apparente absurdité du choix de l'autodestruction généralisée. »
Mais alors quoi du pictogramme « ABSENCE » de la Société de conservation du présent ?
Ce pictogramme est peut-être de l'ordre d'une prémonition. Qui nous dit : il faut imaginer que tout puisse continuer sans nous.

C'ÉTAIT : **Opter pour le petit comme soustraction.**

---

[10] https://www.franceculture.fr/emissions/la-bibliotheque-ideale-de-leco/la-bibliotheque-ideale-de-leco-emission-du-vendredi-22-mars-2019
[11] n° 10, printemps 2011, p. 64 : http://www.entropia-la-revue.org/
[12] https://millevaches.wordpress.com/auteur/

La fin de soi et du monde

En 1989, le réalisateur et scénariste autrichien Michael Haneke[13] réalise un film qui va lui poser quelques problèmes dans son pays, mais va aussi le faire connaître, sur le plan international, le 7e Continent.

Le métrage est le récit étouffant d'une famille qui décide de se soustraire à la vie, parce qu'elle ne ressent plus l'intérêt de ce que la société lui propose. L'approche est méthodique, glaciale, banale surtout, certains diront « maladive ».

La « réification de la vie » est partout, dans chaque détail méticuleusement représenté. Évitant le recours facile au flashback, la narration décrit « une journée dans la vie de ces gens, puis une autre, un an plus tard, et ainsi de suite, en juxtaposant le tout ». Durant trois ans, lentement mais sûrement, on voit donc la famille tout faire disparaître – abandonner son travail, puis détruire toutes ses possessions, avant de disparaître elle-même. Enfant compris. Et qui ne serait profondément choqué quant à l'incertitude qu'il y a à savoir si la petite Eva, la fille de ce couple autodestructeur, comprend quelque chose à ce qui se passe ?

À force de ne voir le monde extérieur qu'à travers les vitres de leur voiture, ruisselante d'eau et de savon − quand ils la donnent à laver, ils restent à l'intérieur, − à force de s'essouffler à faire et refaire les mêmes gestes conventionnels, à force de vivre l'invivable, Eva, Anna et Georg vont basculer tous les trois hors la vie. Suicides vécus comme une évasion vers un ailleurs qui ressemble à une image publicitaire.[14] »

Dans *Haneke par Haneke*, livre d'entretiens qui lui est consacré, publié en 2012 aux éditions Stock, le réalisateur parle ainsi de l'origine du film : « J'avais été particulièrement touché par un article qui racontait comment une famille qui avait décidé de se suicider, avait auparavant détruit tous ses biens. L'article avançait des explications d'ordre social et psychologique. Mais moi, ce qui m'intéressait, c'était l'idée que l'on détruise cet univers matériel qui vous a anéanti, avant de se détruire soi-même. » Le résultat est d'autant plus frappant qu'il évite soigneusement l'hyperbole. Haneke, toujours : « Je cherche à éviter ce qui est extrême, car ça sonne immédiatement faux. »

Voici le déroulé du film tel qu'imaginé par le réalisateur, en parfait accord avec cette chronique, nous lui avons seulement ôté quelques lignes, temps d'antenne oblige :

« Linz. 1987. Un couple, Georg et Anna, et leur fillette, Eva. Une réussite socioprofessionnelle manifeste.

1988. Une mécanique existentielle de plus en plus plaquée sur du soi-disant vivant. La vue d'un accident d'automobile mortel n'entraîne plus de réaction émotionnelle, seulement l'éclosion d'une idée.

1989. Georg propose à Anna d'arrêter leur abonnement à un journal. Lui démissionne de son emploi. Elle lègue son magasin à son frère. Le couple retire son argent de la banque. Georg achète une hache, un marteau, une perceuse électrique. Eva ne doit plus fréquenter son école. Georg vend la voiture familiale. Il arrache la ligne téléphonique. Anna déchire leurs vêtements. Eva détruit ses livres. Georg scie les meubles, brise l'aquarium, jette les billets de banque dans les toilettes. Eva absorbe une boisson préparée par ses parents. Anna avale des comprimés. Georg remplit une seringue. Le téléviseur reste allumé, mais il n'y a plus de programme diffusé. »

Un écran de télévision vide, sans programme. On peut aisément imaginer combien cette dernière image du film interpelle les Chroniques de la soustraction. Les programmes s'interrompent lorsque tout va mal.

En 2019, ce qu'on appelle « septième continent » est un îlot constitué de milliards de déchets plastiques flottant entre Hawaï et la Californie. Depuis quelques années déjà, on constate que le « septième continent » est 16 fois plus étendu que ne l'imaginaient les pires prévisions. Les matières plastiques qui constituent le continent infect se dissolvent lentement et forment la « soupe micro-plastique », une substance extrêmement toxique pour les espèces qui vivent dans la mer.

[13] http://www.chaosreign.fr/critique-happy-end-de-michael-haneke/

[14] https://www.telerama.fr/cinema/films/le-septieme-continent,23916.php

Donc premièrement, le projet de « se soustraire à une vie, ou plus précisément à un mode de vie avec lequel on ne se sent pas en phase » (Haneke), et ensuite « un continent de trop ». Un continent poison, la soupe micro-plastique.
Comparer ces deux *7e continent* permet d'interpréter le film d'Haneke d'une nouvelle façon. Son tragique lui vient du fait de concentrer tout son potentiel sur la négativité humaine, sans s'ouvrir vers l'extérieur. On l'a dit : tout le drame qui y est décrit se vit dans un espace clos, au travail, dans l'appartement ou la voiture. Et le film est incroyablement étouffant. On était au tournant des années 90.
Aujourd'hui, l'extrême attention portée sur ce qui l'entoure éviterait peut-être à cette famille de se soustraire : au lieu d'opter pour le repli, elle pourrait essayer de contribuer à l'avènement de meilleures conditions de vie.
Le fait que nous imaginions *aujourd'hui plus que jamais* que notre monde puisse s'arrêter brutalement, ce monde des voitures et de l'électricité, de la Fibre et des Starbucks Cafés, change la perspective. La famille d'Haneke voulait fuir un monde qu'ils pensaient fait pour durer. L'actuelle destruction de notre monde, les signes flagrants de son extrême fragilité nous demande au contraire d'imaginer des alternatives sur une page qui risque d'être blanche bien plus vite qu'on ne le pense.
Dans son livre intitulé *Ravage*[15] sorti en 1943 soit en pleine seconde guerre mondiale, le romancier français René Barjavel[16] écrit, l'action se situe en juin 2052 : « Vingt-cinq millions, c'était le chiffre donné par le dernier recensement de la population de la capitale. Pendant les cinquante dernières années, les villes avaient débordé de ces limites rondes qu'on leur voit sur les cartes du XXe siècle. Elles s'étaient déformées, étirées le long des voies ferrées, des autostrades, des cours d'eau. Elles avaient fini par se rejoindre et ne formaient plus qu'une seule agglomération en forme de dentelle, un immense réseau d'usines, d'entrepôts, de cités ouvrières, de maisons bourgeoises, d'immeubles champignons. » Et d'ajouter « Dans les trous de la Ville Dentelle, la forêt vierge renaissait.[17] »

C'ÉTAIT : **La fin de soi ou du monde comme soustraction.**

---

[15] René Barjavel, *Ravage*, Denoël, 1943, Folio 1972, 2014, Paris.
[16] http://barjaweb.free.fr/SITE/ecrits/Ravage/ravage.html
[17] *Ravage*, *op. cit.,* p. 43 et 45.

Quand les félonies deviennent forme

En art, il y a des francs-tireurs, des maquisards, autrement dit des artistes que personne ne connaît mais dont les œuvres excentriques, tordues, sont parfois tout aussi intéressantes que celles d'artistes de renom. Voire plus, dans certains cas.
Depuis plusieurs années, chaque année à la même heure et sur la même route, exactement au même endroit, à la même vitesse, Florian B. perpètre un excès de vitesse volontaire. Inertie : son action, qu'il ne qualifie d'artistique que de façon indirecte, consiste à maintenir en l'état, à reproduire à l'identique.
À s'ériger contre le changement permanent. Contre le progrès ?
Mais alors, où est la soustraction ? La voici, l'histoire n'est pas finie. Dans un second temps, Florian B. va s'adresser aux autorités de la façon suivante :
« Ayant des doutes sur les points me restant sur mon permis de conduire, j'ai décidé de consulter mes derniers relevés d'infractions au code de la route ayant donné lieu à des contraventions. Or trois contraventions absolument identiques, datées respectivement des 21/07/2015, 21/07/2016 et 21/07/2017 demandent quelques éclaircissements. » À Florian B. ensuite de contester en toute logique ces trois infractions absurdes, chimériques, puisque en tous points semblables – même heure pour l'infraction, même lieu pour l'infraction, même excès de vitesse à l'instant de l'infraction − à l'exception des années enchaînées, 2015, 2016 et 2017.
Les autorités questionnées opteront-elles pour le bogue informatique ? Le verdict n'est pas encore tombé.
Florian B. met les institutions au défi de la vérité.
Dans l'Histoire de l'art, les transgressions fourmillent, et c'est une bonne chose.
L'artiste incarne une figure qui se soustrait toujours d'une façon ou d'une autre, avec ou sans élégance, à ce qu'elle doit.
En 2016, le critique Andrew Russeth[18] publie dans la revue d'art américain ARTNEWS Magazine[19] un article intitulé « Quand les félonies deviennent forme : L'Histoire secrète des artistes qui utilisent l'enfreinte ou le délit comme médium[20] ». Il rappelle un événement daté de 1976 et relativement peu connu qui consista, pour l'artiste allemand Ulay (il avait alors 33 ans), à voler une œuvre de Carl Spitzweg[21] à la Neue Nationalgalerie, *Der arme Poet* (1839), peinture très appréciée d'Hitler. Après l'avoir dérobée, Ulay installa la peinture dans le salon d'une famille turque berlinoise. L'action fit l'objet d'un film. Bien entendu, l'artiste ne tarda pas à être arrêté. Il eut alors le choix entre faire 36 jours de prison ou payer une amende de 3,600 Deutschemarks. Il fuit le pays, ce qui mit un terme à l'affaire. Chose étrange, dix ans plus tard, en 1986, l'œuvre est de nouveau volée alors qu'elle fait l'objet d'un prêt au Danemark – et n'a jamais été retrouvée depuis. Selon Andrew Russeth, auteur de l'article, l'aventure est paradigmatique en ce sens qu'elle montre bien comment les choses fonctionnent lorsque « les félonies deviennent forme » : l'artiste commet un délit, parallèlement, il en fait la publicité, mais soudain les autorités s'en mêlent, et dès lors, il disparaît complètement. Russeth achève son article en citant cette vieille règle politique du président américain Richard Nixon portant sur le « privilège de l'exécutif » (en 1974, face à l'affaire du Watergate, Nixon demande à bénéficier d'un privilège qui lui permettrait de protéger le caractère confidentiel de ses conversations) : « Quand le Président le fait », avance Nixon, « cela signifie que ce n'est pas illégal ». Dans le contexte de l'art, cette règle se prêterait à une reformulation commode : « Quand l'artiste le fait, ce n'est pas illégal ». Mais bien sûr, nous rappelle l'auteur, on sait d'avance que cette phrase ne satisfera ni les artistes, ni les juges, ni les entrepreneurs de morale.
Venons-en aux faits ! L'art établit de nombreuses connexions avec la déviance.

[18] http://andrewrusseth.com/about.html
[19] http://www.artnews.com/about/
[20] http://www.artnews.com/2016/05/17/when-felonies-become-form-the-secret-history-of-artists-who-use-lawbreaking-as-their-medium/
[21] https://fr.wikipedia.org/wiki/Carl_Spitzweg

Dans *Outsiders, Études de sociologie de la déviance* (1963)[22], Howard S. Becker[23] analyse brillamment toutes les contradictions que contient le mot « outsider », que l'on pourrait traduire en français par « étranger à la société ».
« Tous les groupes sociaux – écrit Becker – instituent des normes et s'efforcent de les faire appliquer, au moins à certains moments et dans certaines circonstances. Les normes sociales définissent des situations et les modes de comportement appropriés à celles-ci : certaines actions sont prescrites (ce qui est « bien »), d'autres sont interdites (ce qui est « mal »). Quand un individu est supposé avoir transgressé une norme en vigueur, il peut se faire qu'il soit perçu comme un type particulier d'individu, auquel on ne peut faire confiance pour vivre selon les normes sur lesquelles s'accorde le groupe. Cet individu est considéré comme étranger au groupe (outsider). Mais l'individu qui est ainsi étiqueté comme étranger peut voir les choses autrement. Il se peut qu'il n'accepte pas la norme selon laquelle on le juge ou qu'il dénie à ceux qui le jugent la compétence ou la légitimité pour le faire. Il en découle un deuxième sens du terme : le transgresseur peut estimer que ses juges sont étrangers à son univers. »
Il est temps de conclure cette chronique. En 2018 sortent deux films d'horreur très attendus, l'un est *Hérédité*, métrage américain d'Ari Aster[24], l'autre est le remake italo-américain de *Suspiria*, dont la réalisation a été confiée à Luca Guadagnino[25]. Ces deux films ont un point commun : unanimement, la critique voit en eux deux films magistraux gâchés par leur fins, trop attendues, d'une médiocrité sans limite à partir du moment où elles répondent aux attentes les plus convenues du public lambda de ce genre de films. On le sait, en art, les conclusions sont non seulement bêtes, mais elles sont surtout inutiles, dans la plupart des cas. En art, mieux vaut ne pas conclure. On l'a vu lorsqu'il était question de l'article « Quand les félonies deviennent forme » : l'artiste finit toujours par disparaître, et c'est très bien ainsi.
Interviewé sur son film *Caché* (2005) dont l'une des caractéristiques est d'avoir un final ouvert, sinon incompréhensible, le réalisateur d'origine autrichienne Michael Haneke fait ce brillant commentaire, il va nous servir de conclusion : « Je n'ai compris qu'une chose : il n'y a pas de réponse.[26] »

C'ÉTAIT : **Défier le pouvoir comme soustraction. Il n'y a pas de réponse comme soustraction.**

---

[22] Howard S. Becker, *Outsiders, Études de sociologie de la déviance* (1963), Métailié, Paris, 1985.
[23] https://www.liberation.fr/debats/2016/11/06/howard-s-becker-cette-election-tourne-a-l-obsession_1526605
[24] https://www.huffingtonpost.fr/2018/06/13/que-vaut-heredite-le-film-dhorreur-dari-aster-qui-a-fait-trembler-le-festival-de-sundance_a_23457101/
[25] http://www.lebleudumiroir.fr/critique-suspiria-2018/
[26] https://www.lexpress.fr/culture/cinema/michael-haneke-il-faut-saisir-le-spectateur-pas-l-etouffer_1178656.html

Réduire, c'est augmenter

L'écrivain, théoricien, cinéaste, poète et révolutionnaire Guy Debord[27] s'est inspiré du philosophe français aujourd'hui trop peu lu, Henri Lefebvre[28] qui, dans son ouvrage *Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*[29] définissait le concept de « révolution de la vie quotidienne » devenu presque instantanément un des jalons du cahier des charges de L'Internationale Situationniste[30]. L'idée de Lefebvre consistait alors à faire le point sur ce qu'il est possible de changer à la société non pas en s'attaquant à ses pans, mais en repensant son quotidien, tâche que tout un chacun est en principe capable de faire, à moindres frais. C'est une vraie question : pourquoi notre quotidien est-il si peu attachant ? Pourquoi tout n'est-il souvent qu'ennui et engourdissement ? Cela peut-il être changé ?

Le courant américain intitulé The Minimalists[31], fondé par Joshua Fields Millburn et Ryan Nicodemus[32] en 2010, apporte une réponse très contemporaine à cette question : pour créer un quotidien plus passionné, plus créatif, plus personnel, plus satisfaisant à bien des égards, il faut soustraire. Vider la pacotille pour faire le plein de qualités réelles et se reconnecter à l'indispensable. En bref, les Minimalists travaillent à la clarification de leur vie quotidienne. Ils jettent abondamment, donnent, se dégagent de responsabilités inutiles, limitent leur consommation.

La chose n'est pas nouvelle si l'on pense par exemple aux apports théoriques allant exactement dans le même sens du penseur français Henri Zisly[33] et des naturiens, c'était il y a plus d'un siècle, vers 1900.

À présent penchons-nous sur ce que Millburn et Nicodemus ont à nous dire des Minimalists : « À première vue, écrivent-ils, chacun peut penser que la chose avec les Minimalists consiste en tout et pour tout à se débarrasser des possessions matérielles : éliminer, se délester, désencombrer, réduire, lâcher prise. Mais c'est une erreur. Vrai : supprimer l'excès est une part importante de la recette, mais ce n'en est qu'un des ingrédients. Si cela seul saute aux yeux, on rate le plus important. Les Minimalists ne se focalisent pas sur le fait d'en avoir toujours de moins en moins. Ils tâchent de créer l'espace nécessaire pour du plus : plus de temps, plus de passion, plus de créativité, plus d'expériences, plus de contributions personnelles, plus de satisfactions, plus de liberté. Nettoyer ce qu'il y a de trop sur le chemin de la vie permet de créer cet espace.[34] »

Les Minimalists abordent des thématiques comme la retraite, la carrière, les faux amis, les dettes, la propriété, la gestion des sentiments amoureux. Cette approche méthodique à laquelle on pourrait reprocher d'être souvent extrêmement terre-à-terre rejette au passage la notion de système. L'important ici est donc avant tout de saisir que l'engagement des Minimalists ne consiste pas à ériger un énième système à répétition, fondé par exemple sur une anthropologie de la vie quotidienne, mais plutôt à traiter de façon immédiate tout ce qui nous gène dans nos vies, point par point, détail par détail, sans jamais faire la grimace devant une réalité triviale. Et cette attitude est tellement assumée par les deux compères qu'on peut parfois les voir aller jusqu'à

---

[27] http://www.zones-subversives.com/2015/12/la-vie-de-guy-debord.html

[28] http://www.barbier-rd.nom.fr/H.%20Lefebvre.pdf

[29] *Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Le sens de la marche, L'Arche éditeur, 1961.

[30] https://www.larevuedesressources.org/internationale-situationniste-integrale-des-12-numeros-de-la-revue-parus-entre-1958-et,2548.html

[31] https://www.theminimalists.com/

[32] https://www.youtube.com/watch?v=0uSl2XtvI0k

[33] https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Zisly

[34] Le texte en anglais figure à cette page https://www.theminimalists.com/about/ :

« *About The Minimalists*

At first glance, people might think the point of minimalism is only to get rid of material possessions: Eliminating. Jettisoning. Extracting. Detaching. Decluttering. Paring down. Letting go. But that's a mistake.

True, removing the excess is an important part of the recipe—but it's just one ingredient. If we're concerned solely with the stuff, though, we're missing the larger point.

Minimalists don't focus on having less, less, less. We focus on making room for more: more time, more passion, more creativity, more experiences, more contribution, more contentment, more freedom. Clearing the clutter from life's path helps make that room. »

accorder quelques minutes d'émission, podcastée sur le site, au choix de leurs chaussettes et de leurs caleçons.
Parce que, nous expliquent-ils, « ceci aussi est une chose importante ».
Hypothèse un peu scabreuse, mais peut-être pertinente d'une certaine façon.
Au fond, les Minimalists ne réalisent-ils pas par le petit bout de la lorgnette le très ambitieux projet Situationniste évoqué plus haut, « la révolution de la vie quotidienne » ?
Écoutons ce qu'en dit Henri Lefebvre, lui aussi invoqué précédemment :
« Dans la quotidienneté, en confrontant en lui le social et l'individuel, à travers des épreuves et des problèmes et des contradictions plus ou moins résolues, l' « être humain » devient une « personne ». Qu'est-ce à dire ? Selon nous, c'est un nuage de possibilités, peu à peu condensé par des choix – par des actes – jusqu'à l'épuisement et la fin : jusqu'à l'achèvement de la mort. C'est un drame, le drame de la personnalisation dans la société, le drame de l'individualisation, et non un tranquille scénario s'acheminant vers un dénouement prévu. […] L'étude critique de la vie quotidienne montrera donc ce conflit : aliénation maximum et désaliénation relative. »
Choisir un caleçon, abandonner un faux ami ou encore voyager léger, − bien sûr, sur le plan du Grand Art, tout ceci peut sembler pour le moins rudimentaire. Mais les formes géométriques d'artistes représentant l'art minimal[35] américain tels que Robert Morris[36] ou Dan Flavin[37] ne l'étaient-elles pas, aussi, atrocement rudimentaires, lorsqu'elles furent pour la première fois exposées à New York ? Et que dire du dénuement extrême de certains happenings[38] de l'artiste américain Allan Kaprow[39], qui traversait une rue ou se brossait les dents « longuement » pour faire œuvre ?
Finissons cette chronique par la suivante remarque : en 2019, la pratique de l'art n'a-t-elle pas besoin d'un changement d'échelle ? Ne devrait-elle pas renoncer toujours plus à l'emphase, à sa séparation d'avec le reste de la société pour « créer cet espace » dont parlent les Minimalists ? Et opter, elle aussi, pour le bas régime ? Illusoire ?

C'ÉTAIT : **Voyager léger dans la vie comme soustraction.**

---

[35] http://www.conceptual-art.net/definition.html
[36] http://www.minimalisme.org/robert-morris.html
[37] https://archive.mamco.ch/artistes_fichiers/F/flavin.html
[38] http://artperformance.over-blog.fr/article-19968570.html
[39] https://danielleboutet.wordpress.com/2013/09/14/lart-et-la-vie-confondus-lart-est-il-soluble-dans-la-vie/

Les vérités qui n'en sont pas

Dans le journal Libération[40] daté du 27 avril 2019 paraît le communiqué suivant : « Mort d'un funambule verbal : orateur extravagant et émouvant, l'artiste liégeois Éric Duyckaerts[41], connu pour ses *conférences-performances* improvisées où il mêle avec humour les arts plastiques et la vulgarisation des savoirs, s'est éteint samedi, à l'âge de 65 ans. » La meilleure façon d'évoquer ces conférences-performances, sans aller trop avant dans l'analyse, consistera à égrener quelques titres d'articles leur étant consacrés, écrits entre 1994 et 2007 :
« Un roman post-philosophique », « Démonstrations », au pluriel, « mutationnelles », « De la pluralité des discours », « Lacan, la mathématique, Hermès et l'artiste », « Éric Duyckaerts Para-Docte », « Les vérités qui n'en sont pas ». Tous ces titres rendent compte à leur façon de la personnalité de l'artiste, tout à la fois accessible, et difficile à cerner.
Ses conférences l'étaient également, difficiles à cerner, puisque l'objectif de Duyckaerts en les performant était de perdre son audience dans des entrelacs psychiques – un filet de phrases courbes et brisées dont elle ne trouvait que très difficilement la sortie. Duyckaerts s'exprimait ainsi pour décrire le mode opératoire mis en pratique : « On peut comparer ça à une descente en ski : tu peux prendre plusieurs chemins, choisir telle ou telle bosse, tel dénivelé, mais tu dois le faire très vite. », « dans ma boîte crânienne, il y a des bifurcations possibles et je dois choisir en vitesse laquelle est la bonne. Ce n'est pas toujours la meilleure, parfois on tombe sur une impasse, alors on recommence. »
Mais de quoi est-il vraiment question dans ces conférences ? De quoi nous parle Duyckaerts ?
Pour le comprendre, citons maintenant quelques moments d'un entretien que l'artiste accorde en 2011 au commissaire d'exposition et critique d'art français Frank Lamy alors qu'il est invité à monter une exposition[42] au MAC VAL[43], ou Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.
Lamy aborde la chose ainsi : « Commençons avec cette phrase de (l'écrivain) Joseph Mouton, qui résume assez bien les questions que l'on peut se poser devant tes pièces : *Mon Dieu, mais que nous dit cet homme au bout du compte ?* »
Duyckaerts : « Mais où peut-il bien nous emmener ? On ne le saura pas parce que je ne le sais pas non plus. Uniquement de l'improvisation, les choses s'enchaînent d'une manière qui peut me surprendre moi-même. Quant aux nombreuses références, anecdotes, différents théorèmes et savoirs que j'essaye de convoquer sommairement, mais dans la mesure du possible avec exactitude – ou avec la plus grande exactitude possible selon mes faibles moyens –, ils me servent d'embrayeurs de conversation pour montrer un style d'élocution, un style de persuasion, un style de personne : parfois enthousiaste, passionné par les connaissances qu'il a lui-même élaborées, parfois un peu blasé ou un peu dogmatique. »
Bref, sur ce point : « Mais que nous dit cet homme ? » La réponse est : « On ne le saura pas. »
C'est précisément dans cette suspension de la question sans réponse, dans ce vide, que se glissent des postures, des figures, des styles. Le langage se soumet à une logique, mais il évite soigneusement d'emmener les idées à l'endroit où elles pourraient trouver une conclusion, et c'est pour cela même qu'il y a soustraction.
Pour ses œuvres, Duyckaerts recourt massivement au langage. Il n'est pas le seul. Depuis beaucoup plus d'années encore, l'artiste conceptuel américain Ian Wilson[44] expérimente ce qu'il appelle des *Discussions*[45], des œuvres d'art performatives qui reposent elles aussi sur des jeux de langage ardus. Ils consistent par exemple à spéculer sur « la nature de la vérité », « la condition

[40] https://next.liberation.fr/culture/2019/01/27/eric-duyckaerts-mort-d-un-funambule-verbal_1705740
[41] http://www.eric-duyckaerts.com/ ET https://le-beau-vice.blogspot.com/2019/01/eric-duyckaerts-1953-2018-la-main-deux.html
[42] MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Éric Duyckaerts, */idéo*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « /idéo » qui s'est tenue au MAC/VAL du 5 mars au 5 juin 2011, © MAC/VAL, 2011, entretien intitulé « Les mailles du tricot », à partir de la p. 56.
http://www.macval.fr/eric-duyckaerts-66
[43] http://www.macval.fr/Institution-1
[44] http://collection.fraclorraine.org/collection/showtext/643?lang=fr
[45] https://archive.mamco.ch/artistes_fichiers/W/wilson.html

humaine », ou encore « l'infini » – on remarque au passage combien Duyckaerts et Wilson ont tous deux réussi à intégrer brillamment la philosophie à leur art. Au contraire de Duyckaerts qui présentait ses conférences sous la forme de films, une approche qui peut sembler parfois complaisante, Ian Wilson a toujours refusé que ses *Discussions* soient enregistrées.
Le recours au langage pour faire œuvre semble assez naturel lorsque l'artiste a un rapport difficile aux objets et qu'il ressent le besoin de s'y soustraire dans sa pratique. Écoutons Duyckaerts sur ce point : « Quand j'avais une vingtaine d'années, je commençais ma pratique artistique et je voyais beaucoup d'expositions ; à un moment donné, j'ai eu une sensation d'écœurement. J'avais écrit un texte là-dessus : il y a trop d'objets, c'est une boutique de cadeaux, c'est trop encombré... Je pensais à l'art de l'époque – il y a plus de trente ans » on est en 2011 « – et je m'étais dit : il ne faut plus en faire. C'était une position morale, selon l'idée de *c'est trop pollué*. Avec mon frère, on aime bien plaisanter un peu là-dessus. Il n'est pas du tout dans le monde de l'art et il me dit : "Tu sais, quand dans deux mille ans, des archéologues retrouveront ça sous les décombres, ils se demanderont "mais à quoi cela pouvait-il bien servir ?" Et ils répondront "vraisemblablement une signification religieuse"...[46] »
Revenons à ce qu'il y a de plus important du point de vue qui est celui de cette chronique : il peut exister des œuvres d'art qui ne nous emmènent nulle part. Si l'art que nous faisons est une représentation de notre monde, on pourrait nous dire qu'un monde qui va nulle part ne va pas forcément dans le mur.
Selon les défenseurs de la collapsologie, du latin collapsus, « qui est tombé en un seul bloc », notre société pourrait arriver à sa fin. Dans *Comment tout peut s'effondrer*, *Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*[47] paru aux éditions du Seuil en 2015, Pablo Servigne[48] et Raphaël Stevens, respectivement docteur en biologie et éco-conseiller, écrivent[49] : « Il ne s'agit pas de la fin du monde, ni de l'apocalypse. Il ne s'agit pas non plus d'une simple crise dont on sort indemne, ni d'une catastrophe ponctuelle que l'on oublie après quelques mois, comme un tsunami ou une attaque terroriste. Un effondrement est *le processus à l'issue duquel les besoins de base (eau, alimentation, logement, habillement, énergie, etc.) ne sont plus fournis (à un coût raisonnable) à une majorité de la population par des services encadrés par la loi*[50]. Il s'agit donc bien d'un processus à grande échelle irréversible, comme la fin du monde, certes, sauf que ce n'est pas la fin ! La suite s'annonce longue, et il faudra la vivre, avec une certitude : nous n'avons pas les moyens de savoir de quoi elle sera faite. Par contre, si nos *besoins de base* sont touchés, alors on imagine aisément que la situation pourrait devenir incommensurablement catastrophique. »
Dans la postface qu'il fait à l'ouvrage de Servigne et Stevens, l'ancien ministre de l'Environnement Yves Cochet s'étonne à juste titre : « Y a-t-il matière plus importante que celle qui est traitée dans ce livre ? Non. Y a-t-il matière plus négligée que celle-ci ? Non plus.[51] »
À quoi pourrions-nous ajouter : et l'art ? Aura-t-il encore une place, dans tout cela ?
Aura-t-il encore une importance ?

C'ÉTAIT : **L'intérêt pour ce qui va nulle part comme soustraction.**

---

[46] « Les mailles du tricot », *loc. cit.,* p. 61.
[47] Pablo Servigne, Raphaël Stevens, *Comment tout peut s'effondrer, Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Seuil, coll. « Anthropocène », Paris, 2015
ET http://www.collapsologie.fr/veille-biblio/#tppubs
[48] https://pabloservigne.com/ ET https://www.thinkerview.com/effondrement-de-civilisation-pablo-servigne/
[49] *Comment tout peut s'effondrer, op. cit.,* p. 15.
[50] Y. Cochet, « L'effondrement, catabolique ou catastrophique ? », *Institut Momentum*, 27 mai 2011.
[51] *Comment tout peut s'effondrer*, *op. cit.,* p. 261.

Quand la musique perd ses notes

Pour commencer cette chronique, définissons ce que l'on appelle musique bruitiste. D'après Wikipédia : « La musique bruitiste, de l'anglais *noise music*, est une vaste appellation pouvant regrouper divers genres musicaux, relevant de plusieurs grandes familles musicales : l'électroacoustique, la musique improvisée, le jazz, la musique industrielle et le rock. Elle se caractérise par l'assemblage de sons communément perçus comme désagréables ou douloureux, et prend à contre-pied les plus communes définitions de la musique, fondées sur sa dimension esthétique, pour s'intéresser à d'autres aspects de l'œuvre musicale : sa structure, son sens, son effet sur l'auditeur, ou les différentes caractéristiques du son. »
À cela, l' Encyclopædia Universalis[52] ajoute un commentaire averti :
« Les compositeurs ont toujours manifesté un intérêt pour les sonorités étranges, pour des timbres agressifs, pour des combinaisons sonores originales considérées comme expression musicale à part entière, et l'utilisation du bruit – ou, plus généralement, des bruits – dans les œuvres musicales est une constante, même si son évolution [...] peut paraître lente. »
La musique noise est-elle une soustraction ? Répondre à cette question est simple au premier abord : « OUI », de façon évidente, puisque la noise ne laisse rien subsister ou presque de ce qu'on connaît de la musique. La noise, c'est la musique sans la mélodie, et sans l'idée que nous nous faisons d'une composition. Les frontières du domaine musical ne sont pas les mêmes pour tout le monde.
La musique se présente sous mille visages, Merzbow[53] en est un.
Merzbow – Masami Akita de son vrai nom, artiste et musicien japonais – commence à faire du bruit à la toute fin des années 70. La chose n'est pas nouvelle puisqu'avant lui, Luigi Russolo[54] par exemple, a conçu le « Congrès d'automobiles et d'avions », joué à Milan en 1914, devant un public effaré. Au départ, Merzbow est un duo. Mais Akita perpétue seul ce projet encore plus que jamais actif aujourd'hui.
Mettre un disque de Merzbow en bruit de fond lors d'un repas relève de la plus complète absurdité. On ne le peut pas, à moins que les convives présents soient déjà des amateurs de Merzbow. Il en va de même avec le fait de posséder des disques de Merzbow dans un foyer normal – bien sûr, mais qu'est-ce qu'un foyer normal, c'est une autre question ? – ils ne seront jamais tolérés plus de deux ou trois minutes et resteront pour cela éternellement rangés dans les étagères sans jamais être mis à l'honneur de la platine. Pourquoi ? Parce que chaque disque de Merzbow est une éruption de son terrassante, presque avilissante. Un assaut qui occasionne toujours ce type de commentaires : « D'où vient cet insupportable bruit de perceuse ou de machine à laver ? ».
Ce que la noise soustrait, c'est le carcan. À ce titre, Merzbow se donne tous les droits : il livre de l'inaudible, et pire que cela, se contente d'une simple figuration alors que son nom fait le grand titre de l'album, puise dans des registres en apparence contradictoires et voyage dans tous les styles (Industriel, Metal Extrême, Free Jazz, Pop, Electronica). À son actif, il cumule dans les 334 albums, auxquels s'ajoutent plus de 50 singles tandis que ses participations à d'autres projets que Merzbow sont si nombreuses et discrètes qu'elles sont presque impossibles à dénombrer.
À l'heure où je vous parle, en 2019, Merzbow a déjà sorti huit albums. Sans doute neuf, ou même dix ! Et ce n'est qu'un début.
Qu'ils soient bons ou mauvais importe peu. Et c'est à cet endroit que Merzbow est réellement un soustracteur. Sa musique nivelle, égalise, annule les aspérités et ce, bien qu'elle ne cesse d'incorporer des éléments nouveaux, depuis 40 ans.

---

[52] https://www.universalis.fr/encyclopedie/bruit-musique/
[53] https://www.vice.com/fr/article/d3bb9q/merzbow-pour-un-eloge-de-la-noise
SITE : http://merzbow.net/
MERZCAST : https://merzcast.bandcamp.com/
ARTICLE : https://pitchfork.com/reviews/albums/22520-sun-ra-merzbow-strange-city/
[54] http://luigi.russolo.free.fr/Russolo.html

Au contraire du groupe américain The Residents[55] qui, en 1997, a eu pour projet curieux de tasser ses albums les plus connus − les versions *Concentrate* figurant dans *Our Tired, Our Poor, Our Huddled Masses*, un album entier « concentrate » dure une dizaine de minutes −, Merzbow n'en finit jamais d'étaler son bruit : tout commence à la taille d'un mouchoir de poche et finit aux dimensions d'une toile de parachute. Rappelons au passage l'engagement sans faille de Masami Akita : pour l'ALF[56] (Animal Liberation Front*)*, ou encore pour la protection de l'environnement. S'engager dans certains débats uniquement à titre de musicien est pour lui de première importance, et c'est également ce qui explique sa présence dans cette chronique.
D'autres artistes noise peuvent être cités ici. Cousins, plus ou moins, de Merzbow. Par exemple le musicien américain William Basinski[57]. Ou encore le projet intitulé *The Caretaker*[58]*,* derrière lequel œuvre James Kirby[59], musicien anglo-saxon dont on sait relativement peu de choses. Tous deux travaillent sur la lente destruction du son, l'un pour mettre en image la fin du monde (Basinski, avec *The Disintegration Loops*, 2002), l'autre pour évoquer la perte de la mémoire provoquée par diverses pathologies (*The Caretaker*, avec la série *Everywhere At The End Of Time* initiée en 2016).
Pierre Boeswillwald[60], autre musicien de l'extrême à sa façon, commente ainsi son œuvre intitulée *Nuisances* : « Partant d'enregistrements microphoniques de nombreux sons, l'auteur a choisi de ne pas utiliser systématiquement les « meilleurs ». Il s'agit donc d'une construction cherchant toujours à s'affiner mais constamment polluée par des événements parasites qui sont les nuisances. Comme dans la nature, l'homme cherche à raffiner son environnement mais le détruit par ses erreurs. »
Une bonne description de ce que la musique noise peut être.
Lorsqu'il est question de noise, on peut donc parler de pollution – de pollution dans un bon sens. L'image peut prêter à rire. Certains cherchent dans la rugosité du son ce que d'autres cherchent dans une musique paisible. Cela se situe quelque part entre combler un manque et se faire un vrai ami. Et ainsi en va-t-il de la quête de l'amateur de noise pour le son abrasif. Une fois qu'il l'a goûté, il lui est très difficile d'aimer autre chose.
Si la musique de Merzbow est une représentation de notre monde mise en forme au travers de plusieurs centaines d'albums, elle en est une image parfaite. Sale, douloureuse et jouissive. Toujours proche du désastre et l'évitant toujours de justesse. Jusqu'à quel album ?

C'ÉTAIT : **Le bruit considéré comme de la musique comme soustraction.**

---

[55] https://www.lesinrocks.com/2017/10/26/musique/musique/avant-leur-tournee-francaise-entretien-avec-le-groupe-culte-residents/ ET https://brooklynrail.org/2016/06/music/the-residents-the-worlds-most-mysterious-band-steps-out-of-the-shadows
[56] http://www.animalliberationfront.com/ALFront/Actions-France/FrenchAR-index.htm
[57] https://pitchfork.com/thepitch/william-basinski-interview-bringing-the-disintegration-loops-back-to-life/ ET https://williambasinski.bandcamp.com/album/the-disintegration-loops
[58] https://pitchfork.com/reviews/albums/22470-everywhere-at-the-end-of-time/ ET https://thecaretaker.bandcamp.com/album/everywhere-at-the-end-of-time
[59] https://www.tinymixtapes.com/features/james-kirby-caretaker ET https://thequietus.com/articles/20970-leyland-james-kirby-interview-the-caretaker
[60] http://www.musiques-recherches.be/fr/agenda/concert-acousmatique/item/5503-concert-pionnier-pierre-boeswillwald ET http://www.isni.org/isni/0000000049655834

Le goût pour le neutre

Dans *Œuvres*[61], livre de l'artiste et écrivain français Édouard Levé[62] paru en 2002 aux éditions P.O.L., on trouve quelques soustractions dignes d'intérêt, par exemple :
Fragment 354 : « Au lieu d'être dressée sur une table, la vaisselle y est creusée. »
Fragment 408 : « Dans un musée, les peintures sont couvertes de papier noir et les sculptures drapées de tissu noir. Seuls sont visibles les cadres, les socles, les cartels. »
Fragment 456 : « Un bocal d'un décilitre contient un litre d'eau déshydratée. »
Œuvres est un recueil dont le sens nous est expliqué dès la première page : « Un livre décrit des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées. ».
Non réalisations = soustraction. Or voici l'œuvre non réalisée de Levé dont nous souhaitons parler aujourd'hui dans cette chronique :
Fragment 520 : « Une balle de revolver troue un roman. Les mots disparus sont retrouvés dans un autre exemplaire. Une nouvelle, intitulée *Le Trou*, n'est constituée que de ces mots. »
Ce protocole nous rappelle que toute soustraction « remplit ailleurs », qu'il n'y a jamais de soustraction pure, intégrale, mais plutôt un déplacement, *soustraire à un endroit revient à ajouter ailleurs*. C'est mathématique, sinon géologique (l'image des plaques tectoniques qui s'affaissent d'un côté, pour ressurgir d'un autre).
Déjà, dans « Un Manifeste de Moins »[63], le philosophe français Gilles Deleuze[64], en parlant de l'auteur de théâtre et metteur en scène italien Carmelo Bene, écrivait que « […] vous commencez par soustraire, retrancher tout ce qui fait élément de pouvoir, dans la langue et dans les gestes, dans la représentation et dans le représenté. Vous ne pouvez pas dire que c'est une opération négative, tant elle engage et enclenche déjà des processus positifs ».
Dans un article récent sorti dans le journal *Libération*[65], Philippe Lançon rend compte de la sortie du livre *Les forçats*, de Bruno Gibert[66], publié en 2019 aux Éditions de l'Olivier. Il relate les années de ce dernier passées avec Édouard Levé.
Aujourd'hui écrivain, Gibert décrit maintes situations mettant Levé en scène. Gibert analyse la personnalité singulière de son ami : « Levé » écrit-il dans *Les forçats*, « suit volontiers dans la rue toutes sortes de marginaux excentriques et surexcités, dont un clochard atteint du syndrome de la Tourette qui crie à la boulangère : "Branle-toi avec tes éclairs !" » Gibert continue, « Je compris un jour pourquoi mon ami portait un tel intérêt aux freaks. Celui qui ne cherchait jamais le conflit, n'adoptait pas de position qui pouvait heurter, présentait aux autres l'apparence la plus lisse possible, soudain jouissait d'être submergé par l'antineutre. » Levé nourrissait un « goût absolu pour le neutre ». Dans son article, Lançon tire des conclusions : « Gibert et Levé sont joueurs, mais ils ont des principes : mise à distance, sarcasme refroidi, pudeur presque militaire face aux débordements complaisants du monde. »
Ceci nous demande de nous interroger sur la neutralité, comme ailleurs, dans une autre chronique de la soustraction, nous nous sommes interrogés sur la fadeur.
Ah, mais, non, c'est peut-être trop redondant. Creusons plutôt du côté des « freaks », comme Bruno Gibert les appelle.
Pour cela, allons puiser chez un spécialiste du sujet, Patrick Declerck[67]. Il est philosophe de formation, docteur en anthropologie et psychanalyste. En 1986, Declerck créé la première consultation d'écoute spécifiquement réservée à la population des sans abri, en France. À cette époque, il réalise près de 2000 entretiens. « J'ai », écrit Declerck dans l'introduction à son livre,

[61] http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-910-3
[62] http://www.fabula.org/lht/17/salgas.html
[63] http://www.arnaudmaisetti.net/spip/IMG/pdf/gilles_deleuze_un_manifeste_de_moins.pdf
[64] https://www.webdeleuze.com/textes/11
[65] https://next.liberation.fr/livres/2019/02/06/edouard-leve-tableaux-d-une-amitie_1707795
[66] https://www.editions-stock.fr/auteurs/bruno-gibert
[67] https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/patrick-declerck-il-n-y-rien-d-autre-faire-que-de-se-demander-ce-que-l-fait-la
ET https://enfermesdehors.blogspot.com/2009/12/les-naufrages-pdeclerck.html

Les naufragés, Avec les clochards de Paris[68], « suivi les clochards dans la rue, dans les centres d'hébergement, à l'hôpital, je les ai côtoyés ivres, vociférant ou comateux d'alcool, hagards de rage et d'impuissance », « je pense en avoir soulagé plusieurs », « je sais n'en avoir guéri aucun », « je les appelle *clochards* parce qu'il faut bien leur donner un nom ». Declerck rencontre Michel[69] gare du Nord, lors de la première enquête ethnographique qu'il mène dans la rue. « Michel », raconte l'auteur, « avait alors trente-huit ans, il fumait constamment et sentait souvent le vin, bien que » précise Declerck « je ne l'ai jamais vu ivre ». « La vie de Michel telle qu'il la raconte induit une sorte de malaise » rapporte Declerck : « celui d'assister, impuissant, à la noyade d'un homme qui ne maîtrise pas son destin, destin dont il ne soupçonne pas un seul instant qu'il puisse être le père ou l'artisan ». « Insidieusement, de dérives en dérives et nonobstant les invraisemblances administratives, il nous conduit tranquillement à ce constat rien moins que terrifiant : il a égaré son enfant dans le grand désordre du monde, comme on perd un objet ou un chien qui s'est enfui. » Et Declerck d'ajouter : « Dans ce contexte, la pathologie est devenue une telle norme que ce fait nous apparaît comme un incident presque anodin, en tout cas inévitable et dont la responsabilité incombe à l'enchaînement des événements, le lissage de l'épouvante par la banalité s'introduit dans la pensée par cette étiologie proposée, comme si le monde était tout simplement ainsi fait. » Connectons ce qui vient d'être dit à la figure de l'artiste : « Les artistes trouvent leurs revenus de manière bizarre, quand ils en trouvent. » Cette phrase est de l'artiste français Robert Filliou[70], célèbre pour sa « Joconde est dans les escaliers », œuvre datée de 1969. Dans les années 1960, Filliou écrit *Enseigner et apprendre, arts vivants*[71]. Le texte analyse la figure de l'artiste sous l'angle de l'économie : « En fait, très fréquent ; plus un artiste est libre, plus il est dénué. Ce qui témoigne d'un système de valeurs différent, avec des applications pour la société dans son ensemble. Tenez, moi par exemple, à l'instant même (nov. 1968). Depuis deux ans, je travaille sur ce livre, avec quelques interruptions. Ces jours-ci, j'y travaille régulièrement. Pourtant, j'ignore s'il sera jamais publié et, plus encore, s'il me rapportera un quelconque revenu après sa parution. Je ne peux pas payer mon loyer, mais je continue, tout en me sentant plutôt joyeux. À l'inverse, voyez Picasso.[72] » Plus loin dans ce texte, les choses se gâtent franchement et ne vont pas sans rappeler le livre de Declerck évoqué plus tôt : « Par une nuit pluvieuse et lugubre, alors que je pissais dans les toilettes de la station de métro Edgware Road (à Londres), entouré de clochards, d'ivrognes et autres oiseaux de nuit, j'éprouvai une soudaine bouffée de joie en réalisant à quel point je ressemblais à mes compagnons, j'étais un zéro, rien d'autre qu'un zéro, pissant avec l'application simpliste d'un chien. (Certains de mes amis plus réalistes ont parlé de moi en ces termes : *complexe et clochard*, *masochisme*, *psychologie de l'échec*.)[73] » Filliou veut transformer cette observation en « une nouvelle théorie des valeurs », elle servira de conclusion à cette chronique de la soustraction. Il écrit : « La production, distribution et consommation optimales des biens et des services aura été atteinte lorsque chacun sera assez riche pour vivre comme les pauvres. Tout le reste sera du loisir. En contribuant à l'utilisation créative de ces loisirs, l'artiste deviendra un producteur de services, ce qui lui permettra d'avoir suffisamment de revenus pour vivre comme les pauvres et jouir de sa propre créativité, liberté et indépendance.[74] »

C'ÉTAIT : **La neutralité comme soustraction, être un zéro comme soustraction et soustraire pour ajouter ailleurs.**

---

[68] *Les Naufragés, Avec les clochards de Paris*, coll. « Terre Humaine », Plon, 2001.
[69] *Les Naufragés, ibid.*, à partir de p. 115.
[70] https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/robert-filliou-1926-1987-la-creation-permanente
[71] « Enseigner et apprendre, arts vivants », reproduit dans « La tribune du Printemps #2 », Une édition publiée pour Le Printemps des Laboratoires #2, *Ne travaillez jamais !*, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2014.
Le « long livre court à terminer chez soi », original en ligne au format PDF :
https://monoskop.org/images/5/59/Filliou_Robert_Enseigner_et_apprendre_arts_vivants_1998.pdf
[72] « Enseigner et apprendre, arts vivants », *op. cit.,* p. 70.
[73] *Ibid.,* p. 77.
[74] *Ibid.,* p. 78.

Scènes de la destruction ordinaire

Depuis 2000, l'artiste français Éric Watier[75] travaille à son inventaire des destructions. Dans celui-ci, il collecte des destructions d'œuvres d'art, généralement perpétrées par la volonté de leurs auteurs. En 2018 paraît *Tout l'inventaire des destructions*[76].
Le livre condense 200 exemples recensés. En voici quelques-uns :
En 1861, Paul Cézanne écrivit à Émile Zola : « Ton portrait, je viens de le crever. J'ai voulu le retoucher ce matin, et comme il devenait de plus en plus mauvais, je l'ai anéanti.
En 1888, Auguste Renoir, totalement découragé, détruisit un grand nombre de ses tableaux : il les trouvait trop secs.
En 1906, avant de quitter Koursk, Kasimir Malevitch a brûlé ses peintures réalistes et ses paysages romantiques.
Il ne reste rien de ce que Barnett Newman peignit en 1931, année où il partagea son atelier avec Adolph Gottlieb.
« L'idée de l'inventaire m'est venue instantanément au cours d'une conférence que j'ai donnée à La Sorbonne dans le séminaire d'Anne Mœglin-Delcroix[77] en 1999 » raconte Watier dans un entretien[78]. « Je ne sais plus très bien quel était le sujet de la conférence », continue-t-il, « sans doute une présentation générale sur les pratiques artistiques du don. J'ai donc parlé de certains cas exemplaires : Fluxus[79] », dont on connaît le goût pour les processus artistiques ouverts « ou encore la revue Potlatch[80] », qui était envoyée gratuitement à des adresses choisies par sa rédaction, et à quelques-unes des personnes qui sollicitaient de le recevoir.
« J'ai dû conclure la conférence par une lecture de « Donner c'est donner » où j'énumère des dons faits par des artistes. C'est alors qu'un étudiant m'a demandé si les artistes qui donnaient détruisaient aussi. La réponse était évidente : il n'y avait qu'à leur poser la question. » Ainsi naît *L'inventaire des destructions*.
Mais : en quoi est-il une soustraction, et pourquoi intéresse-t-il cette chronique ?
L'inventaire des destructions consiste en des trous, faits dans l'Histoire de l'art.
Ce qui fait une histoire, ce sont des jalons. Dans le cas de *L'inventaire des destructions*, ces repères sont des manques, ce sont des œuvres d'art définitivement perdues – mais que l'Inventaire rappelle à notre mémoire, grâce au langage. *L'inventaire* consiste en une Histoire de l'art par la soustraction.
Et plus largement, la destruction en art, que peut-elle bien apporter ? Créer n'est-il pas le contraire de détruire ? La chose est plus compliquée qu'il n'y paraît et, ces temps-ci, la destruction en art est abondamment commentée. Le sujet fait l'objet de séminaires et de colloques. Il sert aussi de contenu à de nombreux articles qui nous rappellent que « notre monde est fragile », que « dans nos ruines prolifèrent de nouveaux mondes[81] », ou encore que « les déchets sont un sujet de société, éminemment complexe, qui traverse et convoque de nombreuses disciplines scientifiques[82] ».
En art, détruire est plus que jamais d'actualité : il n'y a qu'à voir le tapage fait autour de la destruction d'une œuvre de l'artiste de rue, peintre et réalisateur anglais Banksy[83] en salle des ventes chez Sotheby's juste après son acquisition pour plus d'un million d'euros, pour comprendre que la notion de destruction, loin de nier des modes opératoires économiques, figure au cœur même de notre société de surconsommation « tendue vers le plein, l'accumulation et le

[75] http://www.ericwatier.info/wp-content/uploads/2014/07/eric_watier.pdf
[76] *Tout l'Inventaire des destructions*, Incertain Sens, 2018.
[77] https://jeremiebennequin.com/anne-moeglin-delcroix
[78] https://www.ericwatier.info/textes/18-janvier-2006-discution-avec-jean-baptiste-farkas/
[79] http://www.ben-vautier.com/fluxus/fluxus_tout.html
[80] http://classiques.uqac.ca/contemporains/internationale_lettriste/Potlatch/IL_Potlatch.pdf
[81] *Revue Critique*, numéro de janvier-février 2019.
[82] ARTS & Sociétés / Lettre du Séminaire N°110, « Objets, déchets », Isabelle Bellin et Christian Duquennoi, mise en ligne sur le site de Sciences-Po en avril 2019.
[83] http://banksy.co.uk/menu.asp

redoublement sans fin[84] ». Dans le New York Times, un journaliste s'interroge sur l'action de Banksy et fait le constat suivant : « Ce qui est clair, c'est que nous sommes maintenant arrivés à un stade où la destruction d'une œuvre peut fournir au destructeur un éclairage publicitaire non négligeable et peut même aller jusqu'à produire un objet donnant envie d'être possédé[85] ».
En 1966, l'artiste anglais Gustav Metzger[86] voit dans ce qu'il nomme « l'art auto-destructif » un potentiel émancipateur. Beaucoup moins romantique, époque oblige, Watier saisit dans l'acte volontaire de destruction par l'artiste un geste utile et, parfois même, nécessaire. Il y a des raisons valables pour abolir certaines œuvres. Il arrive que le hasard force un peu les choses, ou qu'une certaine malchance entre dans la danse. Dans tous les cas, la disparition de l'œuvre mérite qu'on y prête attention, et s'y dédier froidement, méthodiquement, est ce en quoi consiste fondamentalement *L'inventaire des destructions*. L'effort est d'autant plus louable que Watier a ôté à son objet tout ce qui aurait pu le rendre plus séduisant ou spectaculaire, par exemple des photos. C'est l'idée, justement : l'Inventaire s'aventure dans un champ de la création longtemps défendu, dont Watier nous affirme à chaque page, indirectement et grâce à ses histoires collectées, qu'il est simplement ouvert et déjà partagé par tous, sans que cela mette quiconque en danger. C'est la destruction avec un petit d. Qui n'est autre que l'acte de création au travail, pris sous un autre angle. De la même façon qu'on peut affirmer qu'il n'y a pas d'immatériel pur, mais des degrés de matérialité grands ou petits, on peut avancer que la destruction est un degré de création moindre – ou encore une façon de créer inattendue.
Pour conclure cette chronique, abordons une autre question : pourquoi détruire quand on peut choisir de ne rien consommer ou presque ? Ou encore de ne rien produire ? Lorsqu'on peut choisir de s'extraire du « toujours nouveau » ? Pris sous cet angle, le fait de détruire peut sembler suranné – on détruit souvent les choses que l'on pense avoir en quantité illimitée.
C'était la vieille économie. Actuellement, beaucoup de projets imaginés comme des alternatives à celle-ci se montent partout dans le monde. Il n'est pas inintéressant, dans le cadre de ces chroniques, de mettre l'œuvre d'art à l'épreuve de certaines d'entres elles. Par exemple l'association Zéro Waste[87] propose le Défi « Rien de neuf » pour l'année 2019 : « Il consiste à limiter au maximum ses achats de produits neufs pendant un an en privilégiant les alternatives à l'achat neuf : location, prêt, occasion, réparation, don ou mutualisation. Le Défi « Rien de neuf »[88] porte sur les produits et équipements du quotidien, excepté l'alimentation et l'hygiène : vêtements, ameublement, électroménager, décoration, high tech, livres, etc. Pour les cas particuliers, les participants sont juges de leurs achats. »
C'est bien dommage que le défi ne porte pas *aussi* sur les œuvres d'art. Il consisterait alors, pour l'année 2019, à ne pas en réaliser de nouvelles et à se limiter à gérer toutes celles qui sont déjà en circulation. L'idée n'est pas neuve, mais on constate qu'elle a, jusqu'à présent, très peu été mise en pratique par les artistes.
Une grève ? Pourquoi pas ?
En économie, on parle de produits vertueux. Ces produits tentent de limiter notre impact sur l'environnement. De la même façon, est-il possible de parler d'œuvres d'art vertueuses ? En quoi et comment ? Pour nous la chose est totalement impensable à partir du moment où art et morale ne doivent jamais, *jamais*, s'acoquiner. Vertueux, un art serait mort-né.

C'ÉTAIT : **Faire des trous dans l'Histoire de l'art comme soustraction.**

---

[84] Alain Coulombel, *De nouveaux défis pour l'écologie politique*, Les Éditions Utopia, Paris, 2019.
[85] Article de M.H. Miller paru dans le New York Times en mars 2019, « From Claude Monet to Banksy, Why Do Artists Destroy Their Own Work? ». Le passage traduit par nos soins est le suivant : « What is clear is that we've now reached a point in which destroying a work can at the very least dredge up decent publicity on behalf of the destroyer, and maybe even produce a desirable object to own. »
[86] https://www.zerodeux.fr/news/gustav-metzger/
[87] https://www.zerowastefrance.org/
[88] https://riendeneuf.org/inscription/

L'observatoire du banal

Il était une fois la banalyse, un « mouvement critique et expérimental créé par Pierre Bazantay et Yves Hélias au début des années 1980 ».
Banalyse est un mot inventé qui signifie « décomposition du banal ».
Extrêmement discret le mouvement de la banalyse donna lieu au « Congrès ordinaire de banalyse, congrès annuel qui s'est tenu de 1982 à 1991 à la halte ferroviaire des Fades, en Auvergne. Ce congrès, où il ne se passait rien, était consacré à l'observation du banal. » Facile ? Là où on pense qu'il ne se passe rien, se posent en réalité les questions cruciales de la présence et de la rencontre.
Dans *Éléments de Banalyse*[89], paru aux Éditions Le jeu de la règle en 2015, les auteurs, Hélias et Bazantay s'expliquent[90] :
« D'un point de vue extérieur, il est tentant de réduire ce jeu à une plaisanterie ou à une réminiscence surréaliste tardive. En le pratiquant, nous avons quant à nous, été surpris par ce qu'implique pour la pensée sa confrontation au dérisoire.
Nous avons appelé *Banalyse* l'agitation mentale, encore assez confuse, que provoque cette expérimentation peu raisonnable, mais exigeante, d'une réalité sans intérêt, mais problématique. Qu'on n'imagine cependant pas que ce terme recouvre un quelconque contenu de savoir : est banalyste celui qui, ayant eu vent du Congrès de Fades, a été fortement tenté d'y venir. »
Reste à savoir pourquoi la gare des Fades : « parce qu'elle représentait », nous disent Hélias et Bazantay, « dans un monde de plus en plus fasciné par la rentabilité, une perte de temps absolue, totale et irrécupérable ».
Imaginé dans la lignée de l'Internationale Situationniste[91], le positionnement de la Banalyse, même s'il flirte avec une certaine ironie, n'en reste pas moins sérieux et politiquement engagé : « À l'évidence, nous nous trouvions dans une situation désastreuse qui pouvait être analysée de manière simple et étroite. Nous étions impuissants parce que nous étions mauvais, des incapables de la pensée qui n'avaient pas su s'imposer, des handicapés de l'esprit qui occupaient la place qu'ils méritaient.
Nous n'avions ni le panache, ni le talent des esprits forts, ceux là seuls qui méritent la reconnaissance du monde et la possession de la puissance. Nous dûmes prendre acte d'un fait cruel, nous ne faisions pas partie de l'élite. Cette frustration radicale, au-delà de sa désagréable douleur, nous libérait d'un poids. Elle nous rendit soudainement audacieux et, en conférant une publicité au congrès des Fades, nous entendions faire savoir de quel bord nous étions.[92] »
La clé du tout se trouve du côté de l'homme banal, notion travaillée au corps par Hélias et Bazantay et que le romancier autrichien Robert Musil[93], célèbre pour son *Homme sans qualités*, aurait certainement appréciée : « L'homme banal », écrivent les banalystes, « c'est probable, représente le produit le plus achevé de l'époque ». « Assigné par un emploi du temps qu'il ne saurait maîtriser à la répétition de tâches dépourvues de toute épaisseur, il reproduit inlassablement des attitudes sur lesquelles il n'a plus de réelle prise. L'immense désert de l'acculturation moderne est sa résidence. Les lieux qu'il habite s'abolissent sous le même signe du *nulle part*. L'apesanteur historique est le destin qui lui est *démocratiquement* réservé. C'est de la conscience naissante de l'homme banal que procède la banalyse.[94] »
Aujourd'hui : avec l'œuvre intitulée *Une minute pour le temps*, l'artiste française Carol Cultot[95] nous invite à nous arrêter. Sur le communiqué qu'elle distribue depuis quelques années la plupart du temps de la main à la main, elle écrit :

---

89 *Éléments de Banalyse*, éd. Marie-Liesse et Thierry Kerserho, Le jeu de la règle, Paris, 2015.
90 *Éléments de Banalyse*, *ibid*., p. 23.
91 http://www.ubu.com/historical/si/index.html
92 *Éléments de Banalyse*, *op. cit.,* p. 24.
93 http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_SDjigo_Musil_apolitisme_de_l_aversion.pdf
ET https://blogs.mediapart.fr/edition/aux-lecteurs-emancipes/article/011213/musil-la-betise-et-nous
94 *Éléments de Banalyse*, *op. cit.,* p. 536.
95 https://www.carolcultot.net/

« Prenons une sorte de rendez-vous. Tranquillement assis sans rien faire. SUSPENDONS TOUTE ACTIVITÉ DURANT 1 MINUTE. »
Prendre son temps. Opter pour le bas régime. Rappelons les propos d'un important penseur de l'écologie politique, Ivan Illich[96] : « Entre des hommes libres, des rapports sociaux productifs vont à l'allure d'une bicyclette, et pas plus vite.[97] »
Mais revenons à cette « perte de temps absolue, totale et irrécupérable » qu'est la gare des Fades, en Auvergne, où les banalystes avaient choisi d'élire domicile pour « considérer, chaque année, un réel insignifiant ».
Et examinons de plus près ce qu'est la fadeur pour achever cette chronique.
En occident, la notion pose problème. On dirait spontanément du fade, qu'il incarne l'absence de position, la mollesse ou encore « le flou artistique ». De façon exemplaire, le philosophe français, helléniste et sinologue François Jullien[98] démonte cet apriori point par point : « dans la culture chinoise », écrit-il dans *Éloge de la fadeur*, livre paru aux Éditions Philippe Picquier en 1991, « la fadeur est reconnue comme une qualité, plus encore, comme la qualité, celle du *centre*, de la *base*[99] ». Et, nous explique Jullien, cela s'adresse en particulier aux arts : puisque ceux-ci sont particulièrement aptes « à rendre plus *sensible* cette insipidité fondamentale – ils ont pour mission de révéler la fadeur à travers le son, le poème, la peinture ».
« Quand nous commençons à voir poindre », dit encore le philosophe, « au delà de nos automatismes idéologiques, de notre conditionnement culturel, une positivité *possible* de la fadeur, nous serons entrés en Chine ». Le « Poème pour raccompagner le moine Canliao », écrit il y a plus de mille ans, dit exactement la même chose : « Le salé et l'acide ont part, l'un et l'autre, à tout ce qu'on peut aimer, Mais c'est au centre que réside la saveur suprême – qui n'en finit jamais. »

C'ÉTAIT : **L'intérêt pour ce qui n'a (en apparence) que peu d'intérêt comme soustraction.**

---

[96] https://archive.org/details/IllichEnergie
[97] Ivan Illich, *Énergie et équité*, Flammarion, Paris, 2018, p. 27.
[98] http://en.marge.free.fr/fjullien.htm
[99] *Éloge de la fadeur*, Éditions Philippe Picquier, Paris, 1991, Le Livre de poche 2010 pour les passages cités, p. 21.

À fonds perdus

Le LACA[100], ou « Los Angeles Contemporary Archive » situé dans le quartier de Chinatown à Los Angeles, est un fonds créé par Hailey Loman[101] et Eric Kim, deux jeunes américains. Comme beaucoup de structures alternatives et innovantes basées aux USA, le LACA est une organisation labélisée « nonprofit ».

Le projet qu'il renferme consiste à défier les attentes que l'on a d'une archive. Et c'est ici, précisément, que réside « la » ou plutôt « les » soustractions : d'abord le LACA n'incorpore à sa collection que des œuvres ou des non-œuvres reliées à l'art qui se fait à Los Angeles « après sa fondation », soit en 2013. C'est donc une archive du temps présent, du temps en train de se dérouler. Comme l'écrit un journaliste d'Hyperallergic[102], le forum américain « worldwide » dédié à l'art contemporain : « Tandis que l'objet d'une archive consiste en principe à préserver le matériau culturel issu du passé, le LACA se concentre sur le fait de collecter et d'historiciser le présent[103] ». Dans le même article, l'auteur cite Hailey Loman :

« J'ai désiré créer un espace dans lequel en faisant quelques pas vous pouvez immédiatement vous dire qu'il est dédié à la recherche et n'est pas un white-cube.[104] » L'archive condense des documents inattendus, comme par exemple les bulletins de paie reçue par l'écrivaine Carol Cheh pendant de nombreuses années passées à écrire des chroniques pour la revue LA Weekly[105], hebdomadaire culturel publié tous les jeudis à Los Angeles.

D'autre part, toujours selon Hailey Loman, le LACA, en tant qu'archive, « s'intéresse à ce qu'il revient d'oublier », ou encore à « ce dont il convient de ne pas se rappeler »[106]. Voilà de quoi alimenter cette chronique.

Enfin, il est demandé à toutes les personnes travaillant sur ce fonds, chercheurs, artistes et amateurs, d'incorporer dans la mesure du possible des éléments d'archive à leurs propres œuvres, ou recherches, de façon à ce que ces éléments se dissolvent, soient absorbés dans le processus de création lui-même. Il en va presque d'une contradiction si l'on s'en tient une fois encore strictement à ce que signifie le mot archive, soit « un ensemble de documents relatifs à l'histoire d'une collectivité, d'une famille ou d'un individu ». La préservation suppose une mise à l'arrêt de ce qui est conservé, un maintien. La préservation demande l'inertie. Or le LACA remet ses éléments d'archives en mouvement. Permettant ainsi à tout un chacun de redéfinir le fonds – quitte à le perdre en partie.

Autre structure américaine enregistrée dans l'état de New York et active depuis 2009, le Salvage Art Institute[107], fondé par l'artiste et chercheuse Elka Krajewska[108]. L'Institut travaille sur des objets d'art ne pouvant plus circuler dans le marché de l'art pour avoir été endommagés de façon irréversible, durant une exposition, des transports, ou en raison du fait de n'avoir pu être protégés de désastres survenus à l'endroit où ils étaient remisés. D'après la déclaration d'intentions divulguées sur son site, l'Institut dit s'intéresser aux « cadavres ».

Ces œuvres d'art détruites, ces restes, constituent une lacune juridique dans laquelle le Salvage Art Institute s'est engouffré. Une lacune qu'il va exploiter, de façon tout autant théorique que pragmatique. Mais « salvage », pourquoi sauvetage ? Une œuvre d'art est dite *récupérée*, ou encore *sauvée*, le terme est juridique, à partir du moment où il est possible de déclarer sa perte totale de

---

[100] http://www.lacarchive.com/browse/bydate

[101] http://www.haileyloman.com/realhistoricrecords.html

[102] https://hyperallergic.com/about/

[103] https://hyperallergic.com/419246/the-contemporary-oddities-of-the-los-angeles-contemporary-archive/
Article intitulé « The Contemporary Oddities of the Los Angeles Contemporary Archive », Janvier 2018. Citation dans sa forme originale : « While the purpose of an archive is ostensibly to preserve the material culture of the past, LACA's focus is on collecting and historicizing the present. »

[104] « I wanted you to have a space that you could walk into and immediately know it was for research. Not a white cube. »

[105] https://www.laweekly.com/

[106] « What can be forgotten, what's ok to not remember. », entretien cité, article cité.

[107] http://salvageartinstitute.org/

[108] https://brooklynrail.org/2008/05/artseen/krajewska

valeur financière, et lorsque cette perte a fait l'objet d'une indemnisation. C'est à partir de ce moment, précisément, soit lorsqu'elle n'appartient plus à l'art (qu'elle est « No Longer Art »), qu'elle va intéresser ledit Institut. Le travail du SAI consistera dès lors, en s'appuyant sur ces œuvres devenues la propriété de grandes sociétés d'assurance comme A.X.A. les ayant définitivement retirées de la circulation, à développer un espace de discussion centré sur « l'art définitivement perdu », marginalisé parce que privé de valeur pécuniaire. La mise en parallèle de cette « sortie du marché » avec la notion de réensauvagement, ou de « rewilding » aux États-Unis n'est pas sans nous intéresser : dans la lignée du théoricien de l'anarcho-primitivisme John Zernan[109], le « rewilding » prôné à partir de 2004 par la revue Green Anarchy[110] incitait à « rompre les amarres avec la société industrielle et toutes ses formes de "domestication", et à se préparer à son effondrement inévitable en adoptant le mode de vie supposé des sociétés humaine préagricoles » (d'après le livre *Écopunk* paru en 2016[111]).

Mais revenons à nos moutons, le LACA et le SAI. Ces deux exemples montrent comment la recherche a de plus en plus d'importance en art, aux États-Unis mais aussi partout ailleurs. Hailey Loman et Elka Krajewska ne se servent des objets que comme points de départ pour spéculer et engager de nouveaux enjeux théoriques. Ce qui importe avant tout, fonds d'archive ou institut, c'est de faire de ces plateformes des organes de connaissance malléables et évolutifs.

Dans un monde de l'art sursaturé d'objets d'art, où tout est plus ou moins équivalent, la présence grandissante de la recherche nous rappelle que l'art, avant d'être une matrice à produire des fétiches rares et chers, est la révélation d'une limite susceptible d'exercer notre mental. Archiver le présent et exploiter cette archive *au nom de l'art*, ou encore s'intéresser à des œuvres bannies du marché de l'art, voilà deux façons de s'extirper de ce que l'art a de plus regrettable.

Extrapolation : être artiste et chercheur aux États-Unis en 2019 participe certainement de ce qu'on a appelé contre-culture par le passé. « Revenir à ce qui nous échappe. Mettre en jeu la division, la panne. Quitter l'imaginaire du plein et de la puissance.[112] » En bref, des défis qui concernent tout autant l'art que l'écologie politique.

C'ÉTAIT : **Dissoudre une archive dans le vivant est une soustraction. Traquer les œuvres ayant perdu toute valeur financière est une soustraction.**

---

[109] http://libcom.org/thought/approaches/primitivism/ ET http://www.primitivism.com/emptiness.htm

[110] https://archive.org/details/Uncivilized_201611

[111] Fabien Hein et Dom Blake, *Écopunk*, *Les punks, de la cause animale à l'écologie radicale*, Le passager clandestin, Neuvy-en-Champagne, 2016, p. 197-198.

[112] Alain Coulombel, *De nouveaux défis pour l'écologie politique*, Les Éditions Utopia, Paris, 2019.

Vendu ou démoli

En 2008, l'artiste française Anne-Valérie Gasc[113] imagine un projet artistique pour lequel elle apparaît sous le nom « Entreprise Gasc Démolition™ » : l'exposition de sept blocs blancs présentés sur socle, modules architecturaux génériques ou sculptures, la chose n'est pas claire. L'exposition est astreinte à un protocole sévère : tous les deux jours, en l'absence d'une vente qui viendrait stopper le processus, un Bloc est détruit. Le projet dure donc quatorze jours. Une salle de l'exposition est entièrement dédiée aux foudroyages[114].

Commentaire de la revue en ligne Paris-Art au sujet de l'exposition[115] : « Anne-Valérie Gasc s'approprie des process éloignés a priori du territoire de l'art lorsqu'il est occupé par l'idée de conservation ». Et, de fait, les foudroyages en cas de non-vente présentent un gros inconvénient et deux gros avantages. Inconvénient : ne subsistent dans le sillage de l'artiste que des œuvres ayant eu du succès auprès d'un public. Le corpus est incomplet et sera pour toujours incomplet. Mais ceci peut-être également vu comme un avantage : ne subsistent alors que les œuvres ayant généré une interaction. Uniquement celles-là méritent de survivre. Les foudroyages en cas de non-vente d'Anne-Valérie Gasc présentent un autre avantage, il est de taille : pas de stock, les œuvres sont soit acquises, soit détruites. L'artiste peut repartir léger.

Art, économie, valeur. Pour quelles articulations ?

Existe-t-il des œuvres sans valeur pécuniaire mais ayant pourtant une valeur sur le plan de l'art ? On ne peut que répondre par un oui, c'est évident. À l'inverse, l'absence de valeur pécuniaire peut-elle agir négativement sur l'œuvre d'art, au point de l'éclipser ? Dans une autre *Chronique de la soustraction*, nous évoquons le Salvage Art Institute[116], plateforme de recherche new-yorkaise dédiée aux œuvres détériorées ayant perdu toute valeur et rangées pour toujours dans les réserves des groupes d'assurance ayant dédommagé leurs infortunés propriétaires.

On aimerait apprécier l'art pour lui-même, la chose est non seulement possible, mais surtout désirable, mais ce serait oublier « ce qui fait les prix » et « ce que les prix font ». À Paris, entre 2014 et 2016 s'est tenu un séminaire intitulé « Choses de prix ». D'après son initiateur, le philosophe français Patrice Maniglier[117], « Chose de prix est le résultat du travail d'un collectif associant des praticiens de l'art (artistes, curateurs, critiques, collectionneurs, etc.) et des praticiens des sciences humaines et sociales (sociologues, anthropologues, économistes, philosophes, historiens de l'art et de la littérature), qui se sont réunis pendant deux ans autour *du prix des choses*, ou plus exactement, *de ce que le prix fait aux choses.* » Maniglier, toujours : « Nous nous sommes demandé ce que signifiait, pour une chose, d'avoir un prix, et de passer, par exemple, du cadeau à la marchandise, de l'objet de collection à la relique, de l'échantillon gratuit au déchet. Il nous a semblé que les choses d'art étaient un laboratoire privilégié pour observer ces mécanismes, ne serait-ce que parce que les principes de formation des prix y sont particulièrement obscurs. »

Mais revenons-en à notre pivot, la soustraction : en 2019, valeur ou pas, est-il encore pertinent de réaliser des œuvres d'art ? On ne peut que constater qu'il y en a trop. Les cas de figure qui voient les artistes anéantir leurs œuvres sont très nombreux. Si nombreux que l'on peut parler sans se tromper d'une histoire de l'art alternative qui peut être mise en parallèle avec l'aventure des gnostiques telle que la décrit l'écrivain français Jacques Lacarrière[118]. Une « histoire de l'ombre, une contre-histoire dont les nappes successives tentent désespérément de nier l'histoire elle-même ». « Les gnostiques » écrit Lacarrière, « se moquent de la postérité, de la pérennité, du futur, de tous ces pièges et ces filets du temps où les hommes se laissent prendre ». « Ce qu'ils prônent, c'est une fuite immédiate, une désertion hors du monde et des siècles. »

---

113 http://i-ac.eu/fr/artistes/1489_anne-valerie-gasc

114 http://www.documentsdartistes.org/artistes/gasc/repro11.html?fbclid=IwAR0f1MAjGLz_LZ74PNDEojustOgylvttQ0NQffbhGhajWN7ykSPVng8dLjM

115 https://www.paris-art.com/boum-blocs/?fbclid=IwAR0FIk4ZvvLLVP4O_vfGNxmJjqngj_2RZ5zN87OTe3GteyV8Ozg9wJMJW3Q

116 http://salvageartinstitute.org/

117 https://www.lemonde.fr/festival/article/2014/09/11/patrice-maniglier-philosophe-en-baskets_4485856_4415198.html

118 https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2005/09/19/jacques-lacarriere-ecrivain_690553_3382.html

Patrick de Haas[119], maître de conférences en histoire de l'art contemporain à la Sorbonne, remarque d'autre part qu'il y a « deux façons d'empêcher qu'une œuvre dérangeante ne produise ses effets : ou bien la détruire physiquement, si possible jusqu'à son souvenir, ou bien la muséifier, si possible jusqu'à l'anesthésie complète. »
Achevons cette chronique en abordant un autre phénomène. Celui des artistes qui quittent l'art. Ici aussi, les cas de figure abondent depuis plus d'une centaine d'années. Leurs raisons sont extrêmement diverses.
C'est le cas de l'artiste conceptuel Alexander Melamid[120], d'origine russe et basé à New York. D'après le New York Times[121], à partir de 2004, après une période faste durant laquelle il « célèbre et pourfend la culture de masse » en duo avec un autre artiste, Vitaly Komar[122], lui aussi américain d'origine russe, Melamid quitte les circuits officiels de l'art pour « devenir underground ». Il dit « avoir perdu sa foi ». Ne le voyant plus apparaître pendant longtemps, certains se demandent même s'il n'a pas tout simplement abandonné son activité d'artiste. Où est passé Alexander Melamid ? Toujours dans le New York Times, quelques années plus tard, soit en 2014, dans un entretien avec la journaliste Penelope Green, Melamid qui n'a toujours pas disparu, se confesse, il dit : « l'art n'est pas seulement une pollution physique, c'est aussi une pollution intellectuelle, une pollution spirituelle. Nous étions promis au salut par l'art, et je dois affirmer que j'étais un croyant passionné. Jusqu'à ce que je réalise que c'était une forme de subordination parmi d'autres, encore un de ces enseignements semi-religieux à la Mary Baker Eddy[123] ou Madame Blavatsky[124] (un des membres fondateurs de la Société Théosophique). » L'entretien se poursuit ainsi : « À l'attention de toutes celles et ceux qui essaient de sortir de l'affliction que leur provoque le fait d'être dans l'art, pourquoi ne pas créer un nouveau cursus, des cours d'électricité ou de plomberie ? ». La chose prête à rire. Pourtant Alexander Melamid est sérieux. Fin 2014, il se fait remarquer avec un projet incongru, le « Melamid's Institute of Responsible Re-Education[125] ». Créé à New York, l'Institut est une collaboration avec Phillip Gulley, dont on ne sait à peu près rien, sinon qu'il est un entrepreneur. Que propose l'Institut ? De rééduquer tous les artistes qui souhaitent quitter l'art. « À toutes celles et ceux qui se sont formés en écoles d'art », dit la note d'intention qui circule alors sur l'Internet, « arrachés de leurs rêves par la dure réalité – pas de tonnes d'argent, mais un avenir de pauvreté, pas de succès monumental, mais des opportunités ratées », « nous offrons la possibilité d'obtenir des certificats dans les métiers suivants : réparation d'appareils, réparation automobile, AutoCAD, menuiserie, garderie de jour, aménagement paysager, toilettage, plomberie, sécurité, etc. »
La chose la plus improbable dans cette affaire, c'est qu'il n'existe plus une seule trace de l'Institut seulement cinq ans après sa création.

C'ÉTAIT : **S'interdire de faire des objets d'art comme soustraction.**

---

[119] http://www.editionsmacula.com/livre/142.html
[120] http://www.komarandmelamid.org/chronology.html
[121] https://www.nytimes.com/2008/03/09/arts/design/09kino.html
[122] http://www.komarandmelamid.org/chronology.html
[123] https://fr.wikipedia.org/wiki/Mary_Baker_Eddy
[124] https://fr.wikipedia.org/wiki/Helena_Blavatsky
[125] https://www.pratt.edu/the-institute/administration-resources/office-of-the-provost/fuse/ride/ride-2014-15/

Chronique vide

Cette chronique de la soustraction est vide.

De croitre sans progresser à progresser sans croître : « La chronique manquante »

En 2019, pour leur plateforme éditoriale, SWITCH (ON PAPER)[126], Éric Mangion et Luc Clément me sollicitent pour rédiger douze épisodes d'une chronique portant sur la soustraction. Éric Mangion le sait bien, depuis 2002, je n'ai qu'une obsession : soustraire[127].
Leur demande est précise : j'expose dans ces chroniques des logiques soustractives observées dans l'art mais aussi, tout aussi important à leurs yeux sinon davantage, je traque les soustractions dans d'autres champs, et propose des assemblages. Les épisodes sont brefs, synthétiques[128]. Les exemples recensés ne se limitent pas au territoire français.
À raison d'une par semaine, les douze chroniques sont publiées sur SWITCH (ON PAPER) entre le 17 octobre 2019 et le 9 janvier 2020[129].
Lorsque OPTICAL SOUND, en la personne de P. Nicolas Ledoux, sélectionne plusieurs chroniques pour les faire figurer dans ses pages, il me semble nécessaire d'ajouter à sa sélection une « chronique manquante », c'est-à-dire une chronique imaginée à l'issue de toutes les autres. Écrite en février 2020, un mois après que ma collaboration avec SWITCH (ON PAPER) se soit arrêtée, la voici :

---

126 https://www.switchonpaper.com/

127 Je connais Éric Mangion depuis 2001. Ce que je remarque depuis cette époque, c'est qu'appliquée à l'art, soustraire fait de moins en moins sourire. L'idée fait l'objet d'une plus grande acceptation. Pourquoi soustraire, lorsqu'on est artiste ? Il est impossible de répondre à cette question d'une façon générale. En ce qui me concerne, avoir croisé la pensée d'Ivan Illich a probablement joué un rôle très important dans la façon dont j'aborde la pratique de l'art depuis deux décennies.

128 Lorsque j'évoque à plusieurs reprises la destruction en art dans mes chroniques, « Gagner et Perdre » (2016), projet collaboratif à l'initiative de P. Nicolas Ledoux mérite d'être quelque peu détaillé ici. Comme c'est justement lui qui m'invite à rédiger cette « chronique manquante », je profite des lignes qu'il m'offre pour en parler dans son dos. « Gagner et Perdre », extrait du dossier de presse : « Activation d'IKHÉA©SERVICES N°19, *Target Studio* et N°32 (variante 2), *Ajouter-Soustraire* : En s'inspirant des titres des catégories créées dans le contexte de *Target Studio* (2003), P. Nicolas Ledoux réalisera une série d'affiches à tirage unique, les *Impressions-suicide*. Celles-ci seront progressivement passées à la broyeuse si elles ne trouvent pas d'acquéreurs. » Projet auquel l'agent d'art Ghislain Mollet-Viéville donne une suite dans la foulée : « [C]'est sous l'intitulé *Gagner et Perdre* que la galerie mfc-michèle didier présentait pendant l'été 2016, une série d'activations d'IKHÉA©SERVICES par Jean-Baptiste Farkas et P. Nicolas Ledoux. À cette occasion, P. Nicolas Ledoux avait réalisé des impressions à tirage unique : les *Impressions-suicide*. Le principe était que chaque jour à 18h, l'une d'entre elles était décrochée des cimaises et passait à la broyeuse tant qu'elle n'avait pas trouvé d'acquéreur. Les rognures qui en résultaient étaient placées dans un sac en plastique et constituaient alors une nouvelle œuvre d'art de P. Nicolas Ledoux. Le 23 juin 2016, à l'issue du vernissage et ayant à l'esprit les principes de PRACTICES IN REMOVE – "une plateforme de recherche internationale, dont la finalité consiste à étudier et à pratiquer la notion de moins dans toutes sortes de contextes et de répertoires", j'ai acheté *l'Impression-suicide N°22* qui venait de sortir de la broyeuse en payant le prix qui m'était demandé : 450 € (prix de l'impression intacte) majoré de 30% = 585 € (prix de l'impression broyée). En tant qu'agent d'art et collectionneur, j'ai souhaité me manifester en fonction de ce que m'inspirait l'idée d'un suicide jusqu'au-boutiste et je jetai les rognures immédiatement dans la poubelle de l'immeuble au milieu de tous les détritus afin que personne ne puisse en récupérer les restes. J'ai ainsi procédé à l'anéantissement graduel de l'œuvre d'art de P. Nicolas Ledoux. » [Ghislain Mollet-Viéville, « À propos d'un art irréductible au projet conscient de l'artiste », in *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*, Ouvrage collectif sous la direction de Michel Collet & André Éric Létourneau, Coll. « Nouvelles scènes », les presses du réel, Dijon, 2019, p. 70-71.]

129 Un épisode fait l'objet d'une présentation sous la forme d'un texte et d'un podcast, en deux langues. Chaque épisode est enregistré en anglais et en français grâce à l'aide de la radio *DUUU. La plateforme présente les chroniques de façon suivante : « Faites pour être lues mais aussi écoutées, ces chroniques abordent un thème singulier dans les relations entre l'art et la société, celui de la soustraction. Comment le moins, le vide ou la destruction font sens dans le monde contemporain. »

Là où finissent les œuvres d'art en 2020

Cédric Mong-Hy, ami philosophe qui enseigne en école d'art supérieure, me racontait cette anecdote : un étudiant[130] qu'il suit, plutôt travailleur, se pose de nombreuses questions sur sa pratique artistique et émet vis-à-vis d'elle de plus en plus de doutes tandis qu'il doit bientôt passer des examens[131]. Le jour du diplôme blanc (il est en 5e année, qu'on appelle année de DNSEP[132]), l'étudiant attend le jury à l'entrée de la salle où ses œuvres doivent être exposées en vue de leur évaluation. En place de celles-ci, au milieu de l'espace d'exposition vide, une cabane, dans laquelle il convie son jury à s'asseoir avec lui. La cabane est construite avec ses œuvres, justement, détruites pour l'occasion, ou, faudrait-il plutôt écrire, « réorientées » d'une façon qui n'est pas éloignée du ready-made réciproque tel qu'imaginé par Marcel Duchamp[133] : les peintures, totalement ignorées pour leurs qualités plastiques, sont agrafées sur une structure sommaire de façon à servir de toit. Volumes, objets et d'autres artefacts, comme des carnets de dessins, sont employés à la façon d'un torchis et constituent des murs. Ce qui vient de l'atelier, enfin, pots de peinture, outils, châssis, sert dorénavant d'assises ou forme une table. Lorsque le jury s'assoit et tend l'oreille, l'étudiant lui pose cette question, dont il évalue précisément la portée dramatique, renforcée par le fait qu'il a détruit une grande quantité de son travail en prévision de ce face-à-face :

« À quoi bon faire des œuvres d'art si le monde pour lequel je les fais vacille ? »

Proche de cette position, celle des nombreux artistes qui, autour des événements de mai 68, ont déserté l'atelier pour intégrer l'usine. Pour eux comme pour cet étudiant, une catastrophe est survenue à l'intérieur même du processus créateur : la pratique de l'art a perdu tout son sens. Ce qui l'habitait —et ne méritait aucunement d'être questionné jusque là— s'est évaporé. Mais il reste malgré tout des compétences propres à l'artiste, que ce dernier peut choisir de mettre en application ailleurs que dans l'art et ses circuits fermés, monde du travail ou environnement. La cabane, en ce sens, est un point de départ. Circuit fermé d'autre part, est l'expression qui peut, doit attirer notre attention ici. Dans le creux, la dépression, l'art asphyxie en ce qu'il rappelle un circuit qui ne communique pas avec l'extérieur. Comparé au grand monde et à ses turpitudes (accompagnées de quelques moments heureux), l'art est bien trop exigu[134]. Et l'artiste tourne en rond. C'est pourquoi plus avant, l'anecdote racontée pose une fois encore la vieille question de l'utilité de l'artiste. Si l'artiste se cantonne à faire de l'art, la « tête » pourrait-on dire « dans le guidon », comment peut-t-il contribuer à la sauvegarde d'un monde dont tout laisse supposer qu'il disparaîtra bientôt ? En construisant une cabane avec ses œuvres, pour se protéger ? Et protéger les autres, s'il n'est pas égoïste ? Une cabane ? Un avertissement. Souvenons-nous d'un artiste en grève, Gustav Metzger, dont une des dernières déclarations, datée de 2016, proposait un simplissime « Remember Nature[135] ».
Extractivisme, agrandissement à n'importe quel prix (« jamais assez grand ») et visions à court terme, nous avons usé le monde. Il y a quelques décennies, lorsqu'un artiste proposait à ses

130 Mathias Armougom.

131 Nous aurions pu raconter une autre histoire, celle d'un étudiant qui, c'est aussi Cédric Mong-Hy qui me l'a racontée, à titre d'œuvre, s'est filmé en train de faire défiler pendant dix minutes sur son téléphone portable toutes les espèces animales disparues ou en voie de disparition. Logique soustractive.

132 Diplôme national supérieur d'expression plastique.

133 Amusons-nous un peu en le définissant de cette façon : « Objets d'art promus à l'indignité d'objets manufacturés par le choix de l'artiste ». La régression que je décris dans cette « chronique manquante » peut elle aussi être interprétée comme étant un ready-made réciproque appliqué à la pratique de l'art.

134 Mais, nous rappelle Samuel Becket dans *Molloy*, 1951, « Se donner du mal pour les petites choses, c'est parvenir aux grandes avec le temps. », phrase dont il faudrait vérifier la provenance parce qu'elle a été trouvée sur l'Internet en faisant une recherche sur la « comparaison petit et grand » dans la littérature au travers de citations. Mais qui nous permet néanmoins de poser une question d'importance : en changeant son « petit », l'art et son circuit fermé, l'artiste ne travaille-t-il pas à transformer sur une plus grande échelle ? Illusion ?

135 « Souvenez-vous de la nature », déclaration originellement publiée dans *Point d'ironie*, dans Gustav Metzger, *Writings*, Genève, jrp/editions, 2019, p. 689.

condisciples d'arrêter de faire l'art[136], il imaginait s'attaquer aux institutions, ou encore au marché et à son incurable capitalisme, modèle économique qui constitue la condition indispensable à la diffusion de l'objet d'art (dans un contexte outrancièrement marchand, comment revenir à « la beauté du geste » ?). Les choses sont très différentes aujourd'hui et la remise en question des moyens de l'artiste bien plus profonde : à quoi bon l'art lorsque l'ensemble du vivant est menacé par nos activités d'humains industrialisés démesurément polluantes ? Comment continuer à œuvrer tout en ignorant le gigantesque pourrissement dont nous sommes l'origine[137] ? Et que peut l'artiste, eu égard à ce constat pour le moins terrifiant – nous avons usé le monde ? Détruire ses œuvres d'art n'est qu'un premier pas. Quitter l'art, un second, et l'avenir nous dira combien de fois il a été reproduit par des artistes partout dans le monde puisque l'heure est grave. Mais là, de nouveau, une évolution est notable : tandis que naguère ceux-ci quittaient l'art pour s'opposer à un milieu qu'ils abhorraient, intéressé, futile, tentant par là-même de dynamiter un système (« boycott du système artistique pendant plusieurs mois »), il y a tout lieu de penser qu'aujourd'hui les artistes s'absentent parce qu'il se sentent désarmés face au désastre planétaire auquel ils sont en permanence confrontés et dont ils sont, comme tout un chacun, responsables. Passant ainsi de la puissance (bloquer, faire la grève pour dénoncer un milieu et interroger son statut) à l'impuissance (face à la déréliction généralisée, les moyens dont dispose l'artiste sont chimériques, dans une époque qui voit un étudiant en art, pour ne pas dire un apprenti sorcier, recycler ses œuvres d'art en matériaux pour la construction d'une cabane – Du Bâtiment et travaux publics (BTP) considéré comme un des beaux-arts – comment conférer au créateur occupé à saturer les foires internationales d'objets d'art ne serait-ce qu'un reste d'utilité ?).

Pourtant, il y a de l'espoir. L'américain George Brecht a placé cette belle phrase en exergue d'une de ses publications :

« Il y a si peu à faire et tant de temps pour le faire[138]. »

En ces instants cauchemardesques et parce que nous savons qu'il y a quelque chose de ridicule et surtout de faux dans le fait d'imaginer que l'artiste puisse contribuer à sauver le monde (rien que l'image est odieuse), là réside sans aucun doute son utilité. Lorsque ce dernier nous rappelle que nos valeurs sont si futiles qu'un mot d'esprit peut les faire vaciller, il nous est nécessaire. Ce n'est donc plus par ses objets d'art qu'il doit en tout état de cause se faire valoir, qui ne remarque pas qu'il y en a déjà trop ?, mais en nous montrant combien tout est affaire de conceptions, et qu'à cet endroit, tout saurait être réinventé. C'est dire que l'artiste n'est jamais aussi utile que lorsqu'il

---

136 En Serbie, en 1979, l'artiste Goran Dordevic propose une grève nationale de l'art, un « boycott du système artistique pendant plusieurs mois ». Voir Corine Pencenat et Stephen Wright, « Grève de l'art, 1979, Goran Dordevic », dans *Révérences, stratégies du retrait comme geste artistique*, Ouvrage collectif sous la direction de Corine Pencenat, Cahiers / Chroniques N°20, Université de Strasbourg, Strasbourg, 2011, p. 74-82.

137 Spontanément, un parallèle, qui méritait d'être étudié beaucoup plus dans le détail, au vu de sa gravité : comment faire de l'art pendant la seconde guerre mondiale en sachant qu'existent des camps de la mort ? En renfort, Stéphane Mallarmé : « Le suicide ou abstention, ne rien faire, pourquoi ? —Unique fois au monde, parce qu'en raison d'un événement toujours que j'expliquerai, il n'est pas de Présent, non — un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute — de tout. […] Aussi garde-toi et sois là. » [Stéphane Mallarmé, « L'action restreinte », dans *Divagations* (1897), en ligne au format PDF, Source gallicalabs.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, p. 276]. Ou Theodor W. Adorno. Mais rappelons plutôt la dédicace que le philosophe Günther Anders fait à son livre le plus important : « C'est en souvenir de celui qui a transmis à son fils l'indéracinable idée de la dignité humaine que ces tristes pages sur la dévastation ont été écrites. » Voir Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme, Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956), Traduit de l'allemand par Christophe David, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances / Éditions Ivrea, Paris 2002, p. 9 (*Dédicace*). Dans le même livre, à la page 63, Anders écrit, il y a un peu plus de soixante ans : « [L'homme] "ne parvient plus à se suivre lui-même", au moment où il n'est plus proportionné à ses propres productions. Ce moment, nous y sommes. » Et tout a tellement empiré depuis. « 2014 serait la première année où la fréquence de vols quotidiens dépasse les 100.000. » peut-on lire dans la presse. On est en 2020.

138 George Brecht, « AAREVUE » N°48, *Scénarios-minute George Brecht–Robert Filliou*, adaptation française Richard Tialans, *Centre d'Orientations et d'Informations Théâtrales*, B.P. 6 – 4000 Liège 1 – Belgium, Septembre 1972 (4e année), phrase placée en tête d'ouvrage.

emploie l'acte créateur, la création est une faculté qu'il connaît bien pour la fréquenter assidument, pour nous faire revoir le mode d'emploi de notre vie. Au fond le meilleur des arts ne fait jamais autre chose. L'époque est horrible – certes – pourtant c'est elle qui peut faire évoluer la pratique de l'art de la fourniture de marchandises pour magasins spécialisés (notre bel aujourd'hui) vers une transformation de notre façon de concevoir notre rapport au monde (peut-être demain ?). Il y a si peu à faire, mais encore faut-il vouloir le faire. L'enjeu est de taille : il revient à éviter la liquidation du vivant par l'homme[139].

Ou peut-être n'y a-t-il plus aucun espoir. Dans un film espagnol intitulé *Les révoltés de l'an 2000*[140], les enfants s'en prennent aux adultes et tentent de les faire disparaître jusqu'au dernier. Cette référence me permet d'en venir à une autre évocation, bien moins rassurante. Dans celle-ci, la société utilisera l'art, parmi d'autres expédients, pour accélérer son propre anéantissement. L'art sera une ruse parmi d'autres, un poison, ou encore un piège mortel. Une porte grande ouverte sur la volonté de détruire et l'autodestruction – De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts. Détruire, autodestruction ? Mais n'est-ce pas dors-et-déjà et depuis bien longtemps notre pain quotidien ?

La cabane, pour une dernière fois. En avançant qu'elle constitue un symptôme, on en a encore rien dit, tant la chose est évidente. Et grand, le malaise qui nous habite actuellement. Ce qui est plus important, si tant est que l'on considère que la pratique de l'art puisse encore avoir une importance, c'est qu'elle pose une question qui s'est déjà posée plusieurs fois dans l'Histoire, mais sous d'autres auspices[141] :

« En cette situation, qui voit "seconde après seconde s'accumule[r] un Océan qui crèvera sur nos têtes[142]", peut-on continuer à faire de l'art comme il s'est fait depuis des siècles, en toute impunité ? »

Ce qui revient à poser cette autre question, par détour :

« Faut-il faire comme si de rien n'était ? »

On le remarque, cette cabane ne permet pas de retour en arrière. Elle nous invite plutôt à inverser les termes d'une phrase célèbre de Gustav Metzger, encore lui, qui rappelait « the need for art to change the world[143] ». Nécessité qui, en 2020, fait davantage de sens ainsi : « the need for the world to change art[144] ». De combien de temps a-t-on besoin ? Et combien de temps nous reste-t-il, si tant est que l'on croit être à un tournant ?[145]

---

139 Encore faut-il, pour évaluer cet enjeu, souscrire au moins partiellement aux thèses de la collapsologie. Ce qui n'est pas le cas du président Donald Trump, par exemple.

140 Narciso Ibáñez, *« ¿Quién puede matar a un niño? »*, 1976.

141 Guerres, déportation, équilibre mondial instauré par la bombe atomique, catastrophe de Tchernobyl...

142 Bernard Charbonneau.

143 « La nécessité pour l'art de changer le monde. » La phrase est reproduite en 2e de couverture de Gustav Metzger, *Writings*, *op. cit.*

144 « La nécessité pour le monde de changer l'art. »

145 Pour celles et ceux d'entre vous qui souhaitent m'écrire : jeanbaptistefarkas@gmail.com Cédric Mong-Hy, instigateur de ce texte, m'a fait aujourd'hui (17 mars 2020) ce commentaire : « Je suis retombé sur ton texte rédigé à partir de l'histoire de la cabane. C'est tout à fait ça. L'*Esthétique* de Hegel a l'envers ou en boucle : l'art disparaît à force de prendre conscience de lui-même, jusqu'à revenir à sa forme première, l'architecture de la cabane. C'est une régression grandiose, une soustraction symbolique de *toutes* les formes passées de l'art. […] C'est peut-être encore plus parlant avec ce qui se passe [la crise du Coronavirus]. Une nouvelle fois cette crise fait apparaître les limites de nos civilisations et de nos modes de vie. Il paraît qu'Amazon recrute en masse à cause des commandes en ligne qui explosent. On a tout compris ! En attendant les vénitiens ont vu des dauphins et des baleines dans la lagune pour la première fois depuis longtemps et des chinois ont vu le ciel bleu dans les grandes villes, ce qui n'arrive bien sûr jamais en temps "normal"... et tout le monde le constatera. Puis tout le monde l'oubliera. »

Qui peut le moins peut le plus

« — La posologie de l'existence m'est encore inconnue.
Dans le doute j'ai toujours peu vécu par crainte de m'empoisonner. »

Malgré sa brièveté, cette phrase extraite de la nouvelle *Les replis du disque dur* (*Microfiction*s, Gallimard, 2007) de Régis Jauffret annonce de façon précise tout ce qui va suivre.
Un programme. À savoir la description scrupuleuse d'un mode de vie volontairement dévasté par la modération, et dont on apprend qu'il est mis en application tout autant par le narrateur, odieux, que par sa femme du prénom de Lisbeth et leur enfant unique. La modération, on en vante parfois interminablement les mérites, est cette fois convoquée sous un jour cauchemardesque :
− La vie ? : « étroite comme une entaille ».
− L'éducation d'un enfant ? : bornée et débouchant sur un total manque d'envergure.
− Le travail ? : au mieux, indexé sur le SMIC.
− Les repas ? : pommes de terre et jambon blanc.
− La santé : « se contenter d'organes aux performances modestes ».
Et, d'ajouter, au passage :

« — Nous n'avons jamais connu la cuite, ni le tabagisme.-»

Rendue extrême, intrusive la modération dicte tout un rapport au monde et contraint jusqu'à la moindre action, le moindre geste. Pour survivre, semble vouloir démontrer le narrateur, il nous revient de vivre le moins possible et pour affronter la dangerosité infinie que représente l'existence, d'éliminer et l'excès et la complexité.
Confinement depuis le début.
En soumettant cette curieuse expérience à l'épreuve de l'ère numérique, l'éthique de notre narrateur semble peut-être moins délirante qu'il y paraît. Par exemple, on évoque souvent en informatique le phénomène de la discrétisation Elle aussi peut-être interprétée comme une forme de modération ou de limitation de l'excès. C'est une faux. Et un enfermement dans certaines limites. Elle consiste à convertir le flux que constitue l'infinité des variations en un nombre fini de points. Sur la voie de l'abstinence, notre narrateur cherche-t-il à réduire sa vie à une combinaison de zéros et de uns ? Toujours moins de sensations, moins d'imprévus, de différences, pour ne plus arriver qu'à la plus élémentaire des différences : 0/1, oui/non. Effroyablement appauvrie, son existence s'en trouverait discrétisée ?

Au sein des arts, la limitation est une vieille histoire, parfois même un peu rance. Notamment lorsqu'elle s'acoquine à l'idée de pureté, au « sans tâche, sans souillure », ou encore lorsqu'elle se rêve « exempte de ». Pureté dont on apprend d'autre part que le terme, ce qui n'a rien d'étonnant, était essentiellement employé dans la langue religieuse. En art, qui n'aborde pas les puristes avec une certaine appréhension ?

En 1957, l'artiste et essayiste américaine Elaine de Kooning (1918-1989) publie un article intitulé « Pur peint un tableau ». Malicieuse, cette fiction décrit M. Pur, artiste de son état qui a réduit son champ d'action créatif au moins autant sinon plus que le narrateur des *Replis du disque dur* a contraint sa vie. Grisaille contre grisaille, insignifiance contre insignifiance, tout rapproche les deux personnages créés à environ cinquante ans d'écart, aux États-Unis et en France :

> « M. Pur a été élevé par un lointain cousin qui stérilisait les bidons de lait pour le compte d'une coopérative agricole. C'est en l'aidant que M. Pur avait eu la révélation de sa vocation de peintre pur : "La pureté ne peut pas être créée directement, pas plus qu'elle n'existe préalablement dans la nature. Elle doit être obtenue négativement, c'est-à-dire, en ôtant les impuretés. Cette démarche négative est absolument nécessaire pour une peinture correcte." [...] M. Pur énonce les *Tables de la*

> *Loi* de la nouvelle esthétique : les 10 Non (–savoureuse, –crédible, –odorante, –visible, –vendable, –observable, –remarquable, –soutenable, –aimable, –capable) qu'il résume par une maxime dérivée du célèbre *Less is more* : "Plus votre art est pur et plus vous pouvez donner moins" (*The more pure your art is, the more you can give less*). »
> « Dans son atelier à l'unique fenêtre – en fait, un hublot – toujours fermée d'un rideau, M. Pur a fini par ne faire que des cercles, et encore, ni à la main ni au compas, simplement en traçant un carré dont il rogne les coins !
> Avant chaque séance de travail, il compulse son dossier de reproductions d'œuvres de la Renaissance et du baroque jusqu'à ce qu'il ait accumulé suffisamment de dégoût pour pouvoir peindre sur une toile entièrement stérilisée. La séance elle-même ne dure que 45 minutes : "Travailler à un tableau plus de 45 minutes, c'est être un gitan. L'art doit prendre le moins de temps possible. Pour ma prochaine exposition, que je vais peindre la semaine prochaine, je vais utiliser des pièces de monnaie comme châssis." [...] Sa démarche soustractive érigée en art de vie le conduit à ne rechercher qu'une seule forme de succès l'échec total (celui que l'on poursuit toute une vie car il ne doit pas être atteint trop tôt !) : "S'il reste la moindre peinture sur la toile à la fin de la journée de travail, j'ai échoué [...]. Et échouer [...] devrait être la plus haute aspiration d'un vrai artiste". »

« Pourquoi ouvrir à fond les vannes lorsqu'un mince filet d'eau donne suffisamment de résultats ? » est une façon de résumer le programme que s'impose M. Pur. Combinaisons, là aussi, de zéros et de uns ? Or ce filet d'eau est actuellement notre pain quotidien, justement. CHRONIQUE DE LA SOUSTRACTION oblige, venons-en aux faits.

En raison de l'épidémie de Covid-19, des mesures sanitaires s'imposent. À l'heure actuelle et partout dans le monde, dans chaque ville, parce que rien de mieux pour l'instant n'a été trouvé, un nombre toujours plus important de lieux « recevant du public non indispensables à la vie du pays » sont fermés jusqu'à nouvel ordre. Au départ, souvent, cette mesure scandalise. Évitement de la contamination nécessaire, voici venir le « peu vivre », et la fadeur intolérable qu'il implique. Mais de quoi ces mesures nous privent-elles réellement ? Pour répondre à cette question cruciale, de nouveau s'impose la voix impitoyable du narrateur des *Replis du disque dur*:

> « Vous vous rendrez compte un jour à quel point vos vies merveilleuses sont des supplices. »

De son point de vue inversé si on le compare au nôtre, ce sont « nos vies », débridées, qui posent justement problème et non leur réduction préventive, prophylactique. Comme tout réside dans la limitation au 0 et au 1, l'outrance, la nôtre, quotidienne, c'est de l'empoisonnement. Bien vivre *selon nos vues* serait donc non seulement une illusion mais aussi et surtout une idiotie. Voilà donc un radical et complet renversement des perspectives : dès lors qu'on y souscrit, ne serait-ce qu'en rêve, la plus grande crainte n'est-elle pas la sortie du confinement ? Le retour à la normale ? Ce qu'on appelle « la normale » de façon faussement ingénue, mais qui n'est plus en réalité, et depuis très longtemps, qu'un gigantesque tour-opérateur, faisant de chaque humain un visiteur ? Faut-il craindre le retour à ces vies que nous pensions « merveilleuses » mais qui en réalité étaient des « supplices » ? Qui d'entre nous, d'ailleurs, et surtout ces derniers mois, pensait avoir une vie merveilleuse ? Dans quelques décennies, on dit du pétrole qu'il sera tari. D'ici là, on aura fini le boulot, tout aura été méthodiquement saccagé. Certes, mais le Covid-19 nous offre une aubaine d'autant plus grande qu'elle est inédite, qu'aucune intention humaine n'aurait pu provoquer ni même n'aurait eu l'audace d'imaginer : tout s'est arrêté — à nous dorénavant de tout faire, *tout*, pour éviter de retourner à nos « existences merveilleuses » de pacotille.
Un présent n'existe pas selon Stéphane Mallarmé :

> « Le suicide ou abstention, ne rien faire, pourquoi ? — Unique fois au monde, parce qu'en raison d'un événement toujours que j'expliquerai, il n'est pas de Présent, non — un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute – de tout. […] Aussi garde-toi et sois là. »

Le fait que l'on soit enfermés, de force rétrécis, n'implique pas que nos champs d'action et horizons d'attente le soient. C'est même tout le contraire et c'est de cette façon, abrupte, que le « Aussi garde-toi et sois là » mallarméen prend tout son sens dans un tel contexte : si tant est qu'ils restent intacts, et nous avec, nos désirs et leurs manifestations prennent à présent des formes inédites, soumis qu'ils sont à un plus grand effort de conscience, tandis que nous cherchons à repenser notre place, enfermés chez nous, expérimentant l'ennui.
Que demander de plus que ce moins qui ne peut que nous imposer d'évoluer intérieurement ?
Le Covid-19 est horrible**.** Mais quelle chose moins horrible aurait-elle pu nous stopper dans notre folie et faire tomber tous les faux-semblants de façon aussi radicale ?
On ne sait rien, c'est vrai, de la posologie de l'existence, si ce n'est qu'elle s'avère, parfois, être un monstre.

C'ÉTAIT : **« J'ai toujours peu vécu » comme addition.**

DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UNIVERSITÉ RENNES 2

Titre : # De plus en plus de moins. L'art et ses logiques soustractives

Mots clés : art / manque / soustraction / écologie politique / simplicité volontaire / less is more

Résumé : La création de « rien » résume bien ce qui est entendu ici par logique soustractive. Si créer revient pour l'artiste à « tirer du néant », faire un trou pousse ou ramène vers le néant, et cela aussi peut être une création. Telle est la dialectique de la logique soustractive observée en art : l'artiste-soustracteur qui « fait des trous » crée en ramenant vers le néant.

Sous l'intitulé *L'Inventaire des soustractions*, la thèse établit un corpus d'artistes qui tentent de contredire la croissance par leur production même. Ces œuvres constituent le versant « art » de considérations plus générales, émergeant depuis quelques décennies dans le contexte de l'état inquiétant de la planète : surproduction industrielle, gaspillage commercial, extractivisme à outrance, ou encore pollution de l'environnement.

Elles permettent d'établir des connexions avec la sensibilité écologique qui interroge cet état du monde à travers les notions de décroissance, d'éco-anxiété ou de solastalgie (souffrance causée par les changements environnementaux), et elles conduisent à repenser pratique artistique et statut de l'œuvre d'art. Pour ce faire, trois concepts servent d'appui : « simplicité volontaire », « collapsologie » et « bilan carbone ».

Créer par soustraction se manifeste sous la forme d'une division. D'abord, l'artiste ouvre un trou. Ensuite, c'est au moyen d'un argumentaire qu'il le maintient sous tension et nous voyons dans ce recours au langage une nécessaire supplémentation. Soustraire, c'est donc ajouter du sens : l'artiste-soustracteur qui œuvre ramène vers le néant, certes, mais ce qu'il escamote resurgit ailleurs et autrement, et notamment devient langage.

Title : # More and more less. Art and its subtractive logics

Keywords : art / lack / removal / political ecology / voluntary simplicity / less is more

Abstract : The creation of "nothing" sums up what is meant here by subtractive logic. If to create is for artists to "draw from nothing", to make a hole pushes or brings back to nothingness, and that too can be a creation. Such is the dialectic of subtractive logic observed in art: Subtraction Artists who "make holes" create by bringing back to nothingness.

Under the title *The Inventory of Subtractions*, the thesis establishes a corpus of artists who attempt to contradict growth through their very production. These works constitute the "art" side of more general considerations that have emerged in recent decades in the context of the disturbing state of the planet: industrial overproduction, commercial waste, excessive extractivism, and environmental pollution.

They make it possible to establish connections with the ecological sensibility that questions this state of the world through the notions of degrowth, eco-anxiety or solastalgia (suffering caused by environmental changes), and they lead to a rethinking of artistic practice and the status of the artwork. Three concepts are used to support this: "voluntary simplicity", "collapsology" and "carbon balance".

Creating by subtraction takes the form of a division. First, artists open a hole. Then, by means of an argument, they maintain it under tension and we see in this recourse to language a necessary supplementation. To subtract is therefore to add meaning: Subtraction Artists bring back to nothingness, but what they retract resurfaces elsewhere and differently, and in particular becomes language.

Imp. Service Reprographie - Rennes 2