

L'ÉfœGG

(L'Épreuve de la fiction dans l'œuvre de Gérard Gasiorowski)

(préambule)

Il y a un peu plus d'une dizaine d'années (je préfère rester approximatif), alors que je pensais encore pouvoir en consacrer quelques autres à un cycle approfondi de recherche, j'ai écrit cette lettre (la recopiant à l'identique, aujourd'hui, j'ai un peu honte de l'enflure un peu verbeuse de certains passages, et du ton col-blanc-boutons-de-manchette, mais passons) :

Après quatre années d'études à l'Ensb-a, je ne dispose d'aucune formation classique – universitaire – et, à ce titre, « complète », en philosophie ; il est trop tard pour le regretter. Pourtant, dès qu'il s'agit d'examiner avec attention telle ou telle œuvre contemporaine de l'art, d'apprendre et de comprendre ce qu'elle est à notre égard, de soumettre l'épreuve de sa rencontre à la nécessité d'une description et d'un langage précis, bref d'en instruire une critique stricte et sérieuse, la philosophie – la rigueur philosophique – impose son exemple et son autorité.

L'urgence et la nécessité qui m'incitent à vouloir entreprendre un travail de recherche et d'analyse conjointes dans le cadre d'un troisième cycle universitaire ont pour origine plusieurs circonstances particulières et convergentes : élève d'une école d'art, j'ai naturellement été confronté à un certain nombre références régulières. Mais l'abondance et la diversité des commentaires (pour la plupart explicitement non philosophiques) qui accompagnent l'art contemporain et son actualité, en l'absence quasi-générale d'une (re)mise en question préliminaire et systématique des conditions de leur validité, par l'indétermination de leur(s) horizon(s) ou de leurs méthode(s) conduisent davantage à la confusion qu'ils n'ouvrent à la possibilité d'un questionnement fondamental de l'œuvre et œuvrent [sic] à l'exploration et la topographie d'un terrain solide pour ce questionnement.

En ce lieu où le travail de chaque étudiant se développe autour d'un motif principal qui consiste à produire¹ des œuvres, il reste en outre par-

¹ Il n'est fait ici aucune allusion, et par la suite pas davantage, au concept de « produit » tel que Heidegger le réfère (dans *L'origine de l'œuvre d'art*) au com-

ticulièrement remarquable que la plus grande indéfinition et la plus grande indécision terminologiques² concernent au premier chef les objets de cette production : œuvre, objet, chose (peu usités), ou travail, production, performance, les termes choisis pour nommer l'œuvre en dispersent souvent le sens au lieu de l'éclaircir ou de le confronter au problème de son obscurité (et cela jusqu'au très consensuel « pièce » qui se substitue à « œuvre » sans l'expliquer et qui donc, inévitablement, le questionne). Il est donc particulièrement nécessaire d'examiner à nouveau ces termes et les concepts qui les sous-tendent en vue de leur explicitation réciproque, afin de savoir si ce que ces noms désignent, en l'œuvre, se recouvre ou se distingue. En particulier interroger la notion d'œuvre, problématiser en elle ou à partir d'elle celle de l'objet pour déterminer dans quelle mesure la constitution de l'œuvre, comme telle, tient à l'objet.

Pendant cette approximative période de quatre années, au sein de cette école ou en dehors d'elle, j'ai donc produit des œuvres, fabriqué des objets. Cette activité eut pour conséquence la plus déterminante la mise au jour d'une partition immédiate et générale des œuvres selon deux états, deux modes d'être, deux occurrences vraisemblablement hétérogènes de l'expérience qui pouvait en être faite : d'une part il y avait les œuvres que je n'avais pas produites et que, d'une manière ou d'une autre, je découvrais (il se pouvait que je ne découvre pas l'œuvre en totalité, mais sa découverte, elle, était toujours entière), de l'autre celles que je produisais et que, d'une certaine manière, il m'était impossible de découvrir ainsi, à moins qu'elles n'apparussent comme celles-là, c'est-à-dire comme si, en somme, je ne les avais pas produites. De la répartition des œuvres selon l'alternative de ces deux temporalités résolument insuperposables résultait deux catégories d'objets toujours pré-alables à d'autres. Bref, avant de pouvoir être envisagés d'une manière équivalente et neutre en tant qu'objets matériels (ou non) et particuliers (fondamentum inconcussum de la critique d'art en général), les œuvres étaient d'abord dévisagées (m'apparaisaient d'abord) selon l'évidence

plexe forme/matière pour le distinguer de la compréhension de l'étant sur les modes de la chose et de l'œuvre. Le lexique de la « production » est utilisé ici sans la précaution d'un éclaircissement conceptuel préalable, et vise surtout le rapport qui à la fois lie et sépare l'artiste et l'œuvre.

² Dont cette brève introduction est, à son tour, l'exemple.

de leur généalogie (spectacle/production). L'expérience de l'œuvre s'effectue-t-elle, peut-elle s'effectuer indifféremment au fait qu'elle ait été, ou non, produite ? Ou encore : quelle (in)visibilité l'œuvre offre-t-elle (ou refuse-t-elle) à l'artiste ? Et, par suite, à tout autre que lui ? Si la critique d'une œuvre – un examen conscient de ses propres conditions et attentif à elles – doit être reconduite à cette distinction préliminaire, comment la mettre en scène – en œuvre, par quel moyen l'interroger ? La question de l'expérience de l'œuvre, posée dans l'égard de l'écart de l'œuvre au spectateur, à l'artiste, envisagée dans l'horizon de leur (in)coïncidence, pourrait être déclinée suivant la méthodologie des termes d'une enquête relative à cet écart : (im)médiateté, (im)propriété, (in)authenticité, projet et expression, intention et performance, etc.

Même si « ce n'est que dans le travail effectif que les problèmes se révèlent » (lettre de Heidegger à Husserl du 22 octobre 1927), il m'est impossible d'excepter de ce projet l'indigence et le caractère éparpillé de ma « formation » philosophique. Aussi m'a-t-il semblé judicieux de choisir, pour entamer et tenter de mener à bien le travail de recherche et d'analyse que je souhaite effectuer, le prétexte de l'œuvre d'un peintre contemporain (mort en 1986), dont le parcours peut devenir, à une certaine période en particulier, un terrain propice à rassembler et ordonner les questions soulevées plus haut et leur donner la forme d'une problématique générale et conceptuellement rigoureuse. Prétexte : entendu comme avant-texte, fil tiré qui progressivement conduit au tissu dont il provient, et qui donc a vocation à s'effacer devant le parcours qu'il rend possible, d'où son importance et sa nécessité. En 1976, Gérard Gasiorowski crée une école d'art purement fictive (l'Académie Worosis Kiga) par l'intermédiaire des élèves de laquelle il présente la plus grande partie de ses travaux, une institution avec ses statuts, ses règles de fonctionnement, dont il tient les archives en son nom propre. La figure d'une indienne (Kiga) apparaîtra peu après, assumant systématiquement toute la production de Gasiorowski à cette époque. Au-delà du stratagème psychologique (éventuelle schizophrénie) ou pamphlétaire (les membres de l'AWK sont tous des artistes contemporains à Gasiorowski) auquel cette entreprise peut-être réduite (réduisant par là même la portée de l'interprétation en question), il semble préférable d'examiner les déterminations ontiques et ontologiques de l'épreuve de la fiction dans l'œuvre de Gasiorowski, de l'œuvre comme fiction, dans

l'espoir que de cette impulsion des questions plus fondamentales sur l'œuvre, la sienne en particulier et, si elle y conduit, sur la notion d'œuvre en général, puissent être posées.

Le cursus que j'ai suivi à l'École des Beaux-Arts m'a permis, par l'intermédiaire initial d'AlBonf, de croiser la philosophie plutôt que de véritablement faire connaissance avec elle ; je l'ai par ailleurs et le plus souvent croisée sous les atours de la phénoménologie, telle qu'elle m'a été présentée, pour l'essentiel, par la lecture incomplète et sans doute approximative de Husserl et de Heidegger, les leçons et les enseignements de votre lecture, par l'enseignement d'AlBonf et quelques lignes de Michel Henry. Il va sans dire que c'est dans l'espoir d'un d'un approfondissement de sa proximité, autant que cela se pourra, et dans l'attente de son recours et de son secours que je souhaite entreprendre ce travail.

Je l'ai postée à son destinataire. Pour lequel j'avais, et ai toujours, une profonde admiration (je ne suis pas le seul, à en juger par le nombre des voix qui l'ont récemment élu à l'Insitut). J'ai attendu quelques jours. Puis je l'ai appelé au téléphone, pour savoir s'il accepterait ce projet de thèse sous sa direction. Il me fit remarquer que son sujet ressortissait finalement d'une filière qui n'était pas la sienne, et me conseilla de m'adresser à Jean-Michel Palmier, qui allait mourir deux ans plus tard. Je renâçlai. C'est avec lui que je voulais travailler. Il me proposa de revenir vers lui après une année à Saint-Charles. Je me préparai, en pensée, à plusieurs années d'un effort assidu et enivrant.

Paul était né depuis quelques mois déjà. J'habitais loin de Paris. Le fric lui aussi faisait partie de la famille, nous rappelant régulièrement son absence. Au zinc des *Deux Académies*, je me souviens avoir dit à L qu'attendre un an n'était pas grand chose, que je n'étais pas pressé. C'était il y plus de dix ans.