

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE

UFR 04 • MARC JIMENEZ

M2 ESTHÉTIQUE

FRÉDÉRIC GUZDA-RIVIÈRE

2011-2012

**faire (et) voir**

## 1. Une œuvre, deux objets

Dès les premières lignes de l'introduction à l'ouvrage qu'il consacre à la phénoménologie de l'expérience esthétique, Mikel Dufrenne estime nécessaire de faire la mise au point suivante : « L'expérience esthétique que nous voulons décrire (...) est celle du spectateur, à l'exclusion de l'artiste lui-même ». Il ajoute : « Certes, il y a une expérience esthétique de l'artiste ; et l'examen du faire artistique est souvent la voie royale de l'esthétique »<sup>1</sup>. Une telle précaution liminaire permet au philosophe d'avertir le lecteur du sujet qu'il entend traiter, en dissipant dès l'abord une possible ambiguïté : l'expérience esthétique qu'il sera question d'étudier n'est pas celle de l'artiste, mais celle du spectateur. Ce que cette précaution pourtant suppose, et tient vraisemblablement pour acquise puisqu'elle ne s'y arrête pas, c'est que l'expérience de l'artiste reconduit nécessairement au « faire artistique », ce dont, à première vue, il est naturel de convenir, mais surtout que cette expérience semble ne pas devoir inclure, ou au moins pouvoir négliger l'expérience du spectateur, comme si cette dernière ne concernait pas l'artiste, comme si l'artiste n'était pas, lui aussi, spectateur de ses propres œuvres, ou que cette expérience-là ne devait pas être interrogée, ou ne méritait pas de l'être.

Si la question ne se pose pas, c'est probablement parce qu'elle est occultée par les termes et l'enjeu d'une controverse qui ne lui en donne pas l'occasion. Laquelle ? L'entreprise de Dufrenne s'inscrit dans le champ épistémologique d'une expérience du spectateur par opposition à celle de l'artiste créateur parce qu'il tient à prendre ses distances avec les « esthétiques (...) fondées sur une psychologie de la création », ainsi qu'avec ce qu'il appelle les « esthétiques "opératoires" »<sup>2</sup> qui leur ont succédé. Pourquoi cette méfiance ? Parce que ces esthétiques, qui considèrent l'œuvre en mettant « l'accent sur ce qu'elle est le résultat d'un faire (...) n'offre pas [plus] une garantie absolue contre le piège du psychologisme » que celles qui mettent l'accent sur la perception, et qu'en « ordonnant l'expérience esthétique à celle de l'artiste, elles tendent à accuser certains traits de cette expérience, et par exemple à exalter une sorte de volonté de puissance »<sup>3</sup>, celle de l'artiste, qui rendrait secondaire, voire inutile, la contemplation de l'œuvre.

---

1. MIKEL DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. 1, PUF, coll. Épiméthée, Paris, 1992, p. 1.

2. MIKEL DUFRENNE, *ibid.*

3. MIKEL DUFRENNE, *op. cit.*, p. 2.

Si Dufrenne, quant à ce qu'il nomme les « esthétiques “psychologisantes” », fait explicitement et globalement référence à Alain, il n'associe en revanche aucun nom ni aucune théorie aux « esthétiques “opératoires” ». On peut supposer que ces dernières correspondent au développement des recherches poïétiques initiées par Paul Valéry et dont René Passeron fut l'un des sectateurs les plus ardents. Or, comme par l'effet d'un reflux naturel, les positions poïétiques se définissent à leur tour par opposition à l'esthétique traditionnelle. Le champ d'étude délimité par les philosophies de la création, leur objet, « ce n'est pas l'ensemble des effets de l'œuvre perçue, ce n'est pas non plus l'œuvre faite, ni l'œuvre à faire, c'est l'œuvre en train de se faire »<sup>1</sup>. Dans ces circonstances, l'œuvre d'art « prend place entre le ποιεῖν et l'αἴσθησις, entre l'artiste qui la propose et le public qui la reçoit », si bien que dans l'approche poïétique, « l'opposition entre la perception (la connaissance) et l'action (créatrice) doit être maintenue »<sup>2</sup>.

Conséquence : le spectateur n'existe pas pour la poïétique, l'artiste n'existe plus pour l'esthétique. Non pas que l'une ou l'autre des deux méthodes conteste respectivement la nécessité de l'artiste ou du spectateur, mais chacune exclut l'un ou l'autre de son champ d'étude. Exclusion qui semble s'imposer conformément à la délimitation de chacun de ses champs. Mais on peut aussi se demander si cette mise en quarantaine n'est pas d'abord pour chacune la condition préalable et nécessaire à sa possibilité de s'exercer sans risque. Les nuances dont Dufrenne ou Passeron modèrent presque aussitôt leur propos ne contredisent d'ailleurs pas cette situation. Passeron : « le distinguo que nous venons de développer entre ποιεῖν et αἴσθησις ne supprime en rien les relations (...) d'un secteur à l'autre. Par exemple, l'artiste fait partie du public, il est consommateur d'œuvres, il a lui-même un goût »<sup>3</sup>. Cet artiste devient certes spectateur, mais un spectateur comme les autres, et ce spectateur n'est plus un artiste, voire ne l'a jamais été. Le spectateur qu'il serait *en tant* qu'artiste, donc face à ses propres œuvres, reste fortuit et ne mérite vraisemblablement aucune attention particulière. L'esthétique devient « l'esthétique du goût des artistes », chacun reste à sa place et au fond cela ne change rien (sinon le costume) : faire et voir restent interrogés séparément. Dufrenne : « nous limitant à l'expérience du spectateur, nous aurons quand même à évoquer l'auteur ; mais l'auteur dont il s'agira alors est celui que l'œuvre révèle, et non celui qui a historiquement fait l'œuvre. (...) L'“esthétique” doit mobiliser aussi bien la vie esthétique du créateur que l'expérience esthétique du spectateur. Nous ne songeons donc nullement à discréditer l'étude de la première ; mais elle ne peut se confondre avec l'étude de la seconde : quelque

---

1. RENÉ PASSERON, *Pour une philosophie de la création*, Klincksieck, Paris, 2000, pp. 14-15.

2. RENÉ PASSERON, *ibid.*

3. RENÉ PASSERON, *op. cit.*, p. 17.

intérêt qu'il y ait à les confronter, les objets de ces deux études sont différents ». La « vie esthétique du créateur », c'est pour Dufrenne l'activité créatrice, dont il suggère quelques lignes plus bas qu'elle est bien plutôt de nature à orienter « une réflexion sur l'art, soit comme fait sociologique, soit comme fait anthropologique, soit même comme catégorie de l'esprit dans une perspective hégélienne »<sup>1</sup>. Donc de n'être pas requise comme objet possible d'une esthétique qui interroge l'expérience du spectateur. C'est d'ailleurs techniquement préférable ; car dans le cas contraire, « l'auteur que l'œuvre révèle » et « celui qui a historiquement fait l'œuvre » ne feraient plus qu'un, ce qui rendrait la situation pour le moins paradoxale dès le départ. C'est pourtant, nous semble-t-il, ce qu'elle est d'emblée, et c'est ainsi qu'elle se pose, comme nous tâcherons de le suggérer.

Car poser la question de l'artiste comme spectateur n'est pas forcément « ordonner l'expérience esthétique à celle de l'artiste », c'est-à-dire contraindre la première à ce qui, comme projet, intention ou volonté, pourrait définir la seconde. Poser la question de l'artiste *comme* spectateur, imaginer qu'elle puisse se poser, c'est d'abord ne pas tenir pour acquis que l'expérience de l'artiste doive être reconduite, exclusivement ni prioritairement, à celle d'une activité productrice tout entière subordonnée à l'expression de sa propre « volonté de puissance » (ici Dufrenne fait littéralement<sup>2</sup> référence à Nietzsche et à l'impératif, pour ce dernier, de considérer l'œuvre d'art du point de vue de l'artiste). Car si l'on accorde à Dufrenne « [qu']il faut bien définir l'expérience esthétique par l'objet dont elle fait l'expérience et que nous appellerons objet esthétique » et que cet objet « ne peut être défini lui-même que comme corrélat de l'expérience esthétique », pourquoi faut-il renoncer, selon lui, à « invoquer l'œuvre d'art en tant qu'elle est identifiable par l'activité de l'artiste<sup>3</sup> » ? Tout simplement parce que l'objet esthétique et l'expérience qui lui correspond sont d'emblée exclus de l'exercice de cette activité. C'est au même présupposé que fait confiance René Passeron, pour lequel l'expérience esthétique de l'artiste n'est que l'occasion de rappeler qu'il

---

1. MIKEL DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, pp. 3-4. Nous reviendrons sur ce dernier point à la fin du présent dossier.

2. Mais implicitement ; contre toute attente, Nietzsche est absent de l'*index nominum* de l'ouvrage. Cf. par exemple Heidegger sur ce point : « L'intérieur de l'art, c'est l'activité productrice de l'artiste qui constitue réellement la création. Donc c'est en amorçant la question à partir de l'activité de l'artiste que l'on accède le plus sûrement à la création au sens absolu et partant, à la Volonté de puissance. Cette seconde proposition est une conséquence de la thèse fondamentale de l'art en tant que structure de la Volonté de puissance. » MARTIN HEIDEGGER, *Nietzsche I*, (partie I. *La Volonté de puissance en tant qu'art*), Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1971, p. 130.

3. MIKEL DUFRENNE, *op. cit.*, p. 4. L'activité de l'artiste suffit-elle, d'ailleurs, à identifier l'œuvre d'art ? Comment le peut-elle ? Et comment est-elle, de fait, elle-même identifiée, si on la compare à tout autre type d'activité ? Cette identification, enfin, serait-elle le fruit de l'activité elle-même, sa conséquence logique et effective ?

visite, lui aussi, des expositions, en oubliant de se demander comment cette expérience peut être engagée par et dans cette fameuse activité créatrice, ou d'expliquer pourquoi elle doit en être exclue.

Si antithétiques que puissent paraître les positions respectives de Mikel Dufrenne et de René Passeron, elles s'accordent néanmoins chacune l'une l'autre sur ce qu'elles sont, notamment par opposition à ce qu'elles ne sont pas, et jouent, d'une certaine manière, la même partie avec les mêmes règles. En outre, même si les territoires respectifs occupés par la poïétique et l'esthétique semblent *a priori* antagonistes, ils partagent néanmoins une frontière commune : l'œuvre. Faut-il en conclure que toute œuvre donne systématiquement lieu à deux objets, l'un poïétique, l'autre esthétique, conformément auxquels chaque discipline se constitue et engage son examen ? C'est probable. Nous voudrions pourtant confronter les deux points de vue, et faire l'hypothèse qu'une détermination commune pourrait les précéder l'un comme l'autre, en l'occurrence la vocation et la nécessité, pour l'œuvre, à s'exposer. Pourquoi s'arrêter ici à une telle évidence ? Dire que l'œuvre s'expose, rien n'est plus banal, voire plus inutile : ce qui devrait plutôt retenir ou mériter l'attention est la manière dont chaque exposition influence l'expérience esthétique, la façon dont « la scénographie, l'architecture, les commentaires, les textes de médiation orientent et réorientent (...) le jugement sur les œuvres et notre compréhension de l'art »<sup>1</sup>, pour comprendre comment toutes les expositions « ne sont jamais que des accrochages subjectifs soumis régulièrement à réévaluations et modifications en tout genre »<sup>2</sup>. Mais un tel projet admet déjà le présupposé que nous souhaiterions précisément mettre en question, à savoir que les œuvres sont des objets neutres et disponibles, prêts à être mis en scène d'une façon ou d'une autre, selon tel ou tel parti pris muséographique, inconscient ou revendiqué. Il ne s'agit pas, pour nous, en prenant acte que l'exposition se décline toujours en *une* exposition particulière, de ramener ainsi *les* expositions à une histoire (esthétique, sociologique, etc.), mais à l'inverse de suggérer que l'exposition elle-même, le fait d'être montré, exposé ou plutôt d'avoir à l'être, détermine d'emblée l'œuvre comme telle, avant toute autre circonstance. Il s'agit, en d'autres termes, d'envisager que « [l'œuvre] n'apparaît pas parce qu'[elle] est, mais parce qu'[elle] s'expose »<sup>3</sup>, afin de pouvoir (se) demander ce qu'elle expose, ou même si elle s'expose, au spectateur aussi bien qu'à l'artiste, et comment.

---

1. JÉRÔME GLICENSTEIN, *L'Art : une histoire d'expositions*, PUF, coll. Lignes d'art, Paris, 2009, p. 12.

2. JÉRÔME GLICENSTEIN, *op. cit.*, p. 9.

3. JEAN-LUC MARION, *Étant donné, Essai d'une phénoménologie de la donation*, PUF, coll. Épiméthée, 1997, p. 70. Nous avons substitué *œuvre* au mot *tableau* de la phrase originale.

Mais pour valider cette hypothèse et poser cette question, il faudra avoir montré qu'elle n'est pas d'abord un objet qui devient « pour [une] conscience un objet esthétique », c'est-à-dire « que l'œuvre est repérable par rapport à l'objet esthétique, (...) [que] cette statue dans le parc, ce tableau sur le mur, ils sont là indubitablement, et [qu']il semble vain de s'interroger sur leur être d'œuvre ; (...) [que] l'œuvre est là, qui se prête à l'analyse, à l'étude de sa création, de sa structure ou de sa signification »<sup>1</sup>. Il faudra ne pas avoir trop vite subordonné « l'expérience à l'objet au lieu de subordonner l'objet à l'expérience »<sup>2</sup>, au cas où l'expérience, un peu comme en mécanique quantique, serait déterminante quant à la définition de l'objet dont elle fait l'expérience. Il faudra aussi n'avoir pas « tout subordonné au faire »<sup>3</sup> ou, à tout le moins, n'avoir pas sans contre-enquête assimilé le faire artistique à « la notion d'activité ou agissement ou production »<sup>4</sup>, en se demandant notamment : a) dans quelle mesure, si tel est son cas, l'activité artistique se distingue de toute autre activité, la production artistique de n'importe quelle production, et b) si la « subordination au faire » dispense de l'expérience esthétique ou si, au contraire, elle ne la suppose pas toujours déjà.

Dans les deux cas, il faudra avoir atteint ce point où l'œuvre n'est plus comptable d'un objet, matériel ou non, ni même d'un sujet, et avoir tenté tout autant d'envisager l'inverse.

---

1. MIKEL DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 33.

2. MIKEL DUFRENNE, op. cit., p. 8.

3. PAUL VALÉRY, *Cahiers II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 1027.

4. PAUL VALÉRY, *ibid.*

## 2. L'œuvre n'est pas (d'abord) un objet

Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Cette question, massive mais somme toute légitime, traverse, de diverses manières, l'ensemble des problématiques soulevées par l'esthétique analytique d'après-guerre. Elle ouvre par conséquent, et sans détour, la réflexion que Richard Wollheim engage dans *L'Art et ses objets*, et qui l'invite aussitôt à examiner « l'hypothèse selon laquelle les œuvres d'art sont des objets physiques, [et en particulier] l'hypothèse de l'objet-physique considérée (...) quant aux arts, par exemple la peinture, la sculpture, où il y a un objet physique avec lequel l'œuvre d'art pourrait de prime abord être identifiée »<sup>1</sup>. « De prime abord », c'est-à-dire qu'à la question de savoir ce que sont, avant tout, telle sculpture ou tel tableau, « l'hypothèse qui se présente comme un "point de départ naturel" est celle de l'objet physique »<sup>2</sup> : la réalité physique de l'œuvre s'impose comme l'évidence du bon sens et d'une perception directe. Wollheim ne souscrit pas sans réserve à cette identification, et emprunte au patrimoine de l'histoire de l'art deux références, dont le statut d'œuvre d'art est *a priori* indiscutable : « au Palais Pitti, il y a une toile (n° 245) de 85 cm x 64 cm ; au Musée national de Florence, il y a une pièce de marbre de 209 centimètres de haut. C'est à ces objets physiques que ceux qui tiennent la *Donna Velata* [1514, Raphaël] et le *Saint Georges* [1416, Donatello] pour des objets physiques identifieraient naturellement ces œuvres »<sup>3</sup>. À quoi le philosophe britannique va opposer l'objection suivante : « nous disons du *Saint Georges* qu'il est plein de vie (Vasari). Or, le bloc de marbre est inanimé. Le *Saint Georges* ne saurait donc être ce bloc de marbre. (...) Nous disons de la *Donna Velata* qu'elle est exaltée et digne (Wölfflin). Or, on ne peut concevoir qu'un morceau de toile du Palais Pitti possède ces qualités. La *Donna Velata* ne saurait donc être ce morceau de toile »<sup>4</sup>. Pour résoudre cette contradiction, Wollheim va faire appel aux propriétés expressives et représentationnelles des objets considérés.

Pour les propriétés expressives, dont la dignité et l'exaltation de la *Dame voilée* de Raphaël sont censées fournir l'exemple, Wollheim aura recours à ce qu'il appelle « deux notions constitutives de l'expression »<sup>5</sup>, à savoir « l'expression naturelle » et « l'expression comprise [comme] correspondance ». La première explique qu'« une œuvre d'art est pour nous expressive au sens ou un geste ou un

---

1. RICHARD WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, Aubier Philosophie, trad. fr. R. Crevier, 1994, Paris, p. 11.

2. DANIELLE LORIES, *L'Art à l'épreuve du concept*, De Boeck Université, coll. Le point philosophique, Bruxelles, 1996, p. 87.

3. RICHARD WOLLHEIM, *op. cit.*, p. 23.

4. RICHARD WOLLHEIM, *ibid.*

5. RICHARD WOLLHEIM, *op. cit.*, p. 39.

cri le seraient ; c'est-à-dire que nous la concevons comme provenant directement et immédiatement de quelque état affectif ou mental dont elle porte les marques facilement reconnaissables. (...) Une expression est une sécrétion d'un état intérieur »<sup>1</sup>. La seconde entre en jeu « lorsque nous pensons à un objet comme expressif d'un certain état parce que, lorsque nous sommes dans cet état, il nous semble correspondre à ce que nous éprouvons intérieurement, (...) [servir] à nous le rappeler (...) ou à le faire revivre pour nous »<sup>2</sup>. En bref, « l'objet présente certaines caractéristiques. Dans un cas, ces caractéristiques reflètent certains de nos états intérieurs, dans l'autres cas, elles sont causés par eux »<sup>3</sup>.

En ce qui concerne les propriétés représentationnelles, elles vont trouver leur raison d'être dans l'intention partagée, entre l'artiste et le spectateur, de ce que Wollheim nomme un « voir-comme ».

Reprenant l'exemple du *Saint Georges* de Donatello (auquel il adjoint en renfort une fresque de Raphaël, *Le Bannissement d'Héliodore*), il va tenter de montrer que ces propriétés (le fait d'être « plein de vie ») ne sont pas incompatibles avec l'hypothèse de l'objet physique (dont la propriété est d'être inerte, comme tout bloc de marbre). Son raisonnement peut être résumé de la manière suivante : les propriétés représentationnelles sont toujours attribuées à « des parties ou des fragments (...), [et] ce n'est qu'accessoirement que nous [les] imputons à l'œuvre elle-même ». Mais l'objet physique correspond à « l'œuvre prise globalement », pour laquelle l'attribution de telles qualités (*i.e.* représentationnelles) est abusive, consécutive à « la manière dont nous parlons des œuvres d'art ou dont nous pensons à elles ». Or ces parties ou fragments, ces « éléments particuliers qui font

---

1. RICHARD WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, p. 39.

2. RICHARD WOLLHEIM, *ibid.* Ces deux modalités de l'expression, comme émanation d'une part et comme réminiscence d'autre part, permettent à Wollheim, en les conjugant l'un et l'autre selon les cas, de rendre le concept d'expression opératoire malgré l'éventuelle inadéquation de l'une à l'autre, voire leur concurrence par rapport à l'objet. Sont visées ici respectivement l'orientation théorique de Croce et de Collingwood, où « l'œuvre d'art consiste en un état interne ou condition de l'artiste » (*op. cit.*, p. 44) que l'œuvre extérioriserait, et que Wollheim nomme « théorie idéale », puis celle qu'il appelle « théorie présentationnelle », « qui consiste à affirmer qu'une œuvre ne possède d'autres propriétés que celles que nous pouvons directement percevoir ou qui sont immédiatement données » (*op. cit.*, p. 50, et que D. Lories rapproche de la figure de Monroe Beardsley). On a ainsi le beurre et l'argent du beurre : « se soucier de ce que l'artiste a ou peut avoir éprouvé reflète une préoccupation pour le rapport à l'œuvre d'art en tant que fragment d'expression naturelle ; tandis que le fait de se soucier de ce que le spectateur éprouve ou aurait pu éprouver reflète une préoccupation pour le rapport à l'œuvre d'art en tant que cas exemplaire de correspondance » (*op. cit.*, p. 40). Notons qu'on retrouve ici, comme ailleurs, la bipartition artiste-spectateur dont la mobilisation par le concept d'expression maintient, relativement à l'œuvre, la relation.

3. RICHARD WOLLHEIM, *op. cit.*, p. 41.



naturellement partie de la description d'un tableau représentationnel»<sup>1</sup>, ne renvoient eux-mêmes à aucun objet physique particulier ou autonome, donc ne peuvent entrer en conflit avec la thèse de l'objet physique, ni l'exclure de sa fonction constitutive de l'œuvre d'art. On reste toutefois sceptique. En premier lieu, on ne voit pas pourquoi le caractère représentationnel ne serait pas applicable à l'œuvre elle-même, prise dans sa totalité immédiate. De même, rien n'empêche d'isoler un objet physique particulier à partir d'un ensemble plus étendu. Mais ce qui ne convainc pas vraiment, c'est surtout la méthode du philosophe : en fait, plutôt que de chercher à mettre au jour directement les propriétés représentationnelles de l'objet physique en question, Wollheim n'a fait que s'assurer qu'elles n'en infirment pas l'hypothèse. Le procédé est curieux, complexe, légèrement abscons et, en définitive, peu convaincant. Les propriétés qu'il s'agit d'attester n'ont pas été découvertes dans l'objet physique, mais restent, pour ainsi dire, en orbite autour de lui comme une conjecture qui reste valide tant qu'elle n'a pas été réfutée.

Sans doute Wollheim a-t-il vu cette insuffisance, puisqu'il mobilise aussitôt un nouvel exemple afin de « voir le problème qui [l']occupe sous un nouvel éclairage » : « on raconte que Hans Hofmann (...) demandait à ses nouveaux élèves de tracer un trait noir sur une toile blanche, puis d'observer ce que donnait le noir sur le blanc. (...) Pour mieux mettre en lumière le propos, je vais modifier quelque peu l'exemple et supposer que l'on demandait aux jeunes peintres de faire un trait bleu sur une toile blanche puis d'observer comment le bleu se trouvait être (en quelque sorte) derrière le blanc. Ce que signifient respectivement le mot "sur" dans l'exemple original et le mot "derrière" dans l'exemple corrigé nous donne une idée de ce que c'est que voir quelque chose comme une représentation, ou pour quelque chose d'avoir des propriétés représentationnelles. (...) Il semble que nous soyons contraints de considérer l'invitation à voir le bleu derrière le blanc comme une sorte d'incitation à nier la réalité physique de la toile »<sup>2</sup>. À la lumière de ce nouvel exemple, Wollheim pose donc à nouveau la question : d'une part la réalité d'un objet physique (un trait noir — ou bleu, peu importe — tracé sur une toile blanche), d'autre part la possibilité de percevoir cette réalité à l'envers (c'est-à-dire de *voir* le blanc de la toile *comme* par-dessus le noir du trait). Comment se fait-il que cette inclination à ce que le philosophe appelle un « voir-comme », et qui repose sur un objet

---

1. RICHARD WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, op. cit., pp. 24-25. Ou encore : « (...) l'attribution représentationnelle que nous faisons de l'image prise dans sa totalité dépend des attributions spécifiques ou peut être analysée en fonction de ces dernières », pp. 25-26.

2. RICHARD WOLLHEIM, op. cit., pp. 26-27.

physique, qui n'est envisageable et permis qu'à partir de lui, puisse pourtant le contredire ? Comment pouvons-nous dire « qu'une nature morte a de la profondeur alors que la toile est plate ; qu'il y a un vide au milieu d'une fresque alors que le mur sur lequel elle est peinte est intact »<sup>1</sup> ? Wollheim résout cette contradiction en indiquant qu'il s'agit d'une « manière de voir », baptisée par lui « vision représentationnelle », qui trouve son origine et son principe de fonctionnement dans l'intention de l'artiste, aussi bien que du spectateur, de voir, précisément, tel objet comme une représentation. « L'intention, écrit-il, est tournée vers la vision représentationnelle »<sup>2</sup>. L'exemple du tableau de Hofmann n'intervient ici que pour mettre en évidence cette responsabilité de l'intention, qui est alors volontaire, en quelque sorte forcée par rapport à l'attitude naturelle, tandis que dans le cas d'une œuvre figurative, cette « vision représentationnelle (...) est coextensive à notre vision de tout objet physique dont la surface présente un degré suffisant de différenciation »<sup>3</sup>. De différenciation par rapport à quoi ? Par rapport à la perception de l'objet physique comme tel. Mais alors la question se pose à nouveau : qu'est-ce qui permet, voire provoque, cette différenciation ? Pour Wollheim c'est l'intention, commune à l'artiste et au spectateur, en tant qu'elle s'inscrit dans le contexte d'une culture : « (...) ce que ce qui fait que quelque chose est une représentation, ou la manière dont quelque chose l'est, est déterminé par la culture »<sup>4</sup> ; « on voit mal comment la ressemblance entre un tableau et un dessin et ce dont il est la représentation pourrait apparaître (...) à qui serait totalement ignorant de l'institution ou de la pratique de la représentation »<sup>5</sup>.

À y regarder de plus près, le recours à l'intention de ressemblance ou de représentation (Wollheim utilise indifféremment les deux termes) semble au bout du compte redoubler le principe de la vision représentationnelle, le rejouer à un stade antérieur plutôt que de l'expliquer. En effet, « le fait qu'il nous semble inconcevable qu'un homme ait la moindre intention de représenter quelque chose sans se faire aussi une idée préalable de l'aspect qu'aura son dessin »<sup>6</sup>, comme l'écrit l'auteur de *L'Art et ses objets*, non seulement n'explique pas comment ni pourquoi la représentation fait « voir-comme » tout en étant (sur) un objet, mais

---

1. RICHARD WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, *op. cit.*, p. 31.

2. RICHARD WOLLHEIM, *ibid.*

3. RICHARD WOLLHEIM, *op. cit.*, p. 27.

4 RICHARD WOLLHEIM, *op. cit.*, p. 31.

5. RICHARD WOLLHEIM, *op. cit.*, p. 29. Il n'est pas interdit, bien au contraire, de contester cette thèse. Si l'on en croit la tradition, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* aurait démontré le contraire, face à un public « ignorant de l'institution ou de la pratique de la représentation », cinématographique en l'occurrence.

6. RICHARD WOLLHEIM, *op. cit.*, p. 31.

elle ne préjuge pas non plus de (ni surtout ne remplace) l'expérience perceptive de l'homme en question, la seule qui fera jouer la vision représentationnelle à plein et qui pourra légitimement permettre de parler d'aspect. Réciproquement, quant à « l'idée préalable de l'aspect qu'aura son dessin », donc son caractère représentatif : le problème est que cette idée présuppose *déjà* le « voir-comme » de la représentation, qu'elle s'appuie sur lui, qui donc la fonde et lui permet de l'anticiper.

Paradoxalement, la méthode qui permet à Wollheim de garantir l'intégrité de l'objet physique dans l'œuvre consiste à le laisser là où il est, à s'en écarter : les propriétés représentationnelles reconduisent à l'intention, les propriétés expressives renvoient à des états émotionnels selon la logique de l'émanation ou de la correspondance, si bien que le caractère propre, relativement à l'objet physique, de ces fameuses propriétés n'est absolument pas atteint. Inévitablement, la question se pose à nouveau : « comment en venons-nous finalement à attribuer une émotion humaine à un objet ? », qui subrepticement devient : « comment se fait-il que les *noms* des états intérieurs soient déplacés sur les objets ? »<sup>1</sup>. Ici s'opère, tout à fait orthodoxe du point de vue de la philosophie analytique anglo-saxonne, le glissement d'une problématique relative à une situation ou un état donnés à celle de leur désignation ou de leur formulation, qui s'est déplacée de l'expérience (et) des objets vers le langage qui les décrit, et qui du même coup leur donne congé : « il n'existe pas nécessairement de description préalable en termes non émotifs à laquelle nous surimposons la description émotive »<sup>2</sup>. Quelle est cette « description préalable en termes non émotifs », à laquelle l'expression n'est pas surimposée ? C'est, précisément, la description objective des œuvres. Mais alors qu'en est-il de l'expression, qui devait constituer une propriété de l'objet lui-même ? Comment éviter cette impasse ? Réponse : il n'y a pas d'impasse, car « ce dont nous avons besoin, ce n'est pas d'une justification mais d'une explication de notre langage »<sup>3</sup>.

De même pour la thèse de l'intention prétendument instauratrice du voir-comme, censée assurer celle de l'objet physique, alors qu'elle devrait plutôt l'infirmier : en quoi, effectivement, la vision représentationnelle serait-elle une propriété (de l'objet), si elle ne peut être acquise que par le recours à une intention (de représentation) ?

---

1. RICHARD WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, op. cit., p. 41. Nous soulignons.

2. RICHARD WOLLHEIM, *ibid.*

3. RICHARD WOLLHEIM, *ibid.*

Le trait caractéristique du raisonnement de Richard Wollheim, comme nous l'avons déjà indiqué, est moins de fonder une hypothèse (celle de la consubstantialité de l'œuvre et de l'objet physique) que de réfuter les objections à cette hypothèse. À partir du tableau de Hofmann, par exemple, il s'agit seulement pour le philosophe de montrer qu'« il n'y a pas d'incompatibilité entre voir un trait sur la toile comme s'il était derrière un autre trait et affirmer que les traits ainsi que la toile sur laquelle ils se trouvent sont des objets physiques »<sup>1</sup>. Mais la négation d'une négation suffit-elle à faire surgir l'évidence d'une affirmation ?

Au fur et à mesure du texte, d'ailleurs, on s'aperçoit qu'il est moins question d'établir des propriétés (qui, de proche en proche, se voient remplacées par des « attributions »), que de ne pas contredire la référence à la thèse l'objet physique. Pourquoi ? Probablement parce qu'il n'est pas envisageable pour Wollheim de s'affranchir de la tutelle de l'objet, dont l'œuvre d'art selon lui de toutes les façons procède. Ainsi pourra-t-il former la nouvelle hypothèse d'un « objet esthétique », cas particulier de l'objet physique réduit à ses propriétés esthétiques. Réduit, qu'est-ce à dire ? Dans la *Note sur l'hypothèse de l'objet physique*, l'un des *Essais additionnels* qui complète l'analyse de l'auteur douze ans après la première publication de *L'Art et ses objets*, il écrit : « il faut — à la réflexion, du moins — choisir, parmi le nombre indéfini d'ensembles de propriétés (...), un ensemble privilégié qui reflète l'état optimal de l'objet, puis poser un objet esthétique et en faire le porteur (de manière non temporelle) de ces propriétés, et d'elles seules. Cet objet est l'œuvre d'art »<sup>2</sup>. Finalement, il ajoute : « (...) nous avons besoin non pas tant d'une bifurcation théorique de l'objet physique et de l'objet esthétique que d'une explication systématique de la manière dont les mêmes prédicats peuvent être tenus pour vrais de l'œuvre d'art aussi bien à certains moments de son existence que, en conséquence, toute son existence durant »<sup>3</sup>. Le problème, c'est qu'une telle construction (choix d'un certains nombre de caractéristiques

---

1. RICHARD WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, *op. cit.*, p. 27.

2. RICHARD WOLLHEIM, *op. cit.*, p. 164. Les propriétés en question sont celles « qui modifient l'objet physique dans le temps » et qui sont, pour Wollheim, caractéristiques de la nature corruptible de l'objet physique (« les pigments, la pierre et le bois sont éminemment corruptibles : les couleurs pâlisent, l'humidité détache le plâtre, l'atmosphère érode la sculpture », *ibid.*) tandis que l'œuvre d'art est réputée incorruptible (« son caractère ne s'altère pas avec le temps », *ibid.*). Il semble toutefois qu'il y ait ici une confusion opportune entre la *matière* de l'objet et le *caractère* de l'œuvre d'art ; car à son tour, le *caractère* objectif ou physique de l'objet physique ne se dégrade pas davantage ; la dégradation du matériau ne remet pas en cause sa nature matérielle.

3. *Ibid.* Notons aussi le constat d'une conclusion par défaut, qui a le mérite d'être assumée comme telle, mais qui ne conduit pas Wollheim à reconsidérer son hypothèse de départ : « je n'apporte pas de réponse concluante à la question de savoir si, dans ces arts [peinture, sculpture], l'œuvre d'art est réellement identique à quelque objet physique ou si elle est simplement constituée de façon identique ou faite de la même matière que lui » (*op. cit.*, p. 161), et l'oriente par conséquent vers une « la théorie de l'objet esthétique [qui] n'est pas la seule alternative à l'hypothèse de l'objet physique, mais seulement la plus plausible » (*op. cit.*, p. 166). La théorie qui lui succède sur le podium de la plausibilité est, selon lui, celle de Nelson Goodman, dont il sera question plus loin.

jugées significatives, prescription des ces caractéristiques au titre de paramètres ou de propriétés, validité permanente de l'ensemble assurant une explication systématique) est parfaitement conforme au statut d'objet dont elle est justement la définition, mais il s'agissait précisément de démontrer que ce statut s'appliquait (ou non) à l'œuvre d'art, et non de réduire l'œuvre à cette construction.

Nous entrevoyons à présent la raison pour laquelle l'entreprise du philosophe ne peut aboutir. Comme le fait remarquer Danielle Lories quant à l'élucidation des propriétés expressives et représentationnelles des œuvres dans l'analyse de Wollheim, « il est admis d'emblée que les œuvres d'art possèdent de façon caractéristique de telles propriétés et c'est l'analyse des concepts de représentation et d'expression qui permettra de réfuter les objections à l'hypothèse de départ »<sup>1</sup>. Admis d'emblée, autrement dit présupposé, c'est-à-dire posé comme un principe dont la légitimité garantit, par exemple, l'équivalence entre « ce que c'est que voir quelque chose comme une représentation, ou pour quelque chose d'avoir des propriétés représentationnelles »<sup>2</sup>.

Lorsque Wollheim (se) pose la question des rapports de l'œuvre avec l'objet (physique), par l'intermédiaire des notions de représentation et d'expression, il la pose de telle sorte que : a) ces notions sont d'emblée entendues comme des propriétés de l'objet, si bien que le concept d'objet régule déjà, et par là même contraint, tout développement futur, b) par conséquent toute objection à ces propriétés tend, d'une manière ou d'une autre, à nier l'existence de l'objet physique<sup>3</sup>.

a) Que le concept d'objet règle et contraigne par avance la démarche de Wollheim, on peut le mettre en évidence en posant, à propos de la « vision représentationnelle », la question suivante : quel est, en vérité, le premier visible ? Que voyons-nous d'abord lorsque nous approchons la *Donna Velata*, le *Saint Georges* ou *Héliodore chassé du temple*<sup>4</sup> ? Quelle expérience immédiate faisons-nous de ces « objets » ? Remarquons-nous, avant toute autre chose, la qualité du marbre, la nature des pigments, le textile de la toile ? Évaluons-nous d'emblée le mur comme surface, le tableau comme dimensions, la sculpture comme volume ? Assurément non. Nous avons affaire, sans détour préalable, c'est-à-dire sans avoir besoin auparavant d'en fixer (par le regard ou par le calcul) les paramètres

---

1. DANIELLE LORIES, *L'Art à l'épreuve du concept*, op. cit., p. 88.

2. RICHARD WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, op. cit., p. 27.

3. Cf. *supra*, note 2, p. 9.

4. Titre retenu par les Musées du Vatican.

physiques et objectifs, à la figure d'une dame voilée, à celle du soldat chrétien, ou à l'épisode du deuxième *Livre des Macchabées*. Dire de la *Donna Velata* qu'il s'agit d'une surface de toile, que cette surface correspond au n° 245, que ses dimensions sont respectivement 85 cm et 64 cm, ou dire du *Saint Georges* qu'il est une pièce de marbre de 209 centimètres de haut, n'est pas seulement faire une description objective des deux œuvres considérées, c'est aussi, et d'abord, faire abstraction de la manière dont ils sont naturellement et prioritairement visibles et vus, les considérer comme des objets neutres, c'est-à-dire ne pas considérer, précisément, l'effet de leurs (supposées) « propriétés représentationnelles » ! Comment, dès lors, les deux objets peuvent-ils être comparés ? C'est parce qu'ils sont « vus comme » des objets strictement physiques qu'ils deviennent mesurables, que leurs qualités matérielles et formelles peuvent être décrites, qu'éventuellement un numéro d'inventaire peut leur être attribué. Car le « voir-comme » s'élargit à l'objet physique, pour lequel il est aussi un mode de (re)présentation. Si le *Saint Georges* et la *Donna Velata* peuvent partager avec tous les objets du monde des caractères communs (longueur, largeur, volume, matériaux), c'est justement parce qu'ils ont été préalablement réduits à ces caractères, et non l'inverse. L'objet physique dont il est question et qui voudrait ici faire référence n'est pas celui qui est vu, touché, perçu de quelque manière, et dont on ne peut faire à chaque fois qu'une expérience singulière, mais c'est précisément l'objet isolé de toute expérience, l'objet égal à la somme de ses paramètres spatio-temporels, dont le principal avantage est de pouvoir être dispensable de tout contact pour être connu, nommé ou mobilisé : c'est-à-dire l'objet neutre, l'objet comme définition, l'objet conçu, bref le concept d'objet lui-même. Il n'est sans doute pas nécessaire d'indiquer que si l'œuvre d'art est un objet, elle n'est pas celui-là.

L'évidence de la primauté contestable accordée par l'auteur à cet objet physique se redouble si l'on revient à la confrontation qu'organise Wollheim entre les exemples précités et celui de Hofmann. Face au *Bannissement d'Héliodore* nous voyons, en premier lieu, une scène où « des femmes et des enfants [sont] serrés les uns contre les autres ; deux garçons qui se hissent à gauche et font équilibre à Héliodore prostré à droite, tournant les yeux derrière lui en direction du centre où le Souverain Pontife est en prière »<sup>1</sup>, puis, au moyen d'un effort d'attention ou plutôt d'une modification de celle-ci et de ce qu'elle vise, nous pouvons oublier le temple, les personnages et leur situation pour faire apparaître le mur de la *stanza* comme celui de la pièce dans laquelle nous nous trouvons, la fresque comme un revêtement, etc. Face au tableau de Hofmann, c'est

---

1. RICHARD WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, op. cit., p. 25.

exactement l'inverse. Nous voyons tout d'abord un trait noir sur une toile blanche, que nous ne pouvons « voir comme » s'il était derrière le blanc de la toile qu'à la faveur d'un exercice, celui que Hofmann propose à ses élèves. En bref, dans le premier cas, nous passons de la perception de la représentation à celle l'objet physique comme tel, dans le second de l'objet physique à la représentation. Mais pourquoi la vision de l'objet physique acquiert-elle aussitôt et sans explication, dans le raisonnement de Wollheim, et partant, dans le cas particulier de la perception des œuvres d'art, un statut prioritaire, une valeur de référence ? Pourquoi est-il admis que l'exercice de Hofmann repose sur un « voir comme », alors que pour la « pièce de marbre » et le « morceau de toile », dont le discernement demande pourtant le même effort, la question n'est même pas posée ? Au nom de quel principe le mode de perception propre au tableau de Hofmann devrait-il déterminer la quiddité de la fresque ou du tableau de Raphaël, la pierre d'achoppement de toute description recevable ? Réponse : au nom du principe de l'objet, toujours sous-entendu, pré(sup)posé, préexistant, dont l'œuvre d'art ne serait qu'un cas particulier, certes remarquable, mais toujours second, dérivé, parce qu'assujetti à lui.

b) Que, dans ces conditions, toute objection à ces propriétés tende, d'une manière ou d'une autre, à nier l'existence de l'objet physique, rien de plus logique, rien de moins absurde : « il semble pour le moins absurde de soutenir que la vision représentationnelle (...) présuppose une négation de la réalité physique tant de la représentation que de ce sur quoi elle repose »<sup>1</sup>. Mais une telle absurdité est-elle vraiment ce que la vision représentationnelle suppose ? Doit-on nécessairement, dans le cas exemplaire d'une œuvre figurative, prendre le parti de l'apparence de la représentation contre celui de la réalité physique ou adopter le parti adverse ? Une telle alternative n'est-elle pas justement la conséquence, dans l'analyse du philosophe, non pas de l'existence de l'objet physique, mais de sa préséance à la fois inconditionnée et ininterrogée ? À cette question on répondra en suivant Heidegger qu'« il ne s'agit pas de nier ce côté chose de l'œuvre ; mais [que] cette qualité de chose, précisément parce qu'elle fait partie de l'être-œuvre de l'œuvre, veut être pensée à partir de ce qu'il y a de proprement œuvre dans l'œuvre. S'il en est ainsi, le chemin vers une définition de la réalité chosique de l'œuvre ne conduit pas de la chose à l'œuvre, mais de l'œuvre à la chose »<sup>2</sup>. Dès lors le rapport s'inverse et s'élargit. Il n'est plus question pour l'œuvre de régler sa définition, son existence et son statut sur ceux de l'objet en

---

1. RICHARD WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, op. cit., p. 27.

2. MARTIN HEIDEGGER, *L'Origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1980, p. 41.

général. Il n'est pas question non plus, à l'inverse, de « nier l'existence de l'objet physique » pour déceler l'œuvre dans cette négation, ce qui reviendrait au même, ou presque : l'objet resterait en ce cas, même négativement, l'étalon à partir duquel elle devrait être saisie et pensée. Il faudrait donc laisser l'objet apparaître non seulement à la mesure de l'œuvre, mais conformément à chaque œuvre particulière, et l'envisager non comme une exigence *a priori*, comme une condition de possibilité à partir de laquelle l'œuvre d'art peut se penser (l'objet physique en général, dont la stabilité conceptuelle normative se paie de l'absence en lui de toute réalité matérielle propre), mais comme l'objet *de* l'œuvre, dont la présence à l'œuvre dans l'œuvre peut être variable, transitoire, voire optionnelle. En d'autres termes, on pourrait supposer que c'est une des propriétés de l'œuvre d'être ou, mieux, de proposer — c'est-à-dire finalement d'exposer — un objet physique, de telle ou telle manière, et non l'inverse. Une gravure de Dürer, un tableau abstrait, un *readymade*, une installation d'art minimal ne mettent pas en scène l'objet physique de la même manière, ni avec la même nécessité. Ce seraient cette manière et cette nécessité qu'il conviendrait alors de décrire. La difficulté consisterait à maintenir la définition de l'objet dans ces limites — les limites de l'œuvre — sans jamais subrepticement les reconduire — cet objet et sa définition — à une antériorité supposée, générique et régulatrice. Un exemple pour rendre compte de cette difficulté :

« Supposons que nous contemplions la gravure de Dürer "Le Chevalier, la Mort et le Diable". Que distinguons-nous ?

Premièrement la perception normale dont le corrélat *est la chose "plaque gravée"*, plaque qui est ici dans le cadre.

Deuxièmement nous avons la conscience perceptive dans laquelle nous apparaissent en traits noirs les figurines incolores : "Chevalier à cheval", "Mort" et "Diable". Ce n'est pas vers elles en tant qu'objets que nous sommes tournés dans la contemplation esthétique ; nous sommes tournés vers les réalités figurées "*en portrait*", plus précisément "*dépeintes*", à savoir le chevalier en chair et en os, etc.

La conscience qui permet de dépeindre et qui médiatise cette opération, la conscience du "portrait" (...) est un exemple de cette modification de neutralité de la perception. *Cet objet-portrait, qui dépeint autre chose, ne s'offre ni comme étant, ni comme n'étant pas, ni sous aucune autre modalité positionnelle ; ou plutôt, la conscience l'atteint bien comme étant, mais comme quasi-étant, selon la modification de neutralisation de l'être.*

Mais il en est de même de la *chose dépeinte*, lorsque nous prenons une attitude *purement esthétique* et que nous la tenons elle aussi à son tour pour un "simple portrait", sans lui accorder le sceau de l'être ou du non-être, de l'être possible ou conjecturé, etc. Comme on le voit, cette attitude n'implique aucune privation, mais une modification, précisément celle de la *neutralisation*. Nous n'avons pas le droit



de nous la représenter simplement comme une opération qui s'ajouterait à une position préalable, qui la transformerait après coup. »<sup>1</sup>

De l'analyse que fait Husserl de la gravure de Dürer au §111 du premier livre des *Ideen*, on soulignera plusieurs points. D'une part, que l'image n'a pas de compte à rendre au sujet qu'elle représente (telle figure, telle personne, telle scène, etc.), c'est-à-dire dans la mesure où elle représente quelque chose, la vision de cette chose ne s'établit pas à partir de sa référence « réelle », ne fait pas fond sur la « position d'existence » de celle-ci, bref le « voir comme » est lui-même réel et perceptivement autosuffisant — ce dont on convient aisément lorsqu'il s'agit, par exemple, d'une créature chimérique — et cela, sans doute et pour les mêmes raisons, quel que soit le degré de « réalisme » de l'image considérée. Qu'elle soit ou ne soit pas réelle, qu'elle corresponde ou non à un référent objectif importe peu, à partir du moment où l'attitude dans et par laquelle nous la percevons n'est plus à comprendre comme une dévaluation, selon la logique du simulacre héritée de Platon, car « cette attitude, comme le dit Husserl, n'implique aucune privation », mais plutôt comme une modification, non de la perception, mais du mode suivant lequel elle s'exerce. De surcroît ce mode, que Husserl nomme neutralisation, n'entretient pas avec la perception usuelle des objets du monde un rapport de déviance, de transformation, bref de subordination, il est celui de l'« attitude purement esthétique » : « nous n'avons pas le droit de nous [le] représenter simplement comme une opération qui s'ajouterait à une position préalable, qui la transformerait après coup ».

La « modification de neutralité de la perception », d'autre part, s'applique en même temps à l'objet-image (*Bildobjekt*) ou l'objet-portrait lui-même, c'est-à-dire à l'image en tant qu'objet (sorte de fusion intermédiaire entre l'image et l'objet physique), qui « s'offre ni comme étant, ni comme n'étant pas », puisqu'il ne s'offre justement pas, dans cette perception, comme objet physique, lequel ne subsisterait pas dans la vision représentationnelle qu'il rendrait paradoxalement néanmoins possible ; l'objet esthétique (c'est-à-dire ici l'objet qui correspond à cette « attitude purement esthétique ») s'affranchirait, en le neutralisant, de la tutelle l'objet physique. De sorte qu'il devient tout simplement contradictoire de parler d'un objet physique doté d'éventuelles propriétés esthétiques, puisque l'attitude esthétique, dans ce cas, aurait pour caractéristique, précisément, de le neutraliser ; non pas le nier en tant que tel, ni l'affirmer, mais s'en dispenser.

---

1. EDMUND HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, trad. fr. Paul Ricoeur, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1985, p. 373. Husserl souligne.

Dans son analyse, pourtant, Husserl fait intervenir cet objet dès le début. C'est explicitement qu'il lui accorde la première place, qu'il le distingue « premièrement ». L'ordre du discours suit-il dans l'ordre du visible, ou est-ce l'inverse ? Dans un cas comme dans l'autre, il semble bien que le fonds d'objecti(vi)té reste latent et, même neutralisé par le regard esthétique (lui-même pris en charge par le regard phénoménologique<sup>1</sup>), en marque néanmoins l'origine. Comme si, m'approchant de la gravure que j'identifie dans un premier temps, de loin, comme un objet rectangulaire sis par exemple au British Museum, j'y découvrais bientôt un chevalier, la mort, le diable et vivais un moment en leur compagnie, neutralisant pendant une durée plus ou moins longue l'eau-forte et ses caractères objectifs, je devais pourtant bien me résoudre à considérer qu'entre ce que j'ai vu d'abord et ce que j'ai vu ensuite il s'agit du même objet. Mais ce même objet, auquel je fais alors référence, quel est-il, sinon celui auquel la vision représentationnelle ne s'applique justement pas encore ?

De fait, le sens d'une stricte définition de l'objet physique en tant que tel, donc relativement auquel ne pourrait être rapporté absolument aucune valeur de figure (ou de figuration), est assez difficile à cerner. Husserl avait pourtant pris soin de distinguer les différentes composantes, si l'on peut dire, de la conscience d'image :

« De l'image physique nous distinguons donc l'image représentante, l'objet apparaissant qui a la fonction de figurer en image-copie, et à travers ce dernier le sujet-image qui est figuré en image-copie. Nous avons trois objets : 1) l'image-physique, la chose sur toile, en marbre etc. 2) l'objet représentant ou figurant en image-copie et 3) l'objet représenté ou figuré en image-copie. Pour ce dernier, nous préférons simplement dire sujet-image. Pour le premier nous dirons image physique, et pour le deuxième image représentante ou objet-image. »<sup>2</sup>

À la lumière de cette définition, il appert que les deux derniers objets (l'objet représentant et l'objet représenté) sont tous les deux issus de, ou corrélés à « l'image physique », de sorte que cette dernière inclurait les deux autres (« de l'image physique nous distinguons donc etc. »). Mais quelle est donc la différence entre cette image physique censément originelle — qui en toute rigueur n'a pas encore droit au nom d'image — et l'objet représentant, l'objet-image ? Ce dernier

---

1. Sur l'apparente prédisposition de l'expérience esthétique à fournir un morceau de choix à la réduction et à l'analyse phénoménologiques quand elles s'intéressent à la perception, ainsi que sur « l'irréductible résistance du phénomène esthétique » à échapper à cette « tentation de la domestication » par la phénoménologie et sur les positions successives de Husserl à cet égard, voir PIERRE RODRIGO, *L'Intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, coll. Problèmes & Controverses, Vrin, 2009, pp. 166-167 et suivantes.

2. EDMUND HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, trad. fr. Raymond Kassis et Jean-François Pestureau, Grenoble, Millon, 2002, pp. 63-64.

n'est-il que le nom donné à la conscience d'image, ou plutôt au corrélat de son opération intentionnelle ? Apparemment oui : « l'image de la conscience d'image est irréaliste, elle est un *fictum*. Le *Bildobjekt* n'existe pas, il apparaît pour que nous visions le *Bildsubjekt*. Au § 38 de *Hua XXIII* [*i.e.* *Phantasia, conscience d'image, souvenir*], le *Bildobjekt* est nommé "objet illusoire" »<sup>1</sup>. Quelques pages auparavant, Husserl avait d'ailleurs ainsi qualifié cet objet :

« Pour le dessin lui-même, l'appréhension perceptive normale fait défaut. Tout au moins, il ne nous est pas possible de tout simplement dire ici : nous voyons du papier. (...) L'objet-image apparaît et il est porteur de la conscience-de-sujet. (...) Une deuxième appréhension, celle du papier, est d'une certaine façon aussi là, elle s'enchaîne avec l'appréhension-de-champ-visuel continuellement unitaire, elle est stimulée par elle, mais alors que le reste du champ visuel est apparition, elle n'est pas apparition parce que les contenus d'appréhension lui sont dérobés. Ses contenus d'appréhension font maintenant fonction en tant que ceux de l'objet-image. Et cependant elle appartient à ces contenus d'appréhension : bref, il y a conflit. Mais d'un genre propre. L'objet-image triomphe en ce qu'il vient à l'apparition ; les contenus d'appréhension s'interpénètrent avec l'appréhension d'objet-image, ils fusionnent en l'unité de l'apparition. Mais l'autre appréhension est encore là, elle a son enchaînement normal, ferme avec l'apparition d'environnement. La perception donne le caractère de la réalité effective présente. L'environnement est environnement effectivement réel, le papier aussi est un présent effectif ; l'image apparaît, mais elle est en conflit avec le présent effectif, elle est donc simplement « image », elle est, autant qu'elle apparaît, un *rien*. »<sup>2</sup>

La difficulté paraît insurmontable, autrement que par sa reprise sur le thème du conflit, dont « l'objet-image triomphe », au prix toutefois de n'assumer plus aucune matérialité possible. Mais elle n'est un « rien » que dans la mesure où « l'appréhension du papier » vaut déjà pour le tout correspondant, pour « l'environnement effectivement réel » ou « le présent effectif ». Or dans l'expérience de l'image, l'appréhension des traits du dessin ou du papier comme chose « nue », c'est-à-dire comme chose où n'apparaîtrait aucune image, n'a justement plus aucune présence ni effectivité ; pourquoi donc les maintenir ?

La difficulté à définir ou à isoler la chose de (dans ?) l'image sans passer par la forme quasi-tautologique d'une négation rétroactive (*i.e.* qu'est-ce que la chose de l'image ? c'est ce qui reste quand on a enlevé l'image, pour paraphraser la formule

---

1. RALUCA MOCAN, *Perception et conflits fondateurs chez Husserl*, <http://www.implications-philosophiques.org/implications-de-la-perception/perception-et-conflits-fondateurs-chez-husserl-1/>, (publication en ligne issue des interventions dans le cadre des journées d'études « L'objet de la perception », 27-28 mai 2011, Université Paris I).

2. EDMUND HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, *op. cit.*, pp. 84-85. Remarquons dès l'abord la difficulté de saisir l'objet physique pur, qui est en outre rapporté à une appréhension secondaire.

célèbre de Wittgenstein<sup>1</sup>) trahit sans doute l'hiatus qui persiste entre la tendance à faire (malgré tout) de cette chose un point central et inconditionné, et l'expérience de sa quasi-disparition dans le champ du vécu perceptif. Mais elle renseigne aussi, et peut-être même surtout, sur le contexte (nous risquons métaphysique) à partir duquel est pensée cette situation, sur l'orientation conceptuelle qui lui donne sens et valeur d'opposition, car elle n'est un conflit que dans la mesure où il faut trancher, c'est-à-dire faire un choix d'essence.

Pour tenter d'étayer cette hypothèse rappelons-nous l'anecdote que rapporte Pline l'Ancien au Livre XXXV de son *Histoire naturelle* :

« [Zeuxis] eut pour contemporains et pour émules Timanthès, Androcyde, Eupompe, Parrhasius. Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter ; l'autre apporta un rideau si naturellement représenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demande qu'on tirât enfin le rideau pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasius avait trompé un artiste, qui était Zeuxis. »<sup>2</sup>

La question que pose implicitement cette anecdote légendaire n'est pas au fond celle de la représentation en ce qu'elle concerne au premier chef la peinture ou l'art, mais celle de la représentation et de la perception qui l'accompagne dans son rapport à la vérité. C'est conformément à ce modèle, si l'on peut dire, que l'œuvre est envisagée et que l'on retrouve tous les ingrédients lexicaux et conceptuels qui composent notre dilemme : les raisins peints avec *vérité*, le soupçon de *l'illusion* et la possibilité d'une *tromperie*, face à quoi s'impose la nécessité d'une *sentence* (des oiseaux puis de Parrhasius) qui établit finalement la permanence et la validité d'un objet subsistant. Pourtant cet acquis ne s'obtient pas par la résolution du trompe-l'œil, mais parce qu'il l'interrompt. Quel est, en effet, le statut du trompe-l'œil par rapport à l'objet physique ? Soit il « fonctionne », et il n'est donc pas perçu comme trompe-l'œil, mais comme la réalité qu'il remplace (ou à laquelle il se superpose), valant pour elle. Il est donc conforme à lui-même — c'est un trompe-l'œil — tant qu'il n'apparaît pas comme ce qu'il est, mais comme ce qu'il n'est pas. Mais pour le (re)connaître — l'identifier comme trompe-l'œil — et ne serait-ce que savoir ce que cette

---

1. Dont on se souvient que, s'interrogeant sur l'action et ses rapports avec les notions de cause, d'intention, etc., il pose la question suivante : « Que reste-t-il donc quand je soustrais le fait que mon bras se lève du fait que je lève le bras ? » LUDWIG WITTMENSTEIN, *Recherches Philosophiques*, § 621, trad. fr. E. Rigal, Paris, Gallimard, 2004, p. 228.

2. PLINE L'ANCIEN, *Histoires naturelles*, Livre XXXV, trad. fr. Émile Littré, Paris, éd. Dubochet, 1848-1850, t. 2, pp. 472-473.

conformité à lui même veut dire ou qu'elle ait seulement un sens, il faut (s'a)percevoir qu'il s'agit d'un trompe-l'œil, autrement dit qu'il soit visible, donc qu'il ne remplisse plus son rôle, partant qu'il ne soit plus un trompe-l'œil, et ainsi de suite. Paradoxe.

Pour échapper à ce cercle conceptuel sans fin, il faut bien que la nature du trompe-l'œil soit déjà posée, déjà connue, comme nature certes paradoxale mais que, malgré ce paradoxe, elle sache rester stable, résolue, identifiée et identifiable, bref identique à elle-même quel que soit le cas de figure, malgré l'évidence perceptive voire, dans ce cas, contre elle. Pour un tel phénomène, être (un trompe-l'œil) et apparaître (comme un trompe l'œil) relèvent d'un perpétuel chassé-croisé, qui les rend indécidables l'un par l'autre, insaisissables dans le même mouvement, inadéquats et non synchronisés l'un à l'autre ; l'effectivité du trompe-l'œil n'est assurée que tant que son identité ne l'est pas, et son identité n'est acquise que si son effectivité est perdue. Solution : poser l'être (l'identité de l'objet à lui-même) comme principe, et y subordonner l'apparaître comme devant lui être adéquat. L'adéquation de la chose à son concept comme règle confirme d'ailleurs que l'horizon qui sous-tend une telle décision n'est pas celui de l'effectivité réelle mais celui de la vérité : *veritas est adaequatio rei et intellectus* (Saint Thomas). Les cas problématiques ou paradoxaux seront ainsi traités comme des anomalies (littéralement : des cas hors norme) suggérant que l'œil se trompe. Mais tant qu'il laisse prévaloir ce qui lui advient effectivement, l'œil ne s'y trompe jamais, qui prend comme tel ce qui se donne, sans requérir au préalable l'autorisation ni dépendre de l'autorité d'un concept garantissant l'identité d'un objet (physique par exemple) permanent. Ainsi la feuille de papier et les traits, d'une part, et, de l'autre, l'image dans son environnement pourraient être vécues et décrites, en fait et en droit, comme deux expériences perceptives effectivement réelles, sans les ordonner après-coup à la nécessité d'être subsumées par un objet commun. Il ne s'agirait pas de « nier la réalité physique », d'autant moins d'ailleurs que l'expérience réelle serait ici prise pour fil directeur, mais de la rapporter à l'effectivité plutôt qu'à (et éventuellement sans, voire contre) la tutelle d'une essence première qui ne lui promettrait qu'une liberté conditionnelle. Pas de relativisme ni d'essentialisme donc, mais le constat ou tout au moins l'hypothèse que, en ce qui concerne la réalité de l'œuvre, c'est, pour le spectateur au moins, cette effectivité seule qui importe. C'est en ce sens que nous entendons le conseil de Heidegger déjà cité, qui met en garde de ne pas chercher la chose avant d'avoir trouvé l'œuvre ; que « cette qualité de chose, précisément parce qu'elle fait partie de l'être-œuvre de l'œuvre, veut être pensée à partir de ce qu'il y a de proprement œuvre dans l'œuvre. S'il en est ainsi, le chemin vers une

définition de la réalité chosique de l'œuvre ne conduit pas de la chose à l'œuvre, mais de l'œuvre à la chose ».

On pourra toutefois reprocher à Heidegger de n'avoir pas lui-même suivi son propre conseil. Dans le texte controversé dont il provient, on sait que l'œuvre d'art accomplit la « mise en œuvre de la vérité », vérité qui pour Heidegger n'est autre que la vérité de l'être. Même si la vérité en question n'est plus pour lui *aedequatio* mais dévoilement, que l'être n'est plus substance mais phénomène, il reste que l'un et l'autre continuent d'assumer la lieutenance de la compréhension de « l'être-œuvre » de l'œuvre d'art, d'en constituer l'origine, comme l'assumait l'Esprit pour Hegel. Cette critique d'une annexion de la pensée de l'œuvre à la pensée de l'être a été maintes fois formulée, notamment par Jean-Marie Schaeffer, qui soutient que la pensée de Heidegger procède d'une « logique qui ne peut que neutraliser la spécificité artistique et esthétique des œuvres qu'elle analyse : (...). Si les arts sont réductibles à l'Art, (...) l'Art finit par digérer les arts, et la théorie spéculative [cheval de bataille de l'auteur, et dont Heidegger incarne le parfait accomplissement], devenue spéculaire, ne réfléchit plus qu'elle-même dans un face-à-face stérile »<sup>1</sup>. Sans contester le reproche de Schaeffer, nous nous intéresserons plutôt, pour notre propos, à celui de Jean-Luc Marion<sup>2</sup> :

« la mise en œuvre de la vérité, qui appartient bien aussi à l'art, en définit-elle pour autant l'essence ? (...) L'art dessert-il, dans son essence, son propre mode de phénoménalité (la beauté), ou une phénoménalité différente de la sienne, celle, universelle et indéterminée, de l'étant, qui a nom, pour la métaphysique comme pour Heidegger, la vérité ? (...) Heidegger l'assume sans ambiguïté : "la beauté est un mode, suivant lequel se déploie la vérité comme dévoilement" [*Holzwege*, GA 5, p. 43] (...) Il s'agit d'une démarche exactement inverse de la nôtre : réduire la phénoménalité encore problématique et donc phénoménologiquement privilégiée du beau à celle, plus connue, du vrai, au lieu de s'appuyer sur les ressources de la phénoménalité du beau pour accéder à une phénoménalité non encore conquise — et sans doute plus radicale, celle du donné.

---

1. JEAN-MARIE SCHAEFFER, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1992, p. 339.

2. En n'omettant pas, toutefois, de préciser a) que Marion restreint (textuellement en tout cas) son commentaire au tableau, ce dont on ne lui fera pas grief, puisque le texte commenté prend appui sur un tableau de Van Gogh, mais qu'on se permettra d'élargir à toute œuvre d'art, à partir du moment où elle s'expose (sur ce point, Marion avait par ailleurs déjà indiqué qu'il avait « privilégié, dans [son] analyse, le tableau, plutôt que d'autres figures de l'œuvre (la musique, le poème, le cinéma ou la danse), parce qu'il assume plus évidemment qu'elles des caractères communs avec l'objet — puisqu'il subsiste toujours et se manie de fait (...) — et les transgresse d'autant plus nettement », *op. cit.*, p. 65, note 1), b) qu'il assume que la phénoménalité propre de ce dernier soit la beauté, ce à quoi, de la même façon, on ne se restreindra pas non plus (pas plus que ne s'y est restreint l'art du XXème siècle), désireux de laisser le champ libre à ce qui, dans toutes les acceptions du terme, *se met en œuvre*, sans préjuger de son comment ni de son quoi (et pourquoi pas un objet, justement ? Mais qu'il s'agirait alors d'atteindre par l'œuvre, en ne s'autorisant que de ce qui s'expose en elle).

Que le beau d'abord et finalement soit — nous le contesterons. Le tableau n'apparaît pas beau à la mesure de ce qu'il est, mais sans proportion, voire indépendamment de son étantité. (...) Le tableau reste vu (...) tant qu'on tolère qu'il adienne comme un événement [et non comme] le support ontique auquel il ne se réduit pas, puisqu'à la fin il *n'est pas*. »<sup>1</sup>

La thématique du trompe-l'œil n'est pas, loin s'en faut, substituable à l'histoire de la peinture figurative, moins encore à l'histoire de l'art. Elle paraît même, à cet égard, tout à fait marginale<sup>2</sup>. Mais son premier mérite est de mettre en lumière l'impasse vers laquelle s'engage inexorablement toute analyse fondée sur la concurrence de la perception de l'objet et de l'image, admettant implicitement, d'une part, la première comme foncière et la seconde comme dérivée, et arbitrée, d'autre part, par la nécessité de statuer sur une attribution d'essence, tout entière réglée sur un régime métaphysique de vérité (*adaequatio rei et intellectus*). Son second mérite, conséquence du premier, est de conduire à suspendre l'évidence avec laquelle le sens commun nous livre l'objet physique en général et nous incite à le poser naturellement comme référence de l'expérience perceptive, alors qu'il ne devient intangible (c'est-à-dire à la fois certain et impalpable) que parce qu'il est abstrait de cette expérience, laquelle ne le donne justement pas, et dans l'œuvre d'art sans doute moins qu'ailleurs, comme principe ni référence. Et, partant, à reconsidérer la valeur référentielle de l'expérience elle-même et du mode selon lequel elle s'accomplit, pour renverser la relation : « ce n'est pas le tableau (l'œuvre d'art) qui pousse à son terme ce que l'objet esquisse (la phénoménalité de l'étant), c'est l'objet qui se trouve jugé à partir de ce que seul le tableau accomplit (l'effet) »<sup>3</sup>.

Dans un article publié en 1965<sup>4</sup>, trois ans donc avant *Art and its Objects*, Richard Wollheim avait pourtant explicitement envisagé cette hypothèse, dont il n'a curieusement pas approfondi l'analyse, lui préférant, dans sa *Note sur*

---

1. JEAN-LUC MARION, *Étant donné*, *op. cit.*, pp. 68-72. Marion souligne.

2. Hegel avait d'ailleurs déjà donné son avis sur l'importance qu'il fallait donner à la fable de Zeuxis et Parrhasius : « On connaît plus d'une histoire d'illusions créées par l'art... On peut dire d'une façon générale qu'en voulant rivaliser avec la nature par l'imitation, l'art restera toujours au-dessous de la nature et pourra être comparé à un ver faisant des efforts pour égaler un éléphant. Il y a des hommes qui savent imiter les trilles du rossignol, et Kant a dit à ce propos que, dès que nous nous apercevons que c'est un homme qui chante ainsi, et non un rossignol, nous trouvons ce chant insipide. Nous y voyons un simple artifice, non une libre production de la nature ou une œuvre d'art. Le chant du rossignol nous réjouit naturellement, parce que nous entendons un animal, dans son inconscience naturelle, émettre des sons qui ressemblent à l'expression de sentiments humains. Ce qui nous réjouit donc ici, c'est l'imitation de l'humain par la nature...] GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Esthétique*, t.1, trad. fr. S. Jankélévitch, Flammarion, coll. Champs, 1979, p.37. S'en tenant à la concurrence de l'art et de la nature, Hegel manque néanmoins le paradoxe.

3. JEAN-LUC MARION, *op. cit.*, p. 74.

4. *On Drawing an Object*, London, University College, 1965.

*l'hypothèse de l'objet physique* déjà citée, celle, plus plausible selon lui, d'un objet esthétique :

« Ce que je suggère, c'est que dans la mesure où nous voyons un dessin comme une représentation, plutôt que comme une configuration de lignes et de traits, l'incongruité entre ce que nous dessinons et ce que nous voyons disparaît. Ou, pour exprimer les choses dans l'autre sens, c'est seulement quand nous pensons notre dessin comme une configuration plate que nous pouvons parler de la dissemblance ou de la dissimilitude de la chose que nous dessinons et de la chose que nous voyons. »<sup>1</sup>

De même, quelques lignes plus loin, le cas du trompe-l'œil lui permettait de marquer sans détour l'importance d'une description qui tienne compte du vécu de « l'expérience » ou de la « situation » et de leur rôle discriminant, donc de la nécessité à les prendre naturellement comme critères :

« Nous n'avons qu'à (...) comparer notre expérience en face de ces cas-là [sc. les trompe-l'œil] avec celle que nous faisons devant une œuvre ordinaire de représentation, pour être immédiatement et de façon accablante frappés par la différence entre ces deux situations. (...) Pénétrer dans une illusion (par opposition à voir à travers elle) dépend de part en part d'une subversion de nos croyances ordinaires ; tandis que regarder quelque chose comme une représentation ne semble nécessiter ni refus ni croyance erronée vis-à-vis de la réalité. »<sup>2</sup>

On retrouve ici, *mutatis mutandis*, quant au fait de « regarder quelque chose comme une représentation », les éléments principaux de la modification de neutralité chère à Husserl, à savoir l'indifférence à la position préalable d'existence d'un objet puisqu'il « ne s'offre *ni comme étant, ni comme n'étant pas*, ni sous aucune *autre modalité positionnelle* », mais selon une effectivité qui ne nécessite « ni refus ni croyance » (contrairement au trompe-l'œil, qui oscille entre les deux) parce qu'elle ne provient d'aucune thèse d'objet, ou, dans le langage de Husserl, n'assume aucune « position » d'essence (contrairement au trompe-l'œil, qui en suppose l'unité).

Faut-il en conclure pour autant que l'objet disparaît ? Assurément, non. Ce qui disparaît, ou pour le moins se trouve sévèrement remis en cause, c'est la prétention de l'objet, sous la figure d'une entité autonome, à assurer le point de départ et la lieutenance de tout rapport à l'œuvre. Ce qui, à l'inverse, est suggéré, c'est que, pour l'œuvre, il n'est d'objet qu'*exposé*, que le caractère d'objet, s'il échoit, dépend de cette détermination première, et que le propre de l'œuvre d'art

---

1. RICHARD WOLLHEIM, *Dessiner un objet*, trad. fr. Danielle Lories, in *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, Paris, 2004, p. 256.

2. RICHARD WOLLHEIM, *op. cit.*, p. 257.



est d'assumer d'emblée une telle situation. C'est sans doute la raison pour laquelle, dans l'œuvre, donc à partir d'elle, un objet physique peut, finalement, apparaître comme tel.

Pour Husserl, néanmoins, ce qu'il faut entendre par objet dans l'œuvre ou l'image reste à nos yeux (ou peut-être à leur manque d'acuité) difficile à cerner définitivement, c'est-à-dire indépendamment à toute perception possible, ce qu'il semble pourtant présumer lorsqu'il parle, à plusieurs reprises, de l'« image physique »<sup>1</sup>. En témoignent les difficiles distinctions (*cf. supra*) entre l'image physique (qu'il qualifie souvent de « stimulateur ») et l'image-objet (l'objet représentant), bien plus absconses que leur différences respectives avec l'image-sujet (l'objet représenté) ; ce sont d'ailleurs, très logiquement, ces dernières relations qui orientent les analyses du philosophe, lesquelles, quand il s'agit d'œuvres d'art, se rapportent essentiellement à la problématique de la représentation et de l'image figurative : nous sommes au tout début du XX<sup>ème</sup> siècle. Du reste, la question qui l'occupe n'est pas tant le statut de l'objet et celui de l'œuvre d'art à son égard, que la « recherche, éternellement reprise à zéro et éternellement infructueuse, du rapport entre *perception et phantasia* »<sup>2</sup>, de la conscience d'image propre à l'imagination et au souvenir, tandis que l'« attitude esthétique pure » est systématiquement assortie de l'horizon du plaisir ou de la jouissance esthétiques censé lui correspondre<sup>3</sup>. Même si elle lui est très largement postérieure, la réflexion de Richard Wollheim se maintient elle aussi

---

1. Pour l'auteur de *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, c'est plutôt la notion de perception, trop approximative, qu'il préfère remplacer par l'acte de position qu'effectue la conscience à l'égard du visible (*cf. p. 160 par ex.*). Mais cet éclaircissement n'est-il pas lui-même, en quelque sorte, un acte positionnel au second degré, qui minore voire efface subrepticement le caractère d'emblée indéterminé (non positionnel) de la perception, indétermination qui ne la discrédite pourtant pas ni ne lui retire sa primauté ?

2. EDMUND HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir, op. cit.*, p. 275. Husserl souligne.

3. Quand il parle de la conscience d'objet, dans un sens qui pourrait s'approcher de ce que nous avons en vue, Husserl écrit : « nous distinguons : intérêt à l'apparition (à ce dont il y a effectivement "intuition", mais intuition néanmoins de la chose), intérêt à la chose. (...) Là l'apparition la plus favorable est choisie. (...) *Éveil clair de la conscience d'objet*, bien que l'intérêt ne concerne pas l'objet en tant que membre du monde effectivement réel, selon ses propriétés objectales, ses relations, etc., mais précisément l'apparition seulement. », EDMUND HUSSERL, *op. cit.*, p. 168 (nous soulignons). Mais à quel(s) objet(s) la conscience s'éveille-t-elle alors ? Ni plus ni moins qu'à des objets décoratifs qu'il s'agit d'agencer pour la « joie de la perception » : « mise en place des vases, des cendriers, etc. dans le salon. "Quelle est la plus belle position" ? », *ibid. Cf.* également « L'apparition est l'apparition de l'objet, l'objet [est] l'objet dans l'apparition. Je dois, du vivant dans l'apparaître, revenir à l'apparition et inversement, et alors le sentiment [esthétique] devient vivace : l'objet (...) reçoit une coloration esthétique *eu égard au type d'apparition*, et le retour sur l'apparition donne vie au sentiment d'origine. », *ibid.*, p. 376 (Husserl souligne), ou « Ainsi, tout sentiment de réalité envers un objet apparaissant traverse-t-il l'apparition de part en part, mais il en va tout autrement avec le sentiment esthétique, qui *ne traverse pas l'apparition mais porte sur elle, et sur l'objet seulement "par égard pour l'apparition"*. », *ibid.*, p. 378 (Husserl souligne). Dans tous les cas l'objet reçoit une « coloration esthétique » qui ne le redéfinit pas foncièrement.

dans la logique de l'image ou de l'objet figuratif : le tableau de Hans Hofmann n'est envisagé que selon cette perspective et non relativement à la nature de « l'objet » qu'il donne à voir.

Qu'en est-il des œuvres qui n'induiraient aucun « conflit » (Husserl), voire qui revendiqueraient même son absence, face auxquelles ce que nous voyons n'est *a priori* rien d'autres que ce que nous voyons ? Ces œuvres-là ne rétabliraient-elles pas la primauté de l'objet sur un « voir-comme » devenu inutile ?

En 1959 le MoMa de New York présente une exposition collective intitulée *Sixteen Americans*, devenue depuis l'un des points d'appui de l'histoire de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle, notamment parce qu'elle fut l'occasion pour Frank Stella d'y montrer ses *Black Paintings*, tableaux aux châssis épais, tendus d'une toile brute recouverte mécaniquement de bandes noires parallèles et de largeur égale, à l'aide d'une laque du commerce et d'une brosse de peintre en bâtiment. Avec les *Specific Objects* de Donald Judd, auxquels il faudrait ajouter les œuvres de Robert Morris, celles de Carl Andre et bien d'autres encore, elles vont marquer durablement la décennie qui va suivre comme bon nombre d'artistes américains et préfigurer ce que Richard Wollheim fut le premier à baptiser *Minimal Art*<sup>1</sup>. Cinq années plus tard, Bruce Glaser, professeur d'histoire de l'art au Hunter College, reçoit Stella et Judd pour un entretien dont Lucy Lippard dira qu'il « contient la première déclaration importante de Frank Stella, que l'on s'accorde à reconnaître comme étant à l'origine de la peinture structurale actuelle, et de Donald Judd, l'un des premiers créateurs de structures primaires structurales »<sup>2</sup>. Cette déclaration, désormais fameuse, la voici : « Ma peinture est basée sur le fait que seul s'y trouve ce qui peut y être vu. C'est réellement un objet. Toute peinture est un objet et quiconque s'y implique assez finit par être confronté à la nature d'objet de ce qu'il fait, quoiqu'il fasse. Il fait une chose. Tout cela devrait aller de soi. Si la peinture

---

1. Dans un article paru dans *Arts Magazine* en 1965, Wollheim parlait d'un *minimal art-content* (contenu artistique minimal) en cherchant à définir une typologie d'œuvres allant des *readymade* de Duchamp jusqu'aux monochromes de Ad Reinhardt. À ce sujet, Georges Didi-Huberman insiste judicieusement sur la « polysémie du mot *content*, qui signifie également la teneur, la capacité, le volume... » GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, coll. Critique, 1992, p. 27, note 1 ; remarque intéressante lorsqu'on s'avise du fait que la plupart des œuvres de l'art minimal font valoir la présence spatiale de œuvres. À quoi on ajoutera que si la postérité n'a retenu que le syntagme *minimal art*, le terme central de la formule de Wollheim reste malgré tout le « contenu d'art », lequel, pour pouvoir être évalué comme minimal, supposait un barème, à savoir la quantité de travail nécessaire à la réalisation de l'œuvre, autrement dit un barème calqué sur celui du produit (art=artefact), c'est-à-dire de l'objet dans sa forme la plus accomplie.

2. Introduction à *Minimal Art, a Critical Anthology* (1968), citée dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique et traduction établies par Claude Gintz, éd. Territoires, Paris, 1988, p. 53.

était assez incisive, assez précise, assez exacte, il vous suffirait simplement de la regarder. La seule chose que je souhaite que l'on tire de mes peintures et que j'en tire pour ma part, est que l'on puisse voir le tout sans confusion. Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez »<sup>1</sup>. La profession de foi de Stella fait directement écho à notre propos, en insistant sur deux points essentiels aux yeux de l'artiste : la « nature d'objet » de l'œuvre (ici « toute peinture ») et le danger d'une « confusion » qu'il s'agit d'éviter. De quelle confusion s'agit-il ? Celle qui conduirait à prêter indûment à l'œuvre d'autres caractéristiques que celles qui sont les siennes, les seules qu'on peut y voir, à savoir ses caractéristiques objectives. Le visible, pour Stella, est l'objet par défaut. Mais l'objet précède-t-il vraiment, naturellement, en fait comme en droit, même dans le cas des *Black Paintings*, le regard qui se pose sur lui ? Pour y reconduire la peinture, suffit-il « simplement de la regarder » ?

La confusion dont il est question est celle qu'induit ce que Stella et Judd appellent, à plusieurs reprises, « l'illusionisme ». L'illusion n'est pas seulement ni surtout celle qui correspond au « voir comme » la représentation (dont on a déjà indiqué qu'elle n'avait, de fait, aucun caractère illusoire) mais, dans une plus large mesure, celle qui fait manquer, oublier la nature objective de l'œuvre, qui permet de ne pas tenir compte. À cet égard, le contexte historique dans lequel le travail de Stella s'est inscrit a souvent, par lui-même entre autres, été remis en perspective : radicalisation de l'héritage de l'expressionnisme abstrait alors dominant aux États-Unis (De Kooning, Pollock, Rothko, Newmann) et démarcation nette vis-à-vis de l'abstraction géométrique européenne (Abstraction Création, GRAV, Cercle et Carré, Vasarely, etc.) que Judd et lui jugent encore prisonniers de réflexes et de valeurs telles que l'équilibre et la composition, qui « mettent en relation » (la peinture de Stella se veut précisément « non relationnelle »), picturalement, un ensemble d'éléments selon une logique qui reste celle du dessin, et qui trahissent par conséquent leur attachement à l'« illusionnisme spatial » traditionnel dont la peinture du XX<sup>ème</sup> siècle n'est toujours pas sevrée. À l'encontre de celle-ci, Stella et Judd entendent faire prévaloir la présence immédiate de l'œuvre comme une totalité objective. La peinture de Stella et donc objet par nature, comme l'est selon lui toute peinture, et toute considération qui s'écarte de cette description concrète en trahit forcément la réalité naturelle, procède d'une illusion inévitablement subjective que rien ne garantit ou n'autorise. Chez Stella et Judd le procès de l'illusionnisme vise la notion de représentation au sens large, c'est-à-dire celle par laquelle ce qui est vu vaudrait pour autre chose que ce qui est vu. Mais, précisément, qu'est-ce qui est vu ? « Ce que vous voyez est ce que vous

---

1. « Questions à Stella et Judd », in *Regards sur l'art américain des années soixante*, op. cit., p. 58.

voyez (*what you see is what you see*<sup>1</sup>) ». L'affirmation tautologique, loin de clore la question, au contraire l'ouvre. Lorsque Donald Judd fait l'inventaire de plusieurs tableaux conformément à de cette prescription, force est de constater qu'il retrouve (en fait anticipe, ses propos étant antérieurs de quelques années) la situation décrite par Wollheim dans l'exercice de Hofmann :

« Presque toutes les peintures sont spatiales [*i.e.* illusionnistes] (...) et il en est peu qui soient presque non-spatiales [*i.e.* non-illusionnistes], essentiellement les œuvres de Stella.

(...) Tout ce qui se trouve sur une surface a un espace derrière lui. Deux couleurs sur la même surface se trouvent presque toujours à des profondeurs différentes. Une couleur régulière, spécialement si elle est obtenue avec de la peinture à l'huile. (...) L'espace de Rothko est peu profond et ses rectangles adoucis sont parallèles au plan, mais l'espace est presque traditionnellement illusionniste. (...)

La peinture de Pollock est manifestement *sur* la toile et l'espace est essentiellement celui créé par les marques figurant sur une surface, en sorte qu'il n'est ni très descriptif ni très illusionniste. Les bandes concentriques de Noland ne sont pas aussi spécifiquement de la peinture *sur* une surface que la peinture de Pollock, mais les bandes aplanissent davantage l'espace littéral. Si plates et non-illusionnistes que soient les peintures de Noland, ses bandes avancent et reculent. Même un seul cercle tirera la surface à lui, laissant un petit espace derrière lui. Sauf dans le cas d'un champ totalement et uniformément couvert de couleur ou de marques, toute chose placée *dans* un rectangle et *sur* un plan suggère quelque chose qui est *dans* et *sur* quelque chose d'autre, quelque chose dans son environnement, ce qui suggère une figure ou un objet dans son espace, dans lequel cette figure ou cet objet sont des exemples d'un monde similaire [illusionniste] : c'est le but essentiel de la peinture. Les récentes peintures ne sont pas complètement *simples*. (...) Il y a un fossé entre les formes principales, les parties les plus expressives, et le reste de la toile, le plan et le rectangle. »<sup>2</sup>

On sait comment Judd comblera ce « fossé », comment il fera disparaître cette confusion : ses œuvres, même si elles sont accrochées au mur comme le sont les tableaux, resteront résolument tridimensionnelles, ne dissimuleront pas mais affirmeront leur volume. Mais cet inventaire a l'avantage d'indiquer comment la « nature d'objet » est, relativement à la perception elle-même, finalement saisie : par élimination. Élimination de tout ce qui, dans l'expérience de ce qui est vu, « avance ou recule », est « sur » ou « dans », suggère une relation ou une illusion. Il faut donc nécessairement passer par un acte de réduction de la profondeur du champ de vision, comme on règle un *objectif* ou une *focale*, pour mettre en valeur et en avant (Judd dira « mettre l'accent » plusieurs fois dans son essai) cette

---

1. La traduction par Claude Gintz en « tout ce qui est à voir est ce que vous voyez » respecte très probablement l'esprit de Frank Stella, mais atténue en retour la « confusion » que ne lève pas le décret tautologique lui-même, qui est d'autant plus ouvert qu'il se veut péremptoire.

2. DONALD JUDD, « *Specific Objects* », in *Regards sur l'art américain des années soixante*, *op. cit.*, pp. 67-68. Judd souligne.

nature objective où l'illusionnisme cède la place à l'objectivité, où celle-ci se débarrasse de celui-là. Mais le paradoxe commence dès lors à poindre : pour (re)trouver l'objectivité de l'œuvre, l'accent mis sur l'objet est un passage obligé qui doit désactiver, ou empêcher que ne s'active l'effet d'illusion. Bref, l'objet est comptable de son *effet*, d'un *effet* d'objet, du doigt pointé vers lui, au moins autant que l'inverse, sinon plus. Il a besoin d'être repéré, mis en avant, mis en scène, produit (au sens où l'on produit une preuve) comme tel, ce que font, chacun à leur manière, les tableaux de Stella, les sculptures de Judd, ou la description que Ad Reinhardt, par exemple, donne de ses tableaux, *Black Paintings* eux aussi :

« Une toile carrée (neutre, sans forme), cinq pieds de large, cinq pieds de haut, aussi haute qu'un homme, aussi large que les bras étendus d'un homme (ni petite, ni grande, sans taille), trisectrice (pas de composition), une forme horizontale niant une forme verticale (sans forme, ni haut ni bas, sans direction), trois (plus ou moins) couleurs sombres (sans éclat) non-contrastées (sans couleur), coup de pinceau repassé pour faire disparaître les coup de pinceau, une surface peinte à la main, mate, plane (sans brillant ni texture, non linéaire, sans bords nets, ni bords flous)... »<sup>1</sup>

Sans rentrer dans le détail des fondements artistiques de l'œuvre de Reinhardt (l'autonomie absolue de l'art en tant qu'art), ni de ses raisons historiques<sup>2</sup>, on se contentera de faire remarquer, d'une part, que, pour être descriptive, cette déclaration n'en est pas moins générique et prescriptive, c'est-à-dire que l'objet n'est spécifique (au sens de Judd : cet objet-ci) qu'en même temps qu'il est l'objet d'une définition, celle-ci et celui-là procédant du même regard. Que la description à laquelle cette déclaration donne lieu, d'autre part, n'est pas *simplement* descriptive, mais l'est de façon tout à fait particulière. Elle est, pourrait-on dire, *excessivement* descriptive, et de ce fait engage un rapport singulier au visible, participe d'un regard ciblé, attentif et précis, qui est tout sauf naturel<sup>3</sup>, auquel

---

1. cité d'après DENYS RIOUT, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Jacqueline Chambon, 1996, p. 88. Définition publiée pour la première fois en français dans *Iris Time n° 7* à l'occasion de l'exposition organisée par Iris Clert en 1963.

2. Ce que tente, sous l'emprise d'un aveuglement confondant, Claude Gintz, dans l'introduction des *Regards sur l'art américain des années soixante*. Après avoir stigmatisé par une heureuse formule la « tendance à l'anti-expressionnisme à l'intérieur de l'expressionnisme abstrait » (*op. cit.*, p. 4), il accrédite l'idée qu'une telle posture permet d'en finir avec « le mythe qui voulait que l'artiste (...) exprime sa subjectivité dans l'action de peindre (...) [et] dont il était possible de retrouver le témoignage sur la toile (...) cédant la place à une attitude plus distanciée, plus sceptique ou plus objective », laquelle, si elle est fondée historiquement (c'est-à-dire relativement aux positions des artistes eux-mêmes), est pourtant indéfendable, tant la déclaration de Reinhardt, dont l'objectivité est tout sauf neutre, est un exemple frappant d'expression de « sa subjectivité dans l'action de peindre (...) dont il est possible de retrouver le témoignage sur la toile ». Répéter les mots d'ordre d'un artiste ou d'un critique ne suffit pas à en faire un principe.

3. ou alors naturel pour celui à qui la peinture importe. Est-ce que Donald Judd veut faire valoir lorsqu'il affirme qu'« une œuvre n'a besoin que d'être intéressante » (*a work needs only to be*

L'objectivité est indissolublement liée comme l'est un espace visible au faisceau lumineux qui l'éclaire. L'objet qui en résulte ressort-il dans ces conditions de la définition standard de l'objet ? Probablement pas. La prééminence des qualités objectives ou matérielles des *Black Paintings* de Reinhardt le doivent à ce que le tableau n'est plus n'importe quel objet, comme d'ailleurs l'atteste la suite de sa définition : « (...) une peinture pure, abstraite, non objective, atemporelle, sans espace, sans changement, sans référence à autre chose, désintéressée — un objet conscient de lui-même (rien d'inconscient), idéal, transcendant, oublieux de tout ce qui n'est pas l'art (absolument pas anti-art) »<sup>1</sup>.

Que l'accent soit mis sur sa configuration, et l'objet s'ensuit. Stella lui-même ne dit d'ailleurs pas autre chose, qui soumet la nature d'objet à une confrontation, laquelle reste subordonnée à la nécessité (pour quiconque, et pour lui le premier) à s'« impliquer » — on pourrait dire à s'appliquer — à la faire surgir (« toute peinture est un objet [pour] quiconque s'y implique assez [qui] finit par être confronté à la nature d'objet de ce qu'il fait, quoiqu'il fasse », sauf si, précisément, il n'y implique pas cela). Les peintures de Frank Stella et les volumes de Donald Judd sont bel et bien des objets, ou plutôt des œuvres qui manifestent avant tout leur objectivité, non pas parce que leur nature objective les précède, mais parce qu'au contraire elles la produisent, la font apparaître, et en ce sens ne sont pas moins « illusoires » que le *Saint Georges* ou la *Dona Velata*, qui n'ont pas d'abord à se décider à être ou ne pas être (un objet) pour être vus. Pour un tableau de la Galerie Palatine ou pour une *Black Painting*, être c'est d'abord être vu ; ici *être* est phénoménologiquement autant que grammaticalement auxiliaire. De sorte que la tautologie de Stella devient éclairante si elle se renverse : ce qui « devrait aller de soi » (la visibilité de la peinture nue) ne va justement pas naturellement de soi, mais d'un autre que soi, en l'occurrence des tableaux de Stella, qui ne sont cette objectivité que parce qu'ils la manifestent. Lorsque l'artiste américain annonce qu'il ne souhaite que « prélever la peinture [ordinaire] de la boîte pour la mettre sur la toile » en essayant de « garder la peinture aussi bonne que quand elle était dans la

---

*interesting*) ? Dans ce cas l'« objet spécifique » (spécifiquement objectif) serait à entendre à l'exact opposé de l'objet commun.

1. in DENYS RIOUT, *La Peinture monochrome, op. cit.*, p. 88. Sur la corrélation d'une description et de ce qu'elle décrit, on pourrait citer celle que fait Kenneth Clark d'un tableau : « La structure géométrique est visible dès l'abord ; et, en quelques secondes, l'analyse fait apparaître qu'elle se compose de tiers sur le plan horizontal et de quarts sur le plan vertical. (...) Ces divisions forment un carré central qui se subdivise à son tour en tiers et en quarts. Un triangle dont le sommet touche la colombe et dont la base jouxte l'horizontale inférieure du tableau vient s'inscrire dans ce carré et fournit ainsi le motif central de la composition » (in MICHAEL BAXANDALL, *Formes de l'intention*, tr. fr. Catherine Fraixe, Paris, Jacqueline Chambon, 1991, p. 27) avant d'indiquer qu'il s'agit du... *Baptême du Christ*, peint au milieu du *Quattrocento* par Piero della Francesca, pour mesurer à quel point l'un et l'autre s'induisent mutuellement.

boîte »<sup>1</sup> cette dernière, s'il y parvient, va-t-elle conserver son statut de peinture en pot prête à l'emploi, utilisable et utilisée indifféremment par Stella, un peintre en bâtiment ou un bricoleur du dimanche, une fois le « transfert » effectué ? Non, parce que ce statut, elle l'avait déjà perdu. La peinture que Stella voit dans le pot est, pour lui, déjà sur la toile. Il ne la trouve « bonne » qu'à partir du tableau sur lequel elle pourra s'étaler, promouvoir ses qualités, s'exposer. Elle est cet objet-là, dont la réalité est d'être vue comme il la voit dans le pot, et non celle du peintre en bâtiment ou de celui sur qui, par mégarde, le pot se renverse : pour Stella, une matérialité qui doit apparaître, pour le second, une matérialité qui doit disparaître<sup>2</sup>.

La « nature d'objet » et la nécessité d'éviter toute « confusion » sont pour Stella comme pour Judd corrélatives et se soutiennent l'une l'autre. Éviter la confusion c'est aussi, *stricto sensu*, éviter de confondre, de prendre une chose pour une autre, c'est donc trancher, établir une frontière nette entre ce qui est ou doit être vraiment et ce qui n'est que par erreur. On retrouve le régime de vérité à l'œuvre (ou plutôt hors de l'œuvre) dans la problématique du trompe-l'œil, où la certitude ferme, « assez précise, assez exacte » pour reprendre les mots de Stella, d'un objet défini n'est acquise qu'à condition d'exclure l'effectivité de l'expérience sensible réelle à partir de laquelle, pourtant, ce même objet a pu être envisagé et conceptuellement construit. Comme si l'expérience sensible, qui fait apparaître la possibilité de cet objet, était, par un paradoxal retournement, destituée de son rôle fondateur. Il s'agit en fait d'une démarche très exactement similaire à la méthode scientifique ; dans le Livre III *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, Newton écrivait : « Dans la philosophie expérimentale, les propositions tirées par induction des phénomènes doivent être regardées malgré les hypothèses contraires, comme exactement ou à peu près vraies, jusqu'à ce que quelques autres phénomènes les confirment entièrement ou fassent voir qu'elles sont sujettes à des exceptions »<sup>3</sup>.

---

1. « Questions à Stella et Judd », *op. cit.*, p. 58.

2. *A contrario*, de l'aveu de Stella lui-même, certaines qualités matérielles du tableau soit n'apparaissent pas, soit sont alors vues comme problématiques : « À mesure que vous peignez, vous rencontrez des choses sur lesquelles vous butez et ce sont ces choses-là que vous essayez d'écarter de votre route. (...) Je perds de vue le fait que mes peintures sont sur toile, et je regarde simplement mes peintures. (...) Si l'acte visuel se situant sur la toile est assez fort, je ne ressens pas fortement la matérialité de la toile. Elle disparaît. Parfois, toute cette toile nue me démonte (...) ; les qualités physiques de ce couteil de coton s'interposent », « Questions à Stella et Judd », *op. cit.*, p. 59.

3. ISAAC NEWTON, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, t. 2, trad. fr. Émilie du Châtelet, 1759 (reprint Paris, J. Gabay, 1990), p. 5.

Qu'une position d'objectivité préalable soit intenable au point qu'elle doive soit disqualifier arbitrairement la réalité effective, soit accepter d'être requalifiée par elle, nous en donnerons deux derniers exemples symétriques. Le premier provient d'une remarque de Thierry de Duve sur Greenberg et Stella. Deux ans après l'exposition des *Black Paintings* au MoMa, Clement Greenberg écrit :

« Les normes ou conventions essentielles de la peinture sont aussi les conditions-limites qu'une surface marquée doit respecter afin d'être appréhendée comme un tableau. Le modernisme a découvert que ces conditions-limites pouvaient être reculées indéfiniment avant qu'un tableau cesse d'être un tableau et se transforme en un objet arbitraire. Mais il a découvert que plus ces limites étaient reculées, plus explicitement elles devaient être observées. »<sup>1</sup>

Non contente de donner un exemple de la pensée greenbergienne, selon laquelle la peinture, progressant téléologiquement vers la planéité et l'étendue de sa surface, se focalisant sur la spécificité de son medium, ne contredirait pas sa propre histoire mais en constituerait au contraire l'accomplissement, une telle déclaration paraît en outre s'accorder parfaitement avec les toiles de Stella, surfaces marquées par excellence, dont « les bandes sont le chemin de son pinceau sur la toile, chemins [qui] ne mènent qu'à la peinture »<sup>2</sup>. Pourtant Thierry de Duve note que « les toiles noires de Stella », contre toute attente, « ne semblent pas avoir reçu l'approbation de Greenberg. Ce qu'il [sc. Greenberg] avait à l'esprit en écrivant *Modernist Painting* était une vision de l'histoire de la réduction progressive de la peinture à la planéité, (...) mais non [des] toiles noires de Stella. Pourquoi ? ». Rien en effet, comme y insiste encore de Duve, « n'empêche de lire *Modernist Painting* comme s'il avait été écrit pour leur défense (...) et qu'on s'attendrait donc à [le] voir acquiescer aux toiles noires de Stella, puisqu'elles respectent si explicitement les conditions-limites qui peuvent être reculées indéfiniment avant qu'un tableau cesse d'être un tableau et se transforme en un objet arbitraire »<sup>3</sup>. À cette question le philosophe donne la réponse consternante qu'il a sollicitée de Greenberg lui-même : « Quant aux toiles noires de Stella, elles sont plausibles mais pas assez bonnes »<sup>4</sup>. On conviendra qu'il est pour le moins singulier — et significatif d'une démarche qui pose son objet (théorique cette fois) avant d'aller à sa rencontre — de rapporter une œuvre à des critères de

---

1. CLEMENT GREENBERG, in *Modernist Painting*, cité par THIERRY DE DUVE, *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Jacqueline Chambon, 1989, p. 196.

2. Carl Andre préfaçait en ces termes les tableaux de Stella dans le catalogue de *Sixteen Americans* (in THIERRY DE DUVE, *op. cit.*, p. 194).

3. THIERRY DE DUVE, *op. cit.*, pp. 196-197. De Duve souligne.

4. THIERRY DE DUVE, *op. cit.*, p. 281, note 5.



plausibilité, et on prendra acte que cette démarche peut malgré tout être déçue de sa valeur référentielle, la rencontre ayant lieu.

Le second exemple fait intervenir Tony Smith et Michael Fried. À l'occasion d'un entretien donné en 1966 à la revue américaine *Artforum*, Tony Smith fit cette surprenante et désormais célèbre confidence :

« Alors que j'enseignais à la Cooper Union, au tout début des années cinquante, quelqu'un m'avait dit comment aller sur un tronçon encore en travaux de l'autoroute du New Jersey. J'emmenai trois étudiants avec moi pour aller des Meadows jusqu'au Nouveau-Brunswick. Il faisait nuit noire, et il n'y avait ni lumière, ni accotements balisés, ni lignes, ni rampes, rien à l'exception du bitume sombre qui se déroulait dans un paysage de plaine, bordé au loin par des collines mais ponctué de cheminées, de tours, de fumées et de lumières colorées. Ce trajet fut une expérience révélatrice. La route et une grande partie du paysage étaient artificiels et cependant, on ne pouvait pas parler d'œuvre d'art. Pourtant, cela produisit sur moi un effet que l'art n'avait jamais produit. Je ne sus d'abord pas pourquoi mais je me libérai de bien des idées que j'avais eues sur l'art. Il semblait qu'il y eût là une réalité qui n'avait jamais pu s'exprimer dans l'art.

Sur la route, j'avais vu une espèce d'arrangement, d'organisation, mais qui n'était pas socialement reconnu. À part moi je pensai : il est évident que c'est la fin de l'art. Beaucoup de peintures ont vraiment l'air pictural, après cela. C'est une expérience impossible à cerner, il faut la vivre. J'ai découvert plus tard, en Europe, des pistes d'atterrissage désaffectées — œuvres à l'abandon, paysages surréalistes, sans fonction, mondes fabriqués, totalement dénués de tradition. Le paysage créé artificiellement, hors de tout précédent culturel, a commencé à m'obséder. »<sup>1</sup>

Tony Smith livre ici une description assez remarquable d'une situation où la réalité la plus effective, celle d'une expérience vécue, se constitue à partir de ce qui, littéralement, s'expose à son regard, court-circuitant toute prédétermination ou toute préméditation d'une représentation objective déjà donnée, en l'occurrence déjà définie, ici, par sa fonction et son usage communs : une autoroute et son paysage environnants, qu'il s'agit toujours de traverser, donc de ne pas (forcément) voir, mais que la faveur de la nuit, l'absence d'éclairage, et plus tard la désaffectation, l'abandon au sort de l'inutilité vont lui permettre de remarquer. De sorte que non seulement cette expérience nocturne devient pour lui « révélatrice », autrement dit met au jour quelque chose de neuf, une nouvelle configuration du réel, un nouvel objet que de nombreux détails accompagnent, mais qu'elle se rapporte aussitôt, par analogie, à un monde d'objets qui concernent directement Tony Smith, celui des œuvres. Lesquelles sont alors

---

1. Samuel Wagstaff Jr., « Talking with Tony Smith », *Artforum* n° 4, 1966, cité par MICHAEL FRIED in « Art et objectivité », repris dans *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. fr. Fabienne Durand-Bogaert, Gallimard, coll. NRF Essais, 2007, p. 126.

(ré)évaluées non pas selon des critères déjà établis en amont (les « idées [qu'il avait] sur l'art », les principes « d'arrangement, d'organisation (...) socialement reconnu[s] », « l'air pictural », le renvoi à une « tradition » ou à « tout précédent culturel ») mais en fonction de l'effet qu'elles provoquent et qui détermine désormais la réalité de leur expérience (« cela produit sur moi un effet que l'art n'avait jamais produit »). Et c'est bien d'une expérience qu'il s'agit alors, insubstituable à toute antériorité (mode d'emploi) comme à toute reconstitution conceptuelle (compte-rendu) : « C'est une expérience impossible à cerner, il faut la vivre »<sup>1</sup>.

Cette opération vivante et déterminante de la (re)(con)figuration de l'objet, c'est précisément celle à laquelle Michael Fried se refuse, ou à laquelle il refuse d'accorder la place qui pourtant semble, exemplairement dans l'art minimal, lui revenir : la première. Dans *Art and Objecthood*, article célèbre paru dans *Artforum* en 1967, l'historien d'art explique pourquoi les œuvres de Donald Judd, de Robert Morris ou de Tony Smith sont à ses yeux la parfaite illustration d'un procédé qui n'a de commun avec l'art que de s'y opposer radicalement : « l'adhésion du courant littéraliste à l'objectité n'est en fait qu'un plaidoyer en faveur d'un nouveau genre de théâtre et le théâtre est aujourd'hui la négation de l'art »<sup>2</sup>. Qu'entend exactement Michael Fried par *théâtre* ? À peu près ce qu'entend Tony Smith par *expérience*, en tant qu'elle déborde les conditions habituelles d'une relation à l'objet et invite à les reconsidérer l'un comme l'autre : « la sensibilité littéraliste est théâtrale, tout d'abord parce qu'elle s'attache aux circonstances réelles de la rencontre entre l'œuvre littéraliste et le spectateur ». S'appuyant pour l'essentiel sur les *Notes on Sculpture* de Robert Morris et les définitions des *Specific Objects* de Donald Judd, Fried indique aussi que « c'est l'objet, et non le spectateur, qui doit être au centre de la situation et en constituer le point de mire », puis que « ces objets que sont les œuvres d'art littéralistes doivent en

---

1 On pensera ici à cette phrase de Husserl : « C'est une chose que d'avoir conscience que le ciel est bleu ; c'en est une autre que de vivre par l'attention, la saisie, la visée spécifique dans l'accomplissement du jugement que "le ciel à présent est bleu" », EDMUND HUSSERL, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, trad. fr. Eliane Escoubas, PUF, coll. Épiméthée, 1982, p. 26.

2. MICHAEL FRIED, « Art et objectité », *op. cit.*, p. 121. Michael Fried rebaptiste « littéralistes » ce courant et les œuvres qui y sont associées, par analogie avec la distinction linguistique des sens littéral et figuré, ce qui peut laisser supposer que, pour lui, cette distinction, autorisée sans doute par quelque rémanence de *l'ut pictura poesis*, est non seulement fondée mais opératoire, tandis que la majorité des œuvres en question, comme le récit de Tony Smith, tendraient à montrer qu'elle n'est ni l'un ni l'autre. On pourrait, dans ce cas, retourner très exactement contre lui l'objection qu'il formule dès le début de son essai : « l'entreprise connue sous le nom d'Art minimal, d'ABC Art, de Structures primaires ou d'Objets spécifiques, est en grande partie idéologique. Elle vise à annoncer et occuper (*declare and occupy*) une position — position qui peut être formulée par des mots (*formulated in words*), et l'a du reste été par certains des principaux praticiens dans ce domaine », *op. cit.*, pp. 113-114 (trad. modifiée).

quelque sorte *confronter* le spectateur »<sup>1</sup> et enfin « qu'il n'y a rien dans son champ de vision — rien qu'il ne remarque — qui soit étranger à la situation et donc à l'*expérience* qu'il est en train de faire. Chaque chose compte — non en tant que partie de l'objet, mais en tant qu'élément de la situation comme espace et *condition de l'objectivité* »<sup>2</sup>. Il est troublant de voir à quel point les indices que Fried met en exergue sont précisément ceux qui décrivent le mieux les œuvres en question et que chacun des artistes mentionnés pourrait probablement reprendre à son compte. Pourquoi ces pièces à conviction ne le convainquent donc pas et se transforment en griefs ? Parce que le procès que Michael Fried instruit est un procès d'intention et qu'il reste lui-même paradoxalement prisonnier d'une conception de l'œuvre comme objet. Ce qui est en cause, dans *Art and Objecthood*, n'est pas la nature des œuvres minimales, ou une éventuelle méprise (des artistes, des critiques, du public) sur le mode selon lequel elles se donnent à voir et qui les constitue bel et bien comme telles, et que Fried voit d'ailleurs parfaitement<sup>3</sup>, mais simplement leur droit à l'existence comme œuvre d'art. Pour lui, « un conflit direct se [fait] jour entre les exigences de l'art et les conditions de l'objectivité »<sup>4</sup> et « l'enjeu de ce conflit est de savoir si les œuvres (...) sont perçues comme des tableaux [ou des sculptures] ou bien comme des objets »<sup>5</sup>. Suite à quoi il n'y a pas d'alternative possible : si elles sont perçues comme des objets, quelle qu'en soit l'expérience perceptive, elle ressortit d'un procédé théâtral, non de l'œuvre elle-même, et par conséquent représente « l'antithèse de l'art ». Sauf qu'en invoquant de la sorte l'œuvre elle-même, Michael Fried manque de s'aviser que son verdict repose justement sur une « thèse de l'art » qui conçoit l'œuvre comme substance, c'est-à-dire comme objet préliminaire et permanent, nanti de propriétés (picturales, formelles) qui auraient pour vocation de contredire ou suspendre cette objectivité. Si, en revanche, on considère que l'art n'est pas une « thèse », dont les œuvres n'ont rien à (sup)poser<sup>6</sup> avant de l'avoir exposé, non seulement l'objet n'est plus antithétique à l'œuvre, mais il ne devient, vis-à-vis d'elle, qu'une option parmi d'autres. Relativement aux œuvres de l'art minimal, « tout se passe comme si l'objectivité était seule à même, dans les circonstances présentes, d'exprimer l'identité d'une chose, de la définir sinon comme art, du

---

1. MICHAEL FRIED, « Art et objectivité », *op. cit.*, respectivement pp. 120, 121, 122. Fried souligne.

2. MICHAEL FRIED, *op. cit.*, p. 122. Nous soulignons.

3. « L'art littéraliste (...) aspire non pas à invalider ou à suspendre sa propre objectivité, mais au contraire à la mettre au jour et à la projeter », MICHAEL FRIED, *op. cit.*, p. 117.

4. MICHAEL FRIED, *op. cit.*, p. 119.

5. MICHAEL FRIED, *op. cit.*, p. 117.

6. « θέσις : I action de poser, de placer, d'arranger II *fig.* 1 action d'instituer, d'établir (des lois, des impôts, des concours, etc.) || 2 *p. suite*, convention, coutume || 3 *t. de philos.* action de poser une thèse, d'établir un principe, proposition. » ANATOLE BAILLY, *Abrégé du dictionnaire Grec Français*, Hachette, 1901, pp. 417-418.

moins comme n'étant ni peinture ni sculpture ; ou comme si une œuvre d'art — une peinture ou une sculpture moderniste, pour être précis — *n'était pas essentiellement un objet* »<sup>1</sup>. On ne saurait mieux dire. L'évidence du caractère d'objet de l'œuvre, « cet effet de *présence*, auquel on a d'emblée associé les œuvres littéralistes »<sup>2</sup>, ne provient pas de l'objet lui-même, identique à lui-même en tout temps, en tout lieu, en toute circonstance ; cet objet requalifié, éminemment visible, c'est l'œuvre qui l'expose, qui « aiguille notre regard vers le supplément qu'il y a réellement à trouver, outre la complexion de sensations, dans la perception, et qui ne forme la perception que dans la plus étroite compénétration avec le senti. [Car] les contenus de sensation ne contiennent encore, à eux seuls, rien du caractère de la perception, rien de son orientation sur l'unique objet perçu ; ils ne sont pas encore ce qui fait qu'une chose objective se tient là dans la présence en chair et en os. Nous nommons ce surplus le caractère de l'appréhension, et disons que les contenus de sensation subissent une appréhension. C'est par l'appréhension qu'ils acquièrent, eux qui en soi seraient comme un matériau mort, une signification qui les anime, de telle sorte qu'avec eux *un objet accède à l'exposition* »<sup>3</sup>.

Bruce Glaser, s'adressant à Stella et Judd, leur fait remarquer que « la majorité des gens qui sont confrontés [à leurs œuvres] (...) n'en tirent pas cette impression agréable [qu'ils semblent] vouloir leur proposer avec des moyens très simples. (...) ils sont [plutôt] abasourdis et décontenancés par cette simplicité »<sup>4</sup>. On peut comprendre ce décontenancement à la lettre, et y reconnaître l'expérience d'un renversement de l'itinéraire habituel qui va de l'objet à sa contemplation. La formidable présence des œuvres minimales et la présence littéralement extraordinaire de l'objet en elles, que même ses détracteurs n'hésitent pas à admettre, met assurément en évidence qu'elles l'exposent en s'exposant elles-mêmes comme telles<sup>5</sup>. Sur cette présence, déjà mise en avant par Tony Smith (*cf.* note 2),

---

1. MICHAEL FRIED, « Art et objectité », *op. cit.*, p. 119. Fried souligne.

2. MICHAEL FRIED, *op. cit.*, p. 118. Fried souligne. *Cf.* également Tony Smith : « je ne pensais pas à elles comme à des sculptures mais comme à une certaine forme de présence », *op. cit.*, p.125.

3. EDMUND HUSSERL, *Chose et espace. Leçons de 1907*, trad. fr. Jean-François Lavigne, PUF, coll. Épiméthée, 1989, pp. 68-69. Nous soulignons. Husserl explique en fait ici, à partir de l'exemple de l'homme et du mannequin, l'opération qui permet de percevoir deux objets différents à partir d'un même « fondement de sensations ».

4. « Questions à Stella et Judd », *op. cit.*, p. 62.

5. À cet égard, il faut contredire Donald Judd lui-même lorsqu'il postule la spécificité de l'objet comme indépendante de toute condition : « *the quality of a work can not be changed by the conditions of its exhibition or by the number of people seeing it* » (DONALD JUDD, *Complete Writings 1975-1986*, p. 8, cité par GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons...*, *op. cit.*, p. 39). Il ne peut à la rigueur s'agir que de l'indifférence de l'œuvre vis-à-vis, par exemple, de deux lieux d'exposition différents, mais en aucun cas vis-à-vis du fait même d'être exposée ; dans une décharge, ou sur une

et sur son antériorité logique à la mise en évidence de toute spécificité formelle ou objectale, nous ferons le même constat que Georges Didi-Huberman :

« Cet appel à la qualité d'être, à la puissance, à l'efficacité d'un objet, constitue pourtant bien une dérive logique — en réalité : phénoménologique — par rapport à la revendication initiale de spécificité formelle. Car c'est au monde phénoménologique [et plus antérieurement encore : phénoménal] de l'*expérience* que la qualité et la puissance des objets minimalistes seront finalement référés. »<sup>1</sup>

En ce sens, l'auteur de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* a raison d'insister sur le paradoxe d'une situation où les revendications artistiques, esthétiques et théoriques (un retour au simple objet — *single* dans le vocabulaire de Judd) sont contredites, au bout du compte, par ce qui permet et conditionne ce retour (une phénoménalité spécifique qui fait apparaître cet objet). Dans le chapitre intitulé *Le Dilemme du visible*, à propos de Robert Morris, il note :

« il s'était agi d'éliminer toute illusion, mais à présent nous sommes contraints d'envisager ces objets dans la facticité et dans la théatralité de leurs présentations différentielles. (...) Il s'était agi d'éliminer tout anthropomorphisme : un parallélépipède devait être vu, spécifiquement, pour ce qu'il donnait à *voir*. Or, nous avons vu que les *Colonnes* de Robert Morris — qui ne sont pourtant que de très exacts et très spécifiques parallélépipèdes — étaient soudain capables d'une puissance relationnelle propre à nous les faire *regarder* debout, tombant ou bien couchées, voire mortes. »<sup>2</sup>

Il faudrait plutôt dire : « qu' une puissance relationnelle propre était soudain capable de nous les donner à voir, spécifiquement, comme de très exacts et très spécifiques parallélépipèdes », tant l'anthropomorphisme résurgent que le philosophe prend ici à témoin (et que Fried avait à l'inverse intégré à son réquisitoire) n'est à son tour qu'accessoire, ou plutôt secondaire, de même que le sont le « sujet » que l'œuvre semble devenir ou la « temporalité » propre qu'elle diffuse, points sur lesquels il concentre son analyse, puisqu'ils dérivent d'une apparition de l'objet, formule où le premier terme est majeur — et nécessairement non-objectif, puisqu'il en est la condition. Il reste qu'un hiatus persiste, relativement aux déclarations de Judd, de Stella, prises au mot par Michael Fried qui, pour les contester au nom des exigences de l'art (en fait, les siennes), les résume ainsi : « plus on assimile certaines œuvres novatrices à des

---

chaîne d'usine de plastiques, les volumes de Judd perdraient immédiatement leur présence d'objet.

1. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons..., op. cit.*, p. 38. Didi-Huberman souligne, nous complétons.

2. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 42. Didi-Huberman souligne.

objets, plus il devient possible de comprendre toute la peinture depuis Manet comme une entreprise révélant progressivement (...) son objectivité *essentielle* »<sup>1</sup>, sans comprendre que l'objectivité est relative à (son exposition par) l'œuvre, donc foncièrement *inessentielle*. « Faut-il alors reconnaître, comme Didi-Huberman le suggère, une contradiction interne au minimalisme en général ? Mais sur quel mode penser une telle contradiction ? Comme une limite relative au statut des objets eux-mêmes ? Ou comme une incapacité du discours — fût-il celui des artistes en personnes [*sic.*] (...) — à rendre compte du monde visuel sur quoi il rabat un monde fatalement différent d'intentions idéales ? Ces questions valent la peine d'être posées, et distinguées, dans la mesure où l'amalgame des discours et des œuvres représente trop souvent une solution aussi erronée que tentante pour le critique d'art. L'artiste souvent *ne voit pas* la différence entre ce qu'il dit (ce qu'il dit qui doit être vu : *what you see is what you see*) et ce qu'il fait »<sup>2</sup>. Cette dernière remarque nous semble à la fois judicieuse et capitale, dans la mesure où, contrairement aux apparences, la possibilité d'une telle disjonction pourrait rendre à l'activité artistique toute sa plénitude, sa nécessité, sa priorité et son droit, notamment vis-à-vis de la critique en général mais aussi de tout sujet agissant, à l'extrême opposé donc de l'expression de la volonté de puissance dont parlait Dufrenne. Didi-Huberman préfère profiter de cette occasion pour rendre au critique son pouvoir et sa légitimité, lequel doit être « capable de *voir ce qui est fait*, donc de repérer la disjonction — toujours intéressante et significative, souvent même féconde — au travail dans cet entre-deux des discours et des objets »<sup>3</sup>.

À ce moment de l'histoire artistique américaine, ce qui, au fond, motive Michael Fried, c'est, comme on a pu s'en rendre compte, d'établir une ligne de partage entre ce qui est de l'art et ce qui n'est pas de l'art, controverse à laquelle on se

1. MICHAEL FRIED, « Art et objectivité », *op. cit.*, p. 130. Nous soulignons.

2. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons...*, *op. cit.*, p. 43. Didi-Huberman souligne.

3. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *ibid.* Didi-Huberman souligne. Il ajoute : « bien souvent, le critique d'art *ne veut pas voir* cela : cela qui définirait le lieu d'une ouverture, d'une brèche s'ouvrant sur ses pas. (...) En se donnant la contrainte, ou le trouble plaisir, de rapidement juger, le critique d'art préfère donc trancher plutôt qu'abîmer son regard dans l'épaisseur de la tranche, (...) mais il se détourne du jeu contradictoire que mettent en œuvre des paramètres (...) plus latents (...) du travail artistique », *op. cit.*, pp. 43-44 (Didi-Huberman souligne). Nous ajouterons à notre tour qu'il n'est pas impossible qu'aussi souvent le critique ne voie pas la différence entre ce qu'il dit et ce qu'il voit, tant il ne voit — véritablement — que ce qu'il dit, et que des arguments ou des intentions peuvent, eux aussi, s'exposer ; si bien qu'une exigence attentive à leur évidence, et à la manière dont elles le sont, est, ici aussi, requise ; mais surtout que la disjonction entre « les discours et les objets », proche parente sans doute de celle qui peut se faire jour entre ce qui est fait et ce qui est vu (ou visible), et qu'on se gardera de prendre trop vite pour un défaut, sont ici le fait d'une source identique (Judd et Stella d'une part, Fried d'autre part). Pour le dire autrement, il y a peut-être toujours déjà une irréductible scission entre le *dire*, le *faire* et le *voir*, que dire, faire ou voir révèlent à chaque fois, et que, pour cette raison, ils justifient.

souvent que Robert Smithson avait opposé un précédent, lui-même historique<sup>1</sup>. Symptôme, peut-être, de la vitalité du champ artistique (en particulier américain, à cette époque) et de la manière dont il affole les acquis théoriques à son sujet et relance chaque fois, à nouveaux frais, leur élaboration, l'urgence d'une (re)définition de l'art va s'imposer pour de nombreux théoriciens de cette génération, pour la plupart apparentés à la philosophie analytique. Contrairement à la croisade de Fried, chez ces derniers (Nelson Goodman, Arthur Danto, George Dickie notamment), l'enjeu paraît n'avoir pas encore été gagé, et la question d'une définition de l'art, dès l'abord, semble rester une question ouverte. On s'apercevra, pourtant, que la fausse évidence d'un objet toujours déjà donné, immuable et prédéterminé, proche cousin de l'objet neutre de l'esprit scientifique classique, dont le pouvoir légiférant n'est acquis que par la soustraction nécessaire en lui de ce qui constituerait un cas particulier (*cf.* Newton, *supra*), reste le point de pivot — et d'achoppement — ininterrogé de chacune de leurs analyses.

Nous avons déjà indiqué<sup>2</sup> qu'au terme de sa *Note sur l'hypothèse de l'objet physique*, Wollheim accordait, sur le podium de la plausibilité, la seconde place à la proposition de Nelson Goodman, pour lequel la question « Qu'est-ce que l'art ? » est superflue : si les réponses qui lui ont été données sont insatisfaisantes, ce n'est pas en raison de leur insuffisance, mais parce que « la question n'est pas la bonne »<sup>3</sup>. Pour Goodman, s'interroger sur l'essence de l'art est moins pertinent que chercher à identifier les conditions dans lesquelles quelque chose « fonctionne » comme œuvre d'art. Aussi propose-t-il de reformuler la question :

« (...) une partie du problème réside en ceci que l'on ne pose pas la bonne question — en ceci qu'on ne reconnaît pas qu'une chose peut fonctionner comme œuvre d'art à certains moments et pas à d'autres. Dans les cas cruciaux, la question n'est pas : "Quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art ?" mais : "Quand un objet est-il une œuvre d'art ?" — ou plus brièvement, (...) "Quand y a-t-il art ?". »<sup>4</sup>

On voit bien que, d'une enquête relative aux éventuelles propriétés d'un objet, qui en assurerait (ou non) la qualité artistique, l'enjeu se déplace vers la mise au

---

1. « En bon puritain fanatique, Fried produit pour le monde de l'art (...) une sorte de parodie déjà consommée de la guerre entre le classicisme de la Renaissance (la modernité) et l'anti-classicisme maniériste (le théâtre) », ROBERT SMITHSON, « *Letters* », *Artforum* n° 2, 1967, cité par GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons...*, *op. cit.*, p. 48.

2. *Cf. supra*, note 3, p. 12.

3. NELSON GOODMAN, « Quand y a-t-il art ? », trad. fr. du chap. 4 de *Ways of Worldmaking*, 1974, par Danielle Lories, in *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, Paris, 2004, pp. 199-210.

4. NELSON GOODMAN, *op. cit.*, p. 206.

jour de circonstances extérieures à l'objet considéré, mais néanmoins déterminantes pour son identification. Un tel décentrement est, à première vue, radical ; accepter d'y souscrire devrait permettre de ne plus ordonner l'identification de l'œuvre aux principes d'une ontologie générale, c'est-à-dire de se débarrasser de la nécessité de lui reconnaître une essence, de solder par conséquent le problème de l'objet esthétique et de ses supposées propriétés, puisqu'il n'y serait question d'objet qu'accessoirement et de propriétés plus du tout. Une autre conséquence majeure est que la permanence de l'œuvre, jusque là ininterrogée parce qu'elle allait vraisemblablement de soi, n'est plus certaine. Pour autant, il semble que Goodman n'envisage pas que l'objet lui-même puisse être affecté par cette modification : la permanence, qui reste effectivement un caractère de l'objet, restera aussi attachée à l'œuvre d'art, dans la mesure où celle-ci en conserverait le caractère objectif. En d'autres termes et *a contrario*, cette impermanence n'est pas envisagée comme un caractère propre à l'œuvre qui la définirait positivement avant toute objectivation possible<sup>1</sup>, mais comme un défaut de fonctionnement par rapport à l'objet qui, lui, subsiste. L'objet, dont on peut penser que Goodman n'a jamais programmé la remise en cause, va finalement retrouver et consolider son statut référentiel à partir du moment où le philosophe va substituer à l'hypothèse des propriétés (esthétiques) celle des fonctions (esthétiques également). C'est en tout cas ce qu'induisent les questions qu'il pose, leur ordre et, surtout, leur équivalence, ainsi que la logique du « fonctionnement » sur laquelle il s'appuie. Car si les questions « Quand y a-t-il art ? » et « Quand un objet est-il une œuvre d'art ? » sont pour Goodman équivalentes, dans la mesure où la première ne fait qu'abrégier la seconde, il ne peut à l'évidence y avoir d'œuvre sans objet. Autrement dit : ce n'est pas l'œuvre d'art qui peut être ou n'être pas un objet, mais à l'inverse l'objet qui peut, sous certaines conditions, devenir ou non une œuvre. La seconde question (« Quand un objet est-il une œuvre d'art ? ») atténue donc considérablement la radicalité de la première (« Quand y a-t-il art ? ») en la réinscrivant d'emblée, ainsi que le phénomène artistique qu'elle semblait libérer, dans un horizon objectif préalable.

Les circonstances extérieures à l'objet ne le déterminent plus, ne ménagent pas pour lui la possibilité d'apparaître comme œuvre, et éventuellement de disparaître comme objet (la *Dona Velata*, le *Saint Georges*), ni pour l'œuvre de faire apparaître un objet (Stella, Smith, etc.), mais, dans sa périphérie, se

---

1. On peut penser au *Continuous Project Altered Daily* de Robert Morris, ensemble de matériaux divers dont la configuration est modifiée chaque jour par l'artiste et qui occupe pendant trois semaines, en 1969, l'entrepôt de la galerie Leo Castelli à New York, dont la forme principale est de ne consister en aucun achèvement définitif, dont le seul caractère permanent est, pour ainsi dire, l'impermanence.



contentent de le faire *fonctionner*, autrement dit de remplir une fonction prédéterminée, d'ajuster un rôle à un acteur, un usage à un outil. Fonctionnement que Goodman, lorsqu'il en précise l'exercice dans le domaine de l'art, nomme également « implémentation » :

« La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation — et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner. »<sup>1</sup>

La nécessité, pour Goodman, de disqualifier la question de l'essence de l'art au profit de son adéquation à une situation (sociale, conventionnelle, culturelle) relève moins, semble-t-il, d'une remise en question de l'objet dans l'œuvre que de l'œuvre dans l'objet. Ainsi répond-il explicitement à Wollheim :

« Wollheim pose la question de savoir si une œuvre d'art est identique à ses manifestations physiques, [ou] si elle en diffère et réside (...) en elles — tout comme une âme est parfois supposée habiter un corps. (...) Je rejette ces deux possibilités en faveur d'une conception fonctionnelle. Il est parfaitement clair qu'une pièce de bronze peut-être une œuvre d'art et une massue ; une toile peut être une œuvre maîtresse de Rembrandt et une couverture. Mais un objet physique et une œuvre peuvent-ils être la même chose ? (...) Nous n'avons pas besoin de tenir un objet esthétique pour distinct du véhicule physique, mais seulement de distinguer les fonctions esthétiques des autres fonctions pratiques. Si aucune massue n'est un Rodin et aucune couverture un Rembrandt, le même objet physique peut frapper ou réchauffer dans différents contextes, tout en accomplissant les fonctions symboliques d'une œuvre d'art dans d'autres. »<sup>2</sup>

Pour Nelson Goodman, les choses sont simples : nous sommes devant un monde d'objets, face auxquels ne diffèrent que nos usages, qu'ils soient esthétiques, pratiques, ou autre. Ce sont eux qui orientent et déterminent la nature d'un objet, qui n'est pas à proprement parler dépositaire d'une essence mais seulement du sens que sa fonction lui prête et qui décide par conséquent de son identification. Et cette fonction peut varier : relativement à celle-ci, une pièce de bronze devient soit une œuvre d'art, soit une massue ; une toile devient soit un Rembrandt, soit une couverture. Mais une fois distinguées « les fonctions esthétiques des autres fonctions pratiques », que reste-t-il de cette « pièce de bronze », de cette « toile », de ce « véhicule physique » qui sont pour Goodman leur référent commun ? Quel est donc ce « même objet physique » qui peut tantôt

---

1. NELSON GOODMAN, *L'Art en théorie et en action*, trad. fr. des deux premiers chapitres de *Of Mind and Other Matters*, 1984, par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1996, p. 63.

2. NELSON GOODMAN, « Quand y a-t-il art ? », *op. cit.*, p. 208.

« frapper ou réchauffer » dans un contexte de fonctionnalité pratique et tantôt « accomplir les fonctions symboliques d'une œuvre d'art » ? À quelle « fonction » s'identifie cet objet de référence ? Assumant à son tour une fonction référentielle, n'est-il que le corrélat virtuel et abstrait de cette fonction logique, du parti pris — fonctionnellement — théorique du philosophe ? Dans ce cas, il n'aurait de « physique » que le nom, et de « véhicule » ou d'« objet » que le concept (la fonction). Ou bien s'agit-il finalement toujours de l'accep(ta)tion traditionnelle et générique de l'objet, seul rescapé miraculeux du fonctionnalisme, que Goodman n'aurait pas à soumettre à ces questions parce qu'elle est, justement, admise sans question ni condition, malgré (voire en raison de) l'aporie à laquelle elle aboutit ? Même s'il est probable que la seconde hypothèse soit la bonne, il n'empêche qu'au regard des textes il est, à vrai dire, difficile de trancher nettement<sup>1</sup>. À tel point, d'ailleurs, qu'au moment de clore l'article *Quand y a-t-il art ?*, un doute utile subsiste : « Dire qu'un objet est de l'art quand et seulement quand il fonctionne ainsi est peut-être excessif et insuffisant. La peinture de Rembrandt demeure une œuvre d'art, comme elle demeure une peinture, alors même qu'elle ne sert que de couverture ». Ce que cette ultime hésitation souligne, ce n'est pas qu'une œuvre (de Rembrandt en l'occurrence) ne puisse pas être vue comme un objet utile (une couverture), voire inutile (un objet matériel neutre : un châssis, une toile, des couleurs), ce à quoi on peut toujours la réduire, mais que cette réduction doit être inévitablement forcée par rapport à ce que, à l'évidence, cette œuvre donne d'abord d'elle-même — ce qu'elle expose — et qui précède, en fait donc en droit, ces éventuels objets.

Contemporaines de l'article de Goodman<sup>2</sup>, les analyses de George Dickie, posant la question de l'œuvre d'art dans un contexte plus large que celui de son

---

1. À moins que cette équivoque soit le signe de l'aporie que les propos de Goodman mettent implicitement en exergue. Par exemple : « Un objet peut symboliser différentes choses à différents moments, et rien à d'autres. Un objet inerte ou purement utilitaire peut en venir à fonctionner comme art, et une œuvre d'art peut en venir à fonctionner comme objet inerte ou purement utilitaire » (« Quand y a-t-il art ? », *op. cit.*, p. 209), ou les statuts respectifs de l'œuvre d'art et de l'« objet inerte ou purement utilitaire » semblent être comparés sans hiérarchie — néanmoins l'« objet qui peut symboliser différentes choses » est probablement plus proche de l'objet inerte que de l'œuvre d'art. Ou encore : « (...) ce qui n'est pas de l'art peut fonctionner comme art ou être dit art à certains moments. Qu'un objet fonctionne comme art à un moment donné, qu'il ait le statut d'art à ce moment-là, et qu'il soit de l'art à ce moment-là, tout cela peut être compris comme disant la même chose — tant qu'on ne comprend aucune de ces formules comme attribuant à l'objet un statut stable », (*op. cit.*, p. 209). Sous-entendu : à l'objet artistique ou esthétique ? C'est « ce qui n'est pas de l'art » qui semble constituer la prémisse, stable quant à elle, d'un « fonctionnement comme art ».

2. La théorie institutionnelle que Dickie va développer et défendre évolue au fil de plusieurs textes, parmi lesquels : *Defining Art* (1969), *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis* (1974) et *The Art Circle* (1984).

rapport exclusif à l'objet, ont fait porter l'attention sur l'importance du champ artistique dans sa globalité (acteurs, structures, réseaux), comme facteur essentiel d'identification. Le philosophe, qui inscrit sa théorie dans une continuité logique et historique<sup>1</sup>, maintient la possibilité d'une définition de l'art en termes de conditions nécessaires et suffisantes. On fera remarquer que si une définition de ce type est *a priori* toujours possible<sup>2</sup>, elle n'est recevable qu'à une condition expresse : il faut que la définition en question *ne* porte précisément *pas* sur la forme de l'art qu'elle veut pouvoir laisser advenir, qu'elle ne préjuge d'aucun objet ni ne circonscrive aucune des caractéristiques objectives de l'œuvre, donc qu'elle ne statue pas à l'avance sur la légitimité d'un ensemble de propriétés, aussi large soit-il ; bref qu'elle ne porte pas sur l'objet physique, esthétique, ou quelque objet que ce soit, sous peine de forclusion immédiate.

La définition que propose Dickie, bien connue, telle qu'elle est formulée dans *Art and the Aesthetic*, et qui introduit ce que l'on appellera désormais la théorie institutionnelle de l'art, est la suivante :

« Une œuvre d'art au sens classificatoire est 1° un artefact 2° dont un ensemble d'aspects a fait que lui a été conféré le statut de candidat à l'appréciation par une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution (le monde de l'art). »<sup>3</sup>

On retrouve bien une double condition : la première est une condition nécessaire, et le second terme de la définition de Dickie, censé s'appliquer sur la base du premier, en est la condition suffisante. C'est proprement lui qui définit le caractère institutionnel de sa théorie. La thèse de Dickie répond à celle de Goodman, dont elle radicalise en quelque sorte le fonctionnalisme à une pratique sociale réglée. L'ensemble des « personnes agissant au nom d'une certaine institution (le monde de l'art) », ainsi que la procédure d'attribution de statut désignent quant à eux un ensemble de pratiques et de conventions réglées socialement parmi les acteurs du monde de l'art : des artistes qui s'y soumettent et valident l'effectivité du système, aux musées, galeries, salons et à leurs

---

1. George Dickie estime que sa théorie fait suite à deux phases historiques : 1) une définition traditionnelle de l'art, fondée essentiellement sur les théories de la représentation, 2) la position selon laquelle l'art ne peut être défini. Voir DANIELLE LORIES, *L'Art à l'épreuve du concept*, *op. cit.*, p. 66.

2. Proposer une définition de l'art n'implique pas forcément une restriction de ses possibilités : « ce n'est pas parce qu'on aurait eu une définition de l'œuvre d'art avant l'invention de la photographie et du cinéma que cette définition se serait nécessairement révélée un obstacle à l'admission de la photographie et du film comme de nouvelles formes d'art », DANIELLE LORIES, *op. cit.*, pp. 65-66.

3. cité par DANIELLE LORIES, *op. cit.*, p. 67.

responsables ou leur intermédiaires (critiques, commissaires, etc.) qui tiennent de l'action des premiers leur légitimité de validation :

« Le monde de l'art en général "consiste [ainsi] en un faisceau de systèmes : théâtre, peinture, sculpture, littérature, musique, etc., dont chacun fournit un arrière-plan institutionnel pour l'acte de conférer le statut [d'œuvre d'art] à des objets dans son domaine". Chacun de ses systèmes a sa propre histoire, son propre développement et son fonctionnement particulier (ses conventions et ses règles), dont nous avons une connaissance plus ou moins complète. "Un trait central que tous les systèmes ont en commun, c'est que chacun est un cadre destiné à la *présentation* d'œuvres d'art particulières". »<sup>1</sup>

Si la théorie institutionnelle est presque systématiquement associée au *readymade*, c'est parce qu'elle y trouve une illustration directe de ses thèses. Le *Porte-bouteilles*, ou *Fountain* apparaissent de fait comme des exemples parfaits de son efficacité : leur cooptation par le « monde de l'art » suffi(rai)t à leur attribuer le statut d'œuvre. Face à l'évidente simplicité d'une telle démonstration, il est néanmoins possible d'émettre quelques réserves.

Les premières sont d'ordre historique, qui pointent le risque de « fictions théoriques » oublieuses du contexte et des conditions dans lesquels par exemple *Fountain*, l'œuvre la plus emblématique à cet égard, fut présentée. À commencer par Richard Wollheim, qui écrit dans *La Théorie institutionnelle de l'art*, premier des essais additionnels à la seconde édition de *L'Art et ses objets* :

« L'impression profonde qu'a produite le phénomène Marcel Duchamp sur les tenants de la théorie institutionaliste ne constitue pas un nouvel argument contre cette théorie, mais ne fait qu'expliquer partiellement pourquoi elle a connu une certaine vogue ces dernières années. (...) Ce serait certainement se méprendre totalement sur les intentions de Duchamp — sinon sur celle de ces épigones — que de penser que l'existence des *ready-mades* exige que l'on reformule la théorie esthétique de manière à représenter un objet tel *Fontaine* comme un cas nodal d'œuvre d'art. Il semblerait au contraire qu'il faille voir comme une condition supplémentaire de la compétence requise d'une théorie esthétique contemporaine, ou encore un signe qu'elle est suffisamment élaborée, le fait qu'elle puisse reconnaître et prendre en compte pour ce qu'ils sont globalement des cas

---

1. DANIELLE LORIES, *L'Art à l'épreuve du concept*, op. cit., pp. 68-69, citant et traduisant Dickie, *Art and the Aesthetic*, pp. 33 et 31 respectivement (notons le terme *présentation* souligné par Dickie — ou Lories ?). Rappelons que l'expression « monde de l'art » et, dans une large mesure, la notion qu'il recouvre sont directement empruntées à Arthur Danto, qui fit paraître en 1964 dans *The Journal of Philosophy* un article sous ce titre, et dans lequel on trouve la célèbre formule : « Voir quelque chose comme de l'art requiert quelque chose que l'œil ne peut apercevoir — une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art. » ARTHUR DANTO, *Le Monde de l'art*, trad. fr. Danielle Lories, in *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, Paris, 2004, p. 193. Pour autant, Lories note que Danto ne revendiquera aucunement la paternité des théories institutionalistes.

particuliers tels les ready-mades de Duchamp, ambigus, provocateurs et totalement ironiques dans leur relation à l'art. »<sup>1</sup>

Marquant nettement l'écart qui ne peut être réduit ni négligé entre les positions prises par Duchamp, les circonstances de la première apparition de *Fountain*, d'une part, et d'autre part les propositions théoriques auxquelles elle a donné lieu, Dominique Chateau souligne que « s'il y a indubitablement des raisons, plutôt bonnes, pour qu'elle [sc. *Fountain*] soit un exemple privilégié dans les discussions esthétiques, notamment anglo-saxonnes (...), elle est avant tout le cas le plus évident de la manière dont un exemple historique peut être abstrait de son effectivité »<sup>2</sup> (en l'occurrence effectivité historique). Il ajoute qu'« [en 1917, *Fontaine*] ne revendique pas d'être une forme nouvelle qui appellerait la création plus ou moins néologique d'une nouvelle étiquette. Pourtant n'est-ce point aussi un ready-made ? (...) À l'orée des années soixante, il n'y a plus aucun doute sur le fait que *Fontaine* doive être considéré comme un ready-made — autour de 1917, est-ce aussi sûr ? »<sup>3</sup>. Pour autant, si « le n'importe quoi fut d'abord un geste dilettante, ni sentencieux ni terroriste »<sup>4</sup>, rien n'empêche qu'il le devienne, comme on peut, en jetant simplement une allumette, provoquer un incendie. Il resterait nécessaire d'établir en quoi « se méprendre totalement sur les intentions de Duchamp » (Wollheim) reviendrait à faire erreur sur l'œuvre ou, mieux encore, il conviendrait, sans se méprendre sur de telles intentions, de faire, entre œuvre et intentions, la part des choses. Ce qui supposerait déjà d'avoir renoncé à une transparence absolue entre l'œuvre et les intentions, supposées ou déclarées, qui y présideraient, ainsi qu'à la permanence et à l'immutabilité de l'œuvre, comme si une détermination historique originelle l'ancrait paradoxalement définitivement hors de l'histoire, faisant fi de toute détermination historique postérieure. Noublions pas que, comme ne cesse d'ailleurs de le rappeler Dominique Chateau, les déclarations de Duchamp sur la question sont elles aussi « toutes largement postérieures à l'époque considérée et donc rétrospectives ; sans compter qu'il n'y a aucune bonne raison de limiter l'effet théorique de l'inscription du ready-made dans le monde de l'art à l'opinion de Duchamp »<sup>5</sup>. Ajoutons enfin que l'« effet » en question n'est pas, à nos yeux, seulement théorique.

---

1. RICHARD WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, op. cit., p. 150. Fidèle à son habitude, Wollheim parlera, dans la perspective de cette théorie, des « propriétés institutionnelles » des œuvres.

2. DOMINIQUE CHATEAU, *Duchamp et Duchamp*, L'Harmattan, coll. L'Art en bref, Paris, 1999, p. 22.

3. DOMINIQUE CHATEAU, op. cit., p. 34.

4. DOMINIQUE CHATEAU, op. cit., p. 9.

5. DOMINIQUE CHATEAU, op. cit., p. 32. Chateau souligne.

Parmi les nombreux propos duchampiens, mille fois commentés, relatifs au *readymade*, nous retiendrons les suivants :

[à propos de la roue de bicyclette] « Cette machine n'a pas d'intention, sinon de me débarrasser de l'apparence de l'œuvre d'art. C'était une fantaisie. Je ne l'appelais pas une œuvre d'art. Je ne l'appelais d'ailleurs pas. Je voulais en finir avec l'envie de créer des œuvres d'art. »<sup>1</sup>

« Les ready-made sont tout à fait autre chose que le Grand Verre. Je les ai faits sans intention, sans autre intention que celle de me débarrasser des pensées. Chaque ready-made est différent. On ne trouve pas de caractère commun aux trente ou trente-cinq ready-made, sinon qu'ils sont manufacturés. Quant à y voir une idée directrice, non. L'indifférence ; indifférence au goût : ni goût dans le sens de la représentation photographique, ni goût dans le sens de la matière bien faite. Le point commun, c'est l'indifférence. J'aurais pu choisir vingt choses à l'heure, mais ils auraient fini par se ressembler. Je ne le voulais absolument pas. »<sup>2</sup>

« Il est un point que je veux établir très clairement c'est que le choix de ces ready-mades ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... En fait une anesthésie complète. »<sup>3</sup>

Détachement vis-à-vis de l'art mais résolution de n'y pas souscrire, désinvolture de l'attention mais volonté de ne pas produire de série, non-indifférence vis-à-vis d'une indifférence qu'il s'agit d'établir fermement, le flegme de Duchamp lui permet au moins d'assumer ces contradictions. Car l'indifférence qu'il revendique est de fait difficile à défendre dans l'absolu, c'est-à-dire comme un point de départ inconditionné. Si l'indifférence était réelle, elle l'aurait conduit, statistiquement au moins, à n'importe quel objet (un objet qui soit n'importe quoi, dont le *quoi n'importe* précisément pas), de bon comme de mauvais goût, sans différence justement : la question du goût eût été superfétatoire, tout comme celle de la ressemblance. Pour *Fountain*, ce n'était évidemment pas le cas<sup>4</sup>. Le mauvais goût — quasi-évident pour le choix d'une pissotière — n'a de sens que relativement au bon goût qu'il prend pour cible, à son homologation commune, si approximative, conventionnelle ou artificielle soit-elle. Sur la question esthétique, que « le readymade semble (...) exclure aussi bien de la définition de l'œuvre que de celle de sa réception », et sur l'affirmation commune selon laquelle Duchamp

---

1. MARCEL DUCHAMP, entretien avec Otto Hahn, *VH101* n°3, automne 1970, p. 61. Duchamp ajoute : « La chose — la roue de bicyclette — est venue avant l'idée ».

2. MARCEL DUCHAMP, *ibid.*

3. MARCEL DUCHAMP, « À propos des "Ready-mades" », in *Duchamp du signe*, Flammarion, coll. Champs, 1994, p. 191.

4. « Ma fontaine-pissotière partait de l'idée de jouer un exercice sur la question du goût : choisir l'objet qui ait le moins de chance d'être aimé. Une pissotière, il y a très peu de gens qui trouvent cela merveilleux. Car le danger, c'est la délectation artistique », entretien avec Otto Hahn, *L'Express* n° 684, 1964, p. 22.

« aurait, par le geste purement intellectualiste de l'exposition du ready-made — *et, plus précisément encore, de l'exposition d'une pissotière* —, substitué le conceptuel à l'esthétique »<sup>1</sup>, on peut rester perplexe. Qu'est-ce donc qu'un geste purement intellectualiste ? Qu'est-ce qu'une telle formule est censée décrire ? On peut comprendre qu'il s'agit par cette expression de mettre l'accent sur la teneur provocatrice ou facétieuse de l'événement, mais pas au point de faire comme si l'événement n'avait pas eu lieu, au point d'oublier qu'il s'agit de « l'exposition [d'un] ready-made », donc d'une situation fondée sur une expérience sensible réelle<sup>2</sup>. La provocation advient comme un effet, non comme un geste, moins encore comme un concept. La substitution terme à terme du conceptuel et de l'esthétique n'est donc pas un grief tenable. Quelque provocation qu'on puisse inférer, elle n'est bâtie que sur la réalité d'une œuvre, et la réalité du « conceptuel » est d'abord celle de l'inférence. Chateau va d'ailleurs rappeler que le « caractère provocateur, le "concept" (...) est aussi une qualité esthétique »<sup>3</sup>. « Peut-on dire pour autant que l'aspect trivial est occulté, que Duchamp demanderait au spectateur d'oublier les connotations obscènes de la pissotière pour accéder au regard neutre du plombier ? (...) Son côté trivial est, en fait, une autre dimension de la question esthétique »<sup>4</sup>. Il faut aller plus loin : c'est la relation esthétique elle-même qui sous-tend la provocation qui la raille ou le coup de force qui la nie, lesquels visent cette relation sur le mode de ce que Duchamp fustige sous les termes de « délectation » ou de « rétinien ». Si, malgré tout, l'œuvre se trouve encore comprise comme un « geste », que devient-elle ? La simple illustration, le cas particulier et contingent, la forme dérivée donc négligeable d'une intention, d'une provocation, d'un projet, d'un stratagème, d'un

---

1. DOMINIQUE CHATEAU, *Duchamp et Duchamp, op. cit.*, pp. 9-10. Chateau souligne. Il souscrit d'autant moins à cette hypothèse que le principal enjeu de son ouvrage vise à discréditer, à juste titre, la figure d'un Duchamp militant et promoteur de l'avant-garde que nombre d'artistes et de critiques d'après-guerre vont malgré tout entériner.

2. On pourrait objecter à ces allégations qu'elles sont vaines et infondées puisque, *stricto sensu*, l'exposition de *Fountain* n'a justement pas eu lieu. Finalement refusée par le jury du Salon des Indépendants, vraisemblablement perdue depuis, il ne restera d'elle, entre autres, qu'une photographie d'Alfred Stieglitz, les remous qu'a provoqués sa candidature, les enquêtes plus ou moins complètes sur les circonstances de l'événement, les différents compte-rendus des personnes impliquées de près ou de loin dans cette affaire, les références ou les révérences que la postérité artistique lui fait, les conséquences qu'elle lui impute, les nombreuses copies auxquelles elle a donné lieu. Dans ces conditions, peut-on vraiment parler d'exposition ? Oui, et sans réserve : on peut même affirmer, pour ces raisons, que *Fountain* a été (et reste) surexposée. Elle est même l'exemple parfait de l'œuvre qui n'a pas besoin d'être (de subsister, à la manière d'un objet, puisque l'original a disparu) pour maintenir et déployer son effectivité (« si la tentative d'exposer *Fontaine* n'aboutit pas vraiment en 1917, cela ne l'empêcha point de faire *de l'effet* — un sacré effet, même ! » DOMINIQUE CHATEAU, *op. cit.*, p. 26. Chateau souligne). À cet égard, elle marque aussi nettement la distinction entre l'exposition (ici avortée) comme dispositif et l'exposition (ici aboutie) comme mode d'existence, que nous avons tenu à maintenir dès le début de ce dossier.

3. DOMINIQUE CHATEAU, *op. cit.*, p. 11.

4. DOMINIQUE CHATEAU, *op. cit.*, p. 50.

concept, d'un langage, où l'exposition pourtant première (de l'œuvre) se trouve reléguée à la signalisation subalterne d'une intention, d'une provocation, etc... Mais il reste à prouver que ces dernières soient dérivables, et à trouver à partir de quoi — de quelle entité virtuelle et originelle — elles le seraient, et partant à se demander comment elles auraient pu être rendues évidentes sans s'être d'abord manifestées. C'est par le biais d'une telle confusion qu'une analyse historique pertinente peut basculer dans le déni implicite de l'œuvre elle-même. À titre d'exemple, Emmanuelle Ravel a parfaitement mesuré l'impasse dans laquelle *Fountain* a engagé le jury du Salon des Indépendants :

« Quoiqu'il réponde face à la pièce du mystérieux Richard Mutt, Les Indépendants de New York étaient obligés de trahir l'avant-garde. Si les jurés refusaient l'Urinoir [noter la majuscule], ils se constituaient en censeurs de l'art moderne [noter la minuscule] et se plaçaient en porte-à-faux face au mouvement anti-académique. À l'inverse, en créditant un artiste aussi inconnu qu'apparemment non qualifié que ce R. Mutt, les Indépendants dévalorisaient toute la production artistique du moment au profit du "n'importe quoi". Or, telle était bien la visée de Duchamp : faire passer les Indépendants pour ce que leur devise "No Jury No Prize" leur interdisait d'être, tout compte fait des juges de l'art. »<sup>1</sup>

Pour autant, est-ce suffisant pour admettre que l'urinoir de Duchamp disparaît « afin de montrer les nouvelles conditions d'existence de l'art, (...) liées désormais à des vertus (...) purement énonciatives »<sup>2</sup> et en conclure que « l'œuvre est un après-coup du langage »<sup>3</sup> ? Nous ne le pensons pas, tant c'est l'inverse qui paraît s'imposer : dans cette histoire, c'est le langage qui est un après-coup de l'œuvre (ce que les déclarations de Duchamp, et leur retard, démontrent d'ailleurs assez bien).

Marc Jimenez, de son côté, parle du *gambit* de Duchamp, qu'il faut entendre comme le sacrifice-piège du coup d'échecs<sup>4</sup>, c'est-à-dire comme un dispositif « métacritique » qui dénonce « les conditions dans lesquelles s'exercent habituellement la critique d'art et la critique esthétique »<sup>5</sup>. Il remarque, en outre,

---

1. EMMANUELLE RAVEL, « Le ready-made, achèvement ou inachèvement de la modernité ? » in *Maurice Blanchot et l'art du XXème siècle. Une esthétique du désœuvrement*, éd. Rodopi B.V., coll. Chiasma, 2007, p. 96

2. EMMANUELLE RAVEL, *op. cit.*, pp. 96-97.

3. EMMANUELLE RAVEL, *op. cit.*, p. 110.

4. « Sacrifice volontaire d'un pion ou même d'une figure, offert au début de la partie, en vue de retirer de ce sacrifice matériel un avantage d'attaque ou quelque autre supériorité de position. — Il va sans dire que tout gambit peut être accepté ou refusé par l'adversaire », XAVIER TARTACOVER, *Bréviaire des échecs*, Stock, 1960, p. 49. Il va également sans dire que pour cela la partie suppose d'être jouée, et dans les règles.

5. MARC JIMENEZ, *La Critique, crise de l'art ou consensus culturel ?*, Klincksieck, coll. Esthétique, 1995, p. 25.



que ce « coup » a également ouvert la voie, pour les générations futures, à « la reconnaissance des procédures les plus différenciées et des matériaux les plus divers » dont il regrette cependant la trop grande « malléabilité qui vide de son sens toute transgression »<sup>1</sup>. Mais, en même temps, on ne peut contester que, même à retardement, une transgression a eu lieu : l'avènement et la reconnaissance d'œuvre ne sont plus tributaires d'un ensemble de principes auxquels elle doit répondre ou de critères qui décident de son essence. Ici, le critère c'est son exposition comme telle : depuis *Fountain*, l'effectivité (de l'exposition) crée la possibilité (d'une œuvre), avec ou sans l'*imprimatur* de Duchamp — redoublant en quelque sorte ce nouveau principe. En ce qui concerne le *readymade*, on notera enfin la nuance introduite par Jimenez qui marque la différence entre œuvre et ouvrage : « parce qu'il est, comme on a dit, "désœuvre", ou plus précisément "désouvrage", (...) il [*sc. le readymade*] n'a rien à faire avec une "œuvre d'art", même réduite à l'énoncé "ceci est de l'art" »<sup>2</sup>. Nous l'entendrons bien ainsi, dans la mesure où 1) l'œuvre qu'est le *readymade* ne tient pas à l'ouvrage (il s'en dispense même directement, c'est sa définition littérale) 2) qu'elle ne se réduit pas à, ou qu'elle n'est pas réduite par, ni substituable à un énoncé sur son statut. Car même dans les cas apparemment les plus extrêmes où les œuvres sont des énoncés, les *Statements* de Lawrence Weiner par exemple, il faut qu'ils apparaissent *effectivement* comme des énoncés. La *Déclaration d'intention* de Weiner (1968) est d'abord, précisément, une déclaration, c'est-à-dire une opération publique qui expose ouvertement quelque chose, quand bien même ce qu'elle expose c'est que « *the piece need not be built* ».

Si *Fountain* entraîne (en 1917) une aporie pour l'institution artistique et en révèle les limites, une chose en revanche n'est jamais aporétique, mais présupposée et confirmée dans tous les cas : le passage à l'acte, à l'œuvre, à l'exposition qui n'est jamais optionnelle, ni fortuite, ni inféodée au langage. Si l'œuvre n'avait pas (de) lieu, pas de réalité, pas d'existence, tous les caractères précités resteraient purement virtuels, et même moins que cela : rien, même pas une hypothèse. La question même de leur virtualité — ou non — ne serait pas posée ni posable, la question de leur nécessité ou de leur contingence n'aurait aucune raison d'être : toutes viennent après, mieux : *avec* l'effectivité de l'œuvre, quelle qu'elle soit. C'est pourquoi la prétendue primauté du « concept », même (et surtout) pour les œuvres dites conceptuelles, n'est pas défendable, même conceptuellement :

---

1. MARC JIMENEZ, *La Critique...*, *op. cit.*, resp. pp. 30 et 31.

2. MARC JIMENEZ, *op. cit.*, p. 29.

« Comment est-il possible de faire une exposition, de montrer quelque chose et simultanément d'en dénier l'existence en tant qu'œuvre ? (...) Une partie importante du débat suscité par l'apparition de l'art conceptuel a tourné autour de sa dématérialisation, mais, si l'on se reporte à la série d'exemples que Lucy Lippard et John Chandler citent dans leur texte *The Dematerialization of Art*, il apparaît que la plupart des œuvres en question sont des objets, des œuvres, des expositions déniées telles un dessin effacé ou remplacé par une inscription au crayon très légère, un objet caché ou encore un signe sur quelque support que ce soit (...). Il n'y a pratiquement pas d'œuvre dans leur liste qui ne repose sur une réalité matérielle bien précise et, si l'on examine avec soin l'activité des artistes conceptuels, force est de constater qu'elle ne peut être réduite à la diffusion "d'informations" ou de concepts dont la seule dissémination se ferait par le processus dématérialisant du langage imprimé. »<sup>1</sup>

On peut même contester que le langage imprimé soit « dématérialisant » : il suffit pour s'en convaincre de songer au *Coup de dés* de Mallarmé, aux *Calligrammes* d'Apollinaire, aux poèmes de Carl Andre... Quoiqu'il en soit, l'effectivité est toujours requise en même temps qu'irréductible, et c'est elle qui s'expose ; le *Erased De Kooning Drawing* de Rauschenberg n'est pas rien, ni une simple feuille de papier : il montre — son titre en témoigne — un dessin effacé. Lorsque Catherine Millet affirme que, en 1970 à l'occasion d'une l'exposition collective, l'« une des propositions [d'Emilio Prini] n'est constituée que de "l'intention" de l'artiste — télégramme annonçant l'acquiescement d'Emilio Prini pour participer à une exposition — et de la "conséquence" de cette intention, la participation d'Emilio Prini à cette exposition (l'intention seule tenant lieu de participation effective) »<sup>2</sup>, elle n'est victime d'aucune mésinterprétation, mais seulement d'une erreur : ce qui est effectif n'est pas « l'intention seule », c'est le télégramme qui *tient lieu* d'intention *déclarée* (c'est tout naturellement d'ailleurs, que Catherine Millet appose la mention descriptive du télégramme à la fameuse intention). On peut imaginer que c'eût pu être autre chose, revêtir une autre forme, matérielle ou non (une communication orale, une mention de son nom, un rapport dans le catalogue ou dans la presse, etc.), mais pas que l'effectivité de sa proposition n'eût été assurée par aucune manifestation.

Revenons à Dickie et à la seconde série d'objections que soulève la condition nécessaire de sa définition, à savoir sa nature d'artefact. S'il y a obligation, pour

---

1. JEAN-MARC POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, coll. Mamco, Genève, 2008, pp. 111-112. Ce n'est pas seulement de matérialité, mais d'effectivité qu'il faut parler : l'œuvre seulement possible, l'œuvre purement virtuelle n'existe pas.

2. CATHERINE MILLET, « L'art conceptuel comme sémiotique de l'art », in *VH101* n°3, 1970.

une œuvre, d'être un artefact, comment admettre celles qui, précisément, n'en sont pas au sens strict ? On pense ici, bien sûr et à nouveau, aux *ready made* (l'urinoir de *Fountain* est un produit industriel), mais aussi aux œuvres issues d'objets naturels, trouvés et exposés tels quels, sans intervention manuelle de l'artiste, ou encore aux œuvres qui sont difficilement réductibles à leur matérialité, voire immatériels (performance et *happenings*, etc.). Pour ces derniers, Dickie contourne le problème en insistant sur le fait que « les artefacts n'ont pas besoin d'être des objets physiques, (...) les performances, par exemple, ou les danses improvisées, font aussi partie des choses qui sont "produites par l'homme" et comptent par conséquent comme des artefacts »<sup>1</sup>. Pour les autres, objets naturels ou industriels, il avait déjà étendu (ou plutôt redéfini) la notion d'artefact en affirmant que « le caractère d'artefact est *conféré* à l'objet plutôt que d'être le fruit du travail effectué sur lui »<sup>2</sup>. Comparée à l'indétermination positive de la seconde prémisses de définition institutionnelle (la « candidature à l'appréciation » et son caractère *a priori* ouvert à toute possibilité), la qualification d'artefact intervient surtout comme un critère discriminant. De nombreux artefacts ne sont pas des œuvres, et beaucoup d'œuvres ne sont pas, *stricto sensu*, des artefacts. L'« artefactualité » comme critère va donc s'avérer insuffisante et se voir finalement complétée par celui de l'usage. À l'occasion d'une conférence donnée avant la parution de *The Art Circle*, Dickie revient sur ce point problématique et note :

« Certaines œuvres d'art récentes comme les ready-made de Duchamp, le *found art*, etc., soulèvent une difficulté sur la question de l'artefactualité. (...) Dans *Art and the Aesthetic*, j'ai soutenu, ce que je pense à présent être une erreur, que l'artefactualité est *conférée* aux choses telles que la *Fontaine* de Duchamp et le *found art*. »<sup>3</sup>

« En général on fait cela [produire un artefact] de telle sorte que le matériau altéré puisse être utilisé en vue de quelque chose. Quand les matériaux sont ainsi altérés, on dispose de cas clairs qui correspondent précisément à la définition du dictionnaire du terme "artefact" : objet fabriqué par l'homme, notamment en vue d'un usage ultérieur. »<sup>4</sup>

À la suite de quoi un exemple suffit à démontrer que le changement de statut ou d'état d'un objet n'est pas nécessairement tributaire d'une fabrication, en

---

1. GEORGE DICKIE, *La Nouvelle Théorie institutionnelle de l'art*, op. cit., p. 215. C'est dans *The Art Circle*, suite aux objections qui lui furent faites, que Dickie donnera une version revue et corrigée de sa définition.

2. DANIELLE LORIES, *L'Art à l'épreuve du concept*, op. cit., p. 68, citant et traduisant Dickie, *Art and the Aesthetic*, p. 45.

3. GEORGE DICKIE, op. cit., p. 218.

4. GEORGE DICKIE, *ibid.*

l'occurrence celui d'un morceau de bois flotté ramassé sur le sol, et qu'on peut utiliser pour creuser un trou ou se défendre d'un chien menaçant : « en se servant ainsi de ce morceau de bois sans l'altérer, on en *fait* une pelle ou une arme »<sup>1</sup>. Faire et fabriquer ne sont déjà plus synonymes. Le même raisonnement est évidemment applicable au cas particulier du même morceau de bois qui serait exposé dans les mêmes conditions qu'une sculpture ou une peinture : « on l'utilise alors comme un médium artistique et il devient de ce fait partie d'un objet plus complexe : le bois-flotté-utilisé-comme-médium-artistique. (...) *Fontaine* de Duchamp peut être compris suivant les mêmes principes »<sup>2</sup>. À une différence (de taille) près : « l'usage ultérieur », dans le cas de l'œuvre d'art, n'est justement pas un usage au sens habituel du terme, qui définirait le mode d'être de l'outil ou de l'instrument, et n'est pas davantage ultérieur, dans la mesure où c'est son « utilisation comme médium » qui est sa propre fin<sup>3</sup>.

L'objectif du raisonnement de Dickie et de sa redéfinition de l'artefact est de pouvoir justifier d'appeler encore artefacts de telles œuvres. Mais la légitimité terminologique n'est qu'un détail, l'important est ailleurs et réside dans un basculement conceptuel majeur : la définition de l'objet n'est plus inconditionnée, distincte et indépendante de la manière dont il est envisagé (ici comme un outil ou une arme). Obéissance philosophique mise à part, l'exemple du bois flotté et de son changement d'état chez Dickie rappelle inévitablement celui du marteau que choisit Heidegger pour rendre intelligible le mode d'être propre à l'outil :

« (...) la phrase : le marteau est lourd, peut donner son expression à une réflexion préoccupée et signifier : il n'est pas léger, c'est-à-dire que sa prise en main exige de la force, qu'il rendra le maniement plus difficile. Seulement, la phrase peut aussi vouloir dire : l'étant présent, que nous connaissons déjà circonspectivement comme marteau, a un poids, c'est-à-dire la "propriété" de la gravité ; il exerce une pression sur son support ; que celui-ci soit éloigné, et il tombe. (...) Ce qui est désormais pris en vue n'échoit plus au marteau comme instrument, mais comme chose-corps soumise à la loi de la pesanteur.

(...) *La compréhension d'être* qui guide l'usage préoccupé de l'étant intramondain a viré.

(...) Dans l'énoncé "physique" : "le marteau est lourd", il n'y a pas seulement omission du caractère d'outil de l'étant rencontré, mais, et conjointement, de ce qui appartient à tout outil à-portée-de-la-main (*jedem zuhandenen Zeug*) : sa place.

---

1. GEORGE DICKIE, *La Nouvelle Théorie institutionnelle de l'art*, op. cit., p. 218. Dickie souligne.

2. GEORGE DICKIE, op. cit., p. 219.

3. Rompant ainsi la « chaîne des moyens et des fins » que Hannah Arendt tient pour la caractéristique principale de l'instrument : « À l'intérieur de la catégorie des fins et des moyens, dans les expériences de l'instrumentalité qui régit tout entier le monde de l'utilité et des objets d'usage, il est impossible de mettre un terme à la chaîne des moyens et des fins et d'empêcher les fins de resservir éventuellement de moyens, sinon en déclarant que telle ou telle chose est une "fin en soi" », HANNAH ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, trad. fr. Georges Fradier, Pocket, coll. Agora, 1996, p. 208.

Celle-ci devient indifférente. Non que le sous-la-main (*das Vorhandene*) perde en général son “lieu”. La place devient un emplacement spatio-temporel, un “point du monde” qui ne se distingue d’aucun autre de manière privilégiée. »<sup>1</sup>

Jean-Luc Marion reprend et commente ce passage de la manière suivante :

« (...) quelle différence entendons-nous entre “ce marteau est *trop* lourd” et “ce marteau est lourd” ? À l’évidence, dans le premier cas, le poids en question définit le marteau au travail, en tant que j’en use dans une intention, bref *comme* un usuel (*das Zuhandene*), qui disparaît dans son usage (...). Dans l’autre cas, le poids du marteau indique tout autre chose : une information sur le marteau pris indépendamment de son usage (...); ce poids prend seulement place à côté d’autres informations objectives (la taille, le type de bois et d’acier, la forme, la date de fabrication, le prix, etc.) ; bref le poids définit le marteau *comme* un objet qui subsiste même hors de l’usage (*das Vorhandene*). Ainsi le même phénomène (ici le marteau) peut varier du statut d’objet subsistant à celui d’usuel selon la variation de mon regard phénoménologique. Mon regard, selon qu’il prend le point de vue d’un historien des techniques ou d’un artisan à l’œuvre, suffit pour transfigurer l’objet subsistant en usuel et réciproquement. »<sup>2</sup>

Soulignons, chez Heidegger, une remarque essentielle pour le sujet qui nous occupe : celle de la place. Qu’il s’agisse d’un lieu défini institutionnellement et conventionnellement (musée, galerie, place publique, etc.), historiquement et formellement (la surface du tableau, la frontière de ses bords, son cadre — au sens propre comme figuré), alternativement (en dehors du musée, dans la nature, sur le web), indirectement ou périphériquement (une reproduction dans un catalogue, une légende dans une revue, un carton d’invitation), voire virtuellement<sup>3</sup>, ou de quelque autre lieu de *présentation*, la question de la place n’est évidemment pas indifférente à l’œuvre, ni l’œuvre indifférente à sa place. Or, pour pouvoir considérer l’œuvre comme n’importe quel objet, il faut justement rendre cette place indifférente, n’y accorder aucune importance, la soustraire de

---

1. MARTIN HEIDEGGER, *Être et Temps*, trad. fr. Emmanuel Martineau, Authentica, 1985, pp. 250-251. Heidegger souligne.

2. JEAN-LUC MARION, *Certitudes négatives*, Grasset, coll. Figures, Paris, 2010, p. 305. Marion souligne. Ce commentaire est extrait du chapitre (§ 27) qui, interrogeant la distinction kantienne des objets en phénomènes et noumènes, vise à lui opposer la partition, plus originaire, des phénomènes en objets et événements.

3. On pense notamment à la notion d’une conscience de la nature artistique de certains faits chez Allan Kaprow : « Je serais seul dans ma salle de bains, sans spectateurs qui viendraient voir de l’art. Il n’y aurait pas de galerie, pas de critique pour juger, pas de publicité. Ce fut le changement crucial qui a écarté la performance dans la vie quotidienne de tout, excepté de la mémoire de l’art. (...) En me brossant les dents attentivement pendant deux semaines, je suis devenu peu à peu conscient de la tension existant dans mon coude et dans mes doigts (était-ce comme cela auparavant ?), de la pression de ma brosse à dents sur mes gencives, de saignement sans gravité (devrais-je voir un dentiste ?). Une fois, j’ai levé les yeux et j’ai vu, réellement vu, mon visage dans le miroir. » ALLAN KAPROW, *L’Art et la vie confondus*, Editions du Centre Pompidou, 1996, p. 261.

l'œuvre, l'assimiler à un « emplacement spatio-temporel » non privilégié, générique et neutre, finalement abstrait. De la même manière, la permanence de l'objet n'est assurée que par cette omission, par cette substitution d'un espace sans nom à une place pourtant toujours donnée avec l'œuvre ; et si l'œuvre et sa place sont consubstantielles, ce qui « subsiste hors de l'usage » (c'est-à-dire, pour l'œuvre, hors de son lieu propre, le lieu (d'où) elle s'expose, étant entendu que ce « lieu » n'est pas un « emplacement spatio-temporel ») et reste disponible pour l'analyse objective n'est justement plus l'œuvre<sup>1</sup>. Ainsi la (non-)réponse à la (mauvaise) question posée par Goodman sur le fait de savoir comment « une chose peut fonctionner comme œuvre d'art à certains moments et pas à d'autres » s'impose d'elle-même : ce qui « fonctionne » comme œuvre d'art *n'est* justement *pas* identique, fonctionnement en moins, à ce qui ne fonctionnerait pas ou plus comme tel.

La problématique de l'indiscernabilité visuelle entre deux objets « identiques », récurrente au sein du corpus de l'esthétique analytique, peut d'ailleurs être vue comme une illustration de cette confusion. Danto, notamment, y revient constamment, mobilisant à cet effet les *Brillo Box* de Warhol, le *Bed* de Rauschenberg et, bien entendu, la *Fontaine* de Duchamp :

« La théorie institutionnelle de l'art est certes capable d'indiquer les raisons pour lesquelles une œuvre comme *Fontaine* de Duchamp a pu être élevée du rang de simple objet à celui d'œuvre d'art. Mais elle n'explique pas pourquoi c'est cet urinoir particulier qui a été l'objet d'une promotion si remarquable, tandis que d'autres urinoirs, exactement pareils à lui, sont restés dans une catégorie ontologiquement dévaluée. Nous nous retrouvons toujours avec deux objets indiscernables dont l'un est une œuvre d'art et l'autre non. »<sup>2</sup>

On retrouve à peu près les mêmes difficultés chez Dickie :

« Considérons *Fontaine* et un urinoir qui est son jumeau, mais qui n'est pas une œuvre d'art. Nous avons deux (...) objets ayant des éléments visuellement indiscernables, mais dont le premier (...) est une œuvre d'art et non le second. Le fait que le premier élément (...) soit une œuvre d'art et non le second, bien que les éléments (...) soient visuellement indiscernables, montre que le premier objet (...) doit être pris dans les mailles d'une structure ou d'un réseau de relations auxquelles le second échappe. C'est le fait d'être pris dans cette structure qui rend compte du fait qu'elle est une œuvre d'art, et c'est le fait d'y échapper qui rend compte du fait que le second n'est pas une œuvre d'art. La structure en question

---

1. « La situation est telle que désormais nous ne posons plus la question de la choseité dans l'œuvre ; car aussi longtemps que nous la posons, nous prenons l'œuvre *a priori* et définitivement comme un objet disponible et donné. » MARTIN HEIDEGGER, *L'Origine de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 77.

2. ARTHUR DANTO, *La Transfiguration du Banal, une philosophie de l'art*, trad. fr. Claude Hary-Schaeffer, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1989, p. 36.

n'est pas, bien évidemment, visible à l'œil nu, à la manière dont les couleurs des deux objets le sont.<sup>1</sup> »

Nous ne discuterons pas ici de l'affirmation contestable (bien que sans doute socio-culturellement avérée) selon laquelle, pour Danto, le statut ontologique de l'œuvre d'art serait l'équivalent d'une promotion : elle ne ressortit tout simplement d'aucune ontologie, qu'elle rapporte sans scrupule ni discernement à l'estimation d'une valeur. La question qui se pose se rapporte plutôt aux deux objets « exactement pareils » ou « visuellement indiscernables » dont parle les philosophes : s'ils sont indiscernables, comment Danto et Dickie peuvent-ils les discerner ? Car s'il est entendu pour eux que « l'un est une œuvre d'art et l'autre non », que « le premier est une œuvre d'art et non le second », c'est que la distinction est déjà faite. Et que cette distinction, manifestement, n'a pu se faire sur la base du seul caractère objectif et visuel, puisqu'y réduire les deux « objets » les rend justement indiscernables. Si Danto et Dickie peuvent parler d'indiscernabilité, confondre *Fountain* et un urinoir, c'est parce qu'ils ont été préalablement réduits, l'un et l'autre, à un objet commun, le premier : l'objet-urinoir standard, générique, que tout le monde connaît mais que personne n'a jamais vu, le seul à pouvoir négliger qu'il ne s'agit pas d'un urinoir parmi d'autres<sup>2</sup>, mais cet urinoir-ci, *Fountain*, exposé-non exposé au Salon des Indépendants, avec la postérité qu'on connaît. *A contrario*, si l'essence de l'urinoir est d'être un objet physique, c'est-à-dire une pièce d'émail ayant comme propriétés d'avoir telle forme, tel poids, telle couleur, etc... alors cette essence n'est justement pas ce qui l'identifie comme urinoir. Ce qui l'identifie comme

---

1. GEORGE DICKIE, *La Nouvelle Théorie institutionnelle de l'art*, op. cit., p. 220. Dickie avait pourtant, si l'on en croit Danto, avancé que : « la seule différence qui existe entre l'appréciation de l'art et l'appréciation de ce qui n'est pas de l'art réside dans le fait qu'elles concernent des *objets* [objects] différents », Cité et souligné par ARTHUR DANTO, *La Transfiguration du banal*, op. cit., p. 159. Faut-il comprendre que Dickie assume deux positions contradictoires, qu'il hésite entre l'une et l'autre, qu'il pressent l'inadéquation d'un même concept d'objet à deux expériences, ou qu'il distingue seulement deux champs d'étude ? Il aurait fallu pouvoir réintégrer cette remarque dans son contexte, mais Danto n'indique malheureusement pas la source à laquelle il se réfère.

2. « On est en droit de se demander si (...) les philosophes esthéticiens anglo-saxons ne sont pas demeurés pris dans des évidences envers lesquelles l'esthétique devrait opérer une critique de fond. En ce qui concerne Danto le soupçon est que (...) [sa] théorie reste (...) entièrement dépendante d'une conception naïvement simple de l'objet ordinaire ou banal. En d'autres termes si pour Danto l'art contemporain apparaît, lorsqu'il est interprété à partir de son monde de valeurs propre, comme une "transfiguration du banal", en revanche *l'être de la banalité* et *l'être de l'objectivité ordinaire* demeurent quant à eux absolument ininterrogés. Comme si quelque chose comme un "objet ordinaire", ou une *chose*, ne posait aucun problème d'ordre ontologique ; comme si l'objectivité de l'objet était une évidence philosophique... », PIERRE RODRIGO, *L'Intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, coll. Problèmes & Controverses, , Vrin, 2009, p. 226. Rodrigo souligne. On oubliera pas d'ajouter que l'œuvre d'art, si elle n'est pas cet objet ordinaire — même donc quand elle expose un objet ordinaire — peut pourtant à son tour en devenir un : œuvre comme objet ordinaire de l'art, puis objet ordinaire de l'art, enfin objet d'art (des galeries, des marchands, des critiques, etc.).

urinoir est avant tout sa fonction, son usage. Or cet usage implique un rapport particulier à l'objet, celui d'en user précisément, à la manière d'un instrument, qui le confond avec cet usage, le fait oublier, voire disparaître comme objet. L'objet n'est pas vu, ne s'expose ni au regard ni à l'attention qui en feraient connaître les caractéristiques physiques ou visuelles. Or *Fountain* a comme caractéristique très particulière, justement, d'être exposé (de l'avoir été, de l'être encore, même par la procuration de répliques ou de photographies), et de n'être pas utilisable (ce que confirme assez bien, contre son gré, la tentative iconoclaste de Pinoncelli et ses conséquences).

La distinction entre l'œuvre et l'objet n'est donc pas fondée sur l'objet, ni visible de la même manière que lui. Est-ce à dire qu'elle lui advient de l'extérieur, comme après-coup et par artifice, et ne l'affecte pas substantiellement ? Le penser ainsi reviendrait à maintenir l'exigence d'une nature substantielle de l'œuvre d'art ainsi que l'antériorité conceptuelle et effective de l'objet sur l'œuvre, alors même qu'il n'est plus un critère distinctif. Ce serait en outre faire bien peu de cas du contexte, objet pourtant, de Goodman à Dickie, de toutes les attentions. Dans ces conditions, que reste-t-il à l'œuvre, qui lui soit pourtant indissociable mais qui échappe à toute objectivation ? Sa place (*cf. supra*). Que l'œuvre se présente, s'expose, n'est pas dû à un concours de circonstances qui lui serait imposées ultérieurement, à une contingence éventuellement consécutive à la production d'un objet, mais tient à sa phénoménalité propre, à son mode d'existence, quand bien même elle ne serait jamais exposée :

« (...) Les œuvres sont des objets propres à être présentés, sans quoi il serait vain de les juger indignes d'être présentées. Ainsi, même l'art qui n'est pas censé être présenté à un public présuppose un public, non seulement parce qu'il est possible de le présenter à un public (comme cela se produit parfois), mais également parce qu'il s'agit d'une chose dont le but est d'être présentée à un public. »<sup>1</sup>

Nous pouvons désormais revenir sur la seconde condition de la définition de Dickie : la candidature à l'appréciation, et faire dès à présent l'hypothèse que pour ce dernier comme pour Danto, c'est la question du public (qui assume l'appréciation) qui retient l'attention au détriment de celle de la présentation (qui exerce la candidature), laissant orpheline la problématique de leur corrélation, interdisant d'emblée que la seconde puisse déterminer la première. On avait pu croire, pourtant, que la théorie institutionnelle s'émancipait de la tutelle de l'objet, de ses propriétés, et ne fixait pas *a priori* pour l'œuvre de critères établis

---

1. GEORGE DICKIE, *La Nouvelle Théorie institutionnelle de l'art*, *op. cit.*, p. 222.



selon cette norme : « par approche institutionnelle de l'art, écrit George Dickie, j'entends l'idée que les œuvres d'art sont de l'art en conséquence de la position qu'elles occupent au sein d'un cadre ou d'un contexte institutionnels »<sup>1</sup>. Cette position, pour reprendre la définition du philosophe, leur a été « conférée par un ensemble de personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ». C'est par l'entremise de leur appréciation que l'objet va changer de statut ou, selon les termes de Danto, être « promu » au rang d'œuvre d'art, par une interprétation nécessaire à son identification. À partir de la définition de Dickie : « une œuvre d'art (...) est un artefact dont un ensemble d'aspects a fait que lui a été conféré le statut de candidat à l'appréciation par une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution (le monde de l'art) », on peut faire plusieurs remarques. Tout d'abord s'apercevoir que la « candidature à l'appréciation » (notion centrale et, en vérité, capitale) est ici reléguée à un statut d'admissibilité, en quelque sorte intermédiaire puisqu'il attend un verdict (celui, précisément, d'une appréciation, issue d'un tribunal institutionnel autorisé) et que ce statut résulte d'autres conditions qui peuvent donc l'assurer ou le dénier : en l'occurrence « un ensemble d'aspects ». C'est donc à ses « aspects », aussi complexes ou peu déterminés qu'ils soient, que revient la décision d'attribution, c'est par eux qu'est « conférée » le statut en question donc, au bout du compte, la qualité ou la nature d'œuvre d'art. En fait de candidature à l'appréciation, il s'agit plutôt de l'appréciation d'une candidature, et de sa recevabilité. Le retournement conceptuel opéré par Dickie n'est finalement pas avéré puisque l'objet, ou l'artefact, nanti ou non d'éventuelles propriétés reste le premier et finalement le seul élément de référence, quels que soient les barèmes appréciatifs à l'aune desquels il va être jugé. Dans cette perspective, la primauté revient d'abord à l'appréciation, dont on attendra, naturellement, qu'elle soit favorable. La candidature, dès lors, ne peut s'entendre que comme la candidature à un examen, donc à une évaluation, relative nécessairement à un barème.

Mais qui, en dernière instance, établit ce barème, et sur quoi est-il fondé ? C'est exactement la problématique que va soulever Danielle Lories. Bien que la thèse de Dickie réponde d'assez près à la production artistique de son temps, procédant d'une démarche empirique visant à fonder le discours critique et à en délimiter la classe d'objets correspondante, rien n'empêche, selon l'auteur de *L'Art à l'épreuve du concept*, de poser à cette théorie apparemment autosuffisante la question, toujours légitime, de ses conditions de possibilité :

---

1. GEORGE DICKIE, *La Nouvelle Théorie institutionnelle de l'art*, op. cit., p. 214.

« Les conventions et leur fonctionnement ne peuvent, en effet, constituer le dernier mot. On sera toujours en droit d'interroger plus avant, de demander *ce que* régissent ces conventions, ce qui a rendu *possible* un réseau de conventions suffisamment autonome pour être considéré comme une institution, un *monde* de l'art. On pourra toujours se demander en vertu de quels critères et à quelles conditions des systèmes de ce genre sont possibles. »<sup>1</sup>

C'est pourquoi elle décèle, au verso de ce monde de l'art dont la théorie institutionnelle ne présenterait que la face fonctionnelle, une résurgence du *sensus communis* kantien : « C'est bien une faculté de juger en se mettant à la place de tout autre que suppose l'acte décrit par Dickie comme celui de conférer le statut de candidat à l'appréciation : il s'agit bien là de *juger* la chose *susceptible* d'être *appréciée* par *autrui* »<sup>2</sup>. Mais son verdict présuppose pourtant à son tour, sans s'y arrêter, ce que la théorie institutionnelle elle-même tient vraisemblablement pour acquis ; à savoir qu'il ne s'agit, en dernière instance, que d'établir les conditions possibles d'un jugement, de circonscrire théoriquement la possibilité et la validité d'une évaluation (« une chose susceptible d'être appréciée »). Pour Danielle Lories l'appréciation précéderait donc aussi toujours, parce qu'elle la justifie, la candidature (comme un examen justifie une convocation). On défendra ici l'hypothèse inverse : c'est l'acte de candidature qui prévaut, qui permet à une appréciation d'avoir lieu dans la mesure où l'appréciation se doit d'abord d'avoir admis, donc reconnu, une candidature. Au nom de quelle autre opération, sinon, l'« ensemble d'aspects » dont parle Dickie pourrait-il valoir comme référence, comme point de départ ? Quand Danto rappelle que, selon Dickie, « une chose qui ne peut pas être l'objet d'une appréciation ne peut pas être une œuvre d'art »<sup>3</sup>, on peut se demander comment cette chose pourrait être ou n'être pas l'objet d'une appréciation si elle ne prenait pas d'abord sur elle, pour ainsi dire, d'y prétendre. L'appréciation (ici le fait de juger digne ou indigne) n'est pas prioritaire, en droit ni en fait, sur la candidature (la fait que les œuvres soient des « objets propres à être présentés »), mais en dépend directement.

Si la théorie de Dickie mérite qu'on s'y arrête, c'est qu'elle pointe selon nous et sans doute malgré elle un fait essentiel : le rôle déterminant de l'exposition, dont l'analyse institutionnelle semble pourtant négliger la portée, en la secondarisant, voire en l'ignorant au profit de l'horizon du jugement et de l'évaluation, bref de la

---

1. DANIELLE LORIES, *L'Art à l'épreuve du concept*, op. cit., p. 71. Lories souligne.

2. DANIELLE LORIES, *ibid.* Lories souligne.

3. Rapporté par ARTHUR DANTO, in *La Transfiguration du Banal*, op. cit., p. 156.

valeur. Et c'est parce qu'elle s'inscrit dans cet horizon que l'appréciation de *Fountain* par Dickie devient ridicule :

« Pourquoi les qualités ordinaires de *Fontaine* — sa surface blanche et brillante, sa profondeur mise en valeur par les reflets des objets environnants, son agréable forme ovale — ne pourraient-elles pas être appréciées ? Elle possède en fait des qualités similaires à certaines œuvres de Brancusi et de Moore, dont beaucoup n'hésitent pas à dire qu'ils les apprécient. »<sup>1</sup>

Les jolies courbes de *Fountain* sont-elles ce qu'au bout du compte il faut retenir de toute cette histoire ? N'importe quel regard suffisamment attentif n'aurait-il pas pu s'en aviser sans en passer par là ? Car si, comme le note Dominique Chateau, « la promotion au premier plan de sa valeur esthétique suppose son isolement dans le monde de l'art, l'urinoir est déjà esthétique en tant qu'objet ordinaire. Rien n'empêche d'entrer en relation esthétique avec un quelconque urinoir (...); simplement (...) la situation nouvelle de l'urinoir comme objet exposé (...) nous y incline expressément »<sup>2</sup>. Nous objecterons cependant que rien n'empêche effectivement « d'entrer en relation esthétique avec un quelconque urinoir » sinon, précisément, l'absence d'« attitude esthétique », qui n'est justement pas le regard professionnel du plombier, qui ne voit pas l'urinoir mais qui l'installe, ni celui de l'utilisateur, qui pisse dedans ; car l'un et l'autre, dans la manière dont ils l'abordent, *n'ont* littéralement *pas* à le voir, et, de fait, ne le *voient* finalement pas ; à moins qu'ils ne suspendent chacun le cours de leur activité, et laissent s'y insinuer une « relation esthétique » particulière, c'est-à-dire l'analogie d'une exposition<sup>3</sup>.

---

1. GEORGE DICKIE, *Art and the aesthetic*, p. 42, cité par ARTHUR DANTO, in *La Transfiguration du banal*, *op. cit.*, p. 159.

2. DOMINIQUE CHATEAU, *Duchamp et Duchamp*, *op. cit.*, pp. 50-51.

3 D'une certaine manière, Hegel avait déjà, à propos des flamands, fait cette remarque : « Le contenu peut tout à fait être indifférent et ne présenter pour nous, dans la vie ordinaire, en dehors de sa représentation artistique, qu'un intérêt momentané. C'est ainsi, par exemple, que la peinture hollandaise a su recréer les apparences fugitives de la nature et en tirer mille et mille effets. [...] Mais ce qui nous attire dans ces contenus, quand ils sont représentés par l'art, c'est justement cette apparence de cette manifestation des objets, en tant qu'œuvres de l'esprit qui fait subir au monde matériel, extérieur et sensible, une transformation en profondeur. (...) Grâce à cette idéalité, l'art imprime une valeur à des objets insignifiants en soi et que, malgré leur insignifiance, il fixe pour lui en en faisant son but et en attirant notre attention sur des choses qui, sans lui, nous échapperaient complètement. [...] qu'il s'agisse d'un sourire instantané, d'une rapide contraction sarcastique de la bouche, ou de manifestations à peine perceptibles de la vie spirituelle de l'homme, ainsi que d'accidents et d'événements qui vont et viennent, qui sont là pendant un moment pour être oubliés aussitôt, tout cela l'art l'arrache à l'existence périssable et évanescence, se montrant en cela encore supérieur à la nature. » GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Esthétique*, *op. cit.*, pp. 219-220 (nous soulignons). Mais Hegel inscrit son propos dans la concurrence supposée de la nature et l'art, lequel a pour lui, comme on sait, vocation à hypostasier l'Esprit (« Grâce à cette idéalité... »). Dans le registre à nos yeux plus fécond, vis-à-vis de cette situation, des modes d'être distincts de l'œuvre et de l'outil (qui permet de remarquer, que le « en tant qu'objet

Mais surtout : il importe moins, en définitive, de « promouvoir [la] valeur esthétique » d'un objet habituellement laissé-pour-compte (la révision du seuil d'admissibilité y suffit, et n'invalide pas le jeu de la valeur), d'y opposer comme Duchamp le bien-fondé de choix contraires à toute considération esthétique (qui en confirment aussi bien le modèle), de fixer des responsabilités historiques (Duchamp reste malgré lui le père d'enfants qu'il n'a pas voulus), de prendre acte d'un pied de nez métacritique à l'égard des conventions et des procédures (où la légion d'honneur finit toujours par décorer l'ironie), d'isoler le pouvoir légiférant de ces dernières (qui n'est dispensable et dispensé que dans la mesure où il est sollicité), que de mesurer combien ces perspectives, toutes possibles, légitimes et motivées, ne peuvent se déployer qu'à partir du moment où l'objet en question s'est déjà avancé vers elles, qu'il a pris, lui en premier, l'initiative de s'exposer.

Mikel Dufrenne, dont les réflexions nous ont autorisé à entamer cette étude, n'a vraisemblablement pas, lui non plus, choisi de penser l'œuvre à partir de cette prédisposition. Il a plutôt, *via* la présomption d'un objet esthétique, conservé cette détermination première, finalement substantielle, d'un objet donné et préalable, dépositaire de propriétés, esthétiques précisément. D'où l'obligation, pour lui, d'en passer par l'exercice d'un pouvoir propre à l'objet, auquel le sujet, la conscience, le spectateur doit répondre, « pour éviter tout subjectivisme » : « c'est plutôt d'une aliénation du spectateur dans l'objet — on dit quelquefois un envoûtement — qu'il faut parler », « le tableau exige que je me laisse hanter par la couleur »<sup>1</sup> ; le lexique de la magie ou du fétichisme est dès lors inévitable tant que l'objet reste inconditionné et, partant, conditionne l'œuvre, plutôt que l'inverse. Au chapitre intitulé *L'objet esthétique parmi les autres objets*, il demande : « tous

---

ordinaire » apparaît dans l'œuvre et par elle, et non par l'usage, qui n'en montre rien), on rappellera l'observation faite par Heidegger au sujet de la mésinterprétation, par Nietzsche, du désintéressement kantien : « Que signifie "hors de tout intérêt propre" ? L'intérêt ici est le *mihi interest* du latin : quelque chose m'importe ; prendre intérêt à quelque chose signifie : désirer avoir quelque chose pour soi-même, notamment en user et en disposer en toute propriété. (...) Ce à quoi nous prenons de l'intérêt, est toujours pris, c'est-à-dire représenté, en vue d'autre chose », bref, de l'intérêt d'usage, voire d'usure. « De ce malentendu sur "l'intérêt" vient l'erreur de croire que l'élimination de l'intérêt supprimerait tout rapport réel à l'objet. Or c'est le contraire qui est vrai. En effet, c'est justement en vertu du *désintéressement* que le rapport réel à l'objet même entre en jeu », MARTIN HEIDEGGER, *Nietzsche I, (partie I. La Volonté de puissance en tant qu'art)*, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1971, pp. 103-104 (Heidegger souligne). On complètera ce rappel par la très intéressante note qu'ajoute Hannah Arendt à son analyse de l'instrumentalité : « les ouvriers expliquent eux-mêmes (...) leur préférence pour le travail répétitif. Ils le préfèrent parce qu'il est mécanique et n'exige pas d'attention, de sorte qu'en l'exécutant ils peuvent penser à autre chose », HANNAH ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, p. 198, note 1.

1. MIKEL DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 93.

les objets, s'ils sont esthétiquement perçus, pouvant devenir objets esthétiques, comment les opposer à "l'objet esthétique" ? »<sup>1</sup>. L'œuvre d'art étant, selon lui, « l'objet esthétique par excellence », cela suppose et implique que l'on puisse « l'opposer à d'autres objets qui ne sont esthétiques qu'en puissance et par surcroît ». L'opposition serait féconde si elle ne trouvait sa résolution chez Dufrenne dans une substantialisation, une essence objective de l'œuvre : « nous pouvons donc chercher ce qui distingue l'objet esthétique œuvre d'art des autres objets qui ne sont esthétiques qu'accessoirement. (...) Et du même coup il nous faudra insister sur ce que les autres objets ont *essentiellement* de non esthétique, sans oublier pour autant qu'ils peuvent devenir esthétique et prétendre parfois à l'être »<sup>2</sup>. Parmi les exemples possibles, l'auteur de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* cite le design, les formes décoratives d'objets divers, qui peuvent être jugés beaux, perçus esthétiquement, mais qui ne sont pas essentiellement des œuvres d'art. Pourquoi ? Abordant la question de l'utilité (prisme finalement décisif, à notre avis, de la décomposition du couple œuvre/objet), Dufrenne poursuit : « assurément, l'objet usuel, comme aussi bien tout objet, peut être esthétiquement perçu et jugé beau. (...) Mais de tels objets [Dufrenne a pris pour exemple le soc d'une charrue, une locomotive, une grange... auxquels on pourrait bien sûr ajouter un porte-bouteilles et un urinoir] ne sont pas *essentiellement* esthétiques, ils ne le sont que par surcroît sans solliciter le regard qui les esthétise. Certains objets usuels toutefois sollicitent ce regard : sans renoncer à être utiles, par la façon dont ils sont ornés ou décorés ils cherchent à plaire. (...) Dans quelle mesure ces objets réussissent-ils à plaire ? C'est une question de goût, selon qu'on aime ou non l'ornement (...). Mais, plus objectivement, dans quelle mesure doit-on les tenir pour œuvres d'art, c'est-à-dire pour des objets *essentiellement* esthétiques ? Nous sommes ici en présence de ces cas limites dont nous ne voulons pas encombrer notre étude »<sup>3</sup>.

Nous considérons pour notre part que les cas limites n'ont rien d'encombrant, mais qu'ils sont au contraire singulièrement révélateurs, et bien souvent inauguraux, en ce qu'ils interrompent voire inversent le cours naturel de la pensée vis-à-vis de l'objet et la gardent d'une tendance normative. La norme c'est ici, chez Dufrenne (comme chez Husserl d'ailleurs, et chez Duchamp), celle du goût et du plaisir, horizon explicite en vue duquel est envisagée toute relation esthétique. Le plaisir devient alors la norme d'éligibilité de l'œuvre au même titre que l'efficacité celle de l'outil, l'un et l'autre inféodés en retour à un objet qui en

---

1. MIKEL DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 111.

2. MIKEL DUFRENNE, op. cit., p. 112. Nous soulignons.

3. MIKEL DUFRENNE, op. cit., pp. 135-136. Nous soulignons.

mesure les coefficients respectifs. Mais l'impasse qu'il préfère éviter ne perdure que si cet horizon est maintenu, tandis qu'une définition de l'œuvre qui pose sa destination à s'exposer avant toute considération d'objet, et d'objet de plaisir en particulier, ne préjuge d'aucun ordre préalable, ni ne l'interdit ensuite, quel qu'il soit.

### 3. L'œuvre n'est pas (ensuite) un produit

Que l'étude de l'œuvre puisse ou même doive être menée comme celle d'un phénomène de plein droit, cela peut s'entendre et d'ailleurs toute œuvre que n'épuise ni la somme des interprétations ni celle des controverses qui la visent le confirme suffisamment. Mais il reste que ces interprétations ou des controverses ne font que la viser. Autrement dit, dès qu'une œuvre devient un objet d'étude, elle le devient sur la base d'un fonds d'œuvres disponibles, c'est-à-dire prédisposables à l'inspection d'un regard critique par définition rétrospectif. Quels que soient le point de vue que ce regard adopte, les hypothèses que cette inspection avance, les commentaires auxquels cette étude donne lieu, la fonction critique, interprétative ou même descriptive ne s'applique aux œuvres qu'*a posteriori*, à partir d'elles. Elles ne peuvent devenir, provisoirement, des objets d'attention que parce qu'elles étaient déjà là, pour ainsi dire achevées, antérieures en tout cas à toute question portant sur leur nature, leur statut, leur phénoménalité, etc. Si bien que dans les discours qu'elle provoque ou les problématiques qui l'envisagent, l'œuvre ne répond toujours qu'à un seul point de vue, et qui nécessairement lui fait suite, celui du spectateur, pour lequel l'œuvre est considérée comme déjà donnée et, en quelque manière, anonyme. Non que leur auteur ne soit pas identifié (il l'est dans la plupart des cas), ni même négligé, voire oublié, mais il n'est reconnu, intégré à (l'étude de) l'œuvre que par l'opération d'une référence, nécessairement rétrospective. Le regard esthétique ne vise pas, ne s'intéresse pas à la relation singulière qui a lieu entre l'artiste et l'œuvre, et vraisemblablement ne peut rien en dire, tout simplement parce cette relation ne le concerne pas, qu'il ne peut ou ne veut pas la voir<sup>1</sup>. Pourtant, contrairement à la pluie ou à la grâce, une œuvre ne tombe pas du ciel :

« (...) dans le mot œuvre, nous entendons ouvrage. Ce qu'il y a de proprement œuvre dans l'œuvre réside donc dans le fait d'avoir été créée par l'artiste. (...) Il semble assez évident que l'être-créé de l'œuvre ne peut se comprendre qu'à partir du processus de la création. Il faut donc bien consentir — par la force des choses — à prendre en considération l'activité même de l'artiste. »<sup>2</sup>

« Des œuvres d'art, nous en connaissons. (...) Du reste, autant que ces œuvres même, nous connaissons aussi le plus souvent leur "origine". Car où donc une œuvre d'art pourrait-elle trouver son origine, sinon dans sa production par

---

1. Le reproche de cette omission était d'ailleurs déjà adressé par Nietzsche à Kant : « (...) je veux souligner ici que Kant, comme tous les philosophes, au lieu de viser le problème esthétique en se basant sur l'expérience de l'artiste (du créateur), n'a médité sur l'art et le beau qu'en "spectateur" et insensiblement introduit le "spectateur" dans le concept "beau". » FRIEDRICH NIETZSCHE, *Généalogie de la morale*, trad. fr. Henri Albert, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1972, pp. 153-154.

2. MARTIN HEIDEGGER, *L'Origine de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 64.

*l'artiste ? Par suite, il convient de décrire les processus qui se déroulent lors de la confection de produits artistiques. »*<sup>1</sup>

Comment le procès esthétique peut-il s'acquitter de cette absence flagrante, comment peut-il contourner ce point aveugle de l'œuvre, l'artiste lui-même ? Comment donc réintégrer l'artiste dans l'économie de l'œuvre ? Il ne s'agit pas, ici, de substituer à l'œuvre l'étude d'une personnalité particulière, d'y adjoindre un ensemble de caractères personnels, d'éléments biographiques, stylistiques, historiques ou techniques, c'est-à-dire, en somme, de remplacer l'horizon esthétique par un autre, anthropologique ou psychologique, et de reconduire la figure de l'artiste au visage de tel ou tel mais, au sein ou à partir de l'esthétique, voire sans ou contre elle le cas échéant, de faire droit à l'artiste *dans* l'œuvre, de lui rendre sa place comme élément déterminant de l'avènement de l'œuvre elle-même. Il semble évident qu'une pensée susceptible de répondre à cette question est celle qui s'intéresse à l'acte créateur, à l'activité de l'artiste en tant que telle, et qui se donne pour tâche de rendre compte des œuvres dans cette perspective. Mais ne prend-on pas aussi, ainsi, le risque d'entretenir une confusion ? Le risque de se fier, en interrogeant de cette manière, non à l'avènement de l'œuvre, mais à celui d'un objet ou d'un produit ? En ayant naturellement et tacitement présumé que l'œuvre dépend de l'artiste bien davantage que l'artiste de l'œuvre ?

Si nous avons précédemment tenté d'établir l'illégitimité d'une méthode qui, questionnant le visible à partir de l'objectivité et non l'objet à partir de sa visibilité, contraint l'œuvre à s'y conformer et en manque la spécificité essentielle, nous voudrions avancer l'hypothèse que, de la même manière, le commerce de l'activité et du résultat dans leur intelligibilité mutuelle répond à la logique de la production et du produit et procède quant à l'œuvre d'une annexation similaire. C'est cette équivalence que Heidegger conteste, dans la première version de son essai, immédiatement après l'avoir supposée :

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

Oui — mais de telles investigations n'ont rien à voir avec la question de l'origine de l'œuvre d'art. (...) Elles ne partent pas de l'œuvre, car celle-ci y est envisagée comme ce que le pouvoir de l'artiste a produit, comme un *résultat* de son faire. Certes, l'œuvre d'art singulière est toujours aussi la production d'un artiste ; toutefois, cet être-produit de l'œuvre ne constitue point son être-œuvre. (...)

---

1. MARTIN HEIDEGGER, *De l'origine de l'œuvre d'art*, conférence de 1935, trad. fr. Emmanuel Martineau (hors commerce), Paris, Authentica, 1987, p. 27. Heidegger souligne.



L'artiste demeure par rapport à l'œuvre quelque chose d'indifférent, presque comme un procès qui s'annulerait lui-même dans la création. D'autre part, ce n'est pas à l'*origine* que revient cette analyse des vécus de l'artiste, mais à une "cause". Or origine et cause font deux. (...) Les œuvres d'art ne sont pas parce que des artistes en ont produites, mais des artistes ne peuvent être en tant que créateur que parce qu'est possible et nécessaire quelque chose comme des œuvres d'art. Ce fondement qui rend possible et nécessaire l'essence de l'œuvre et, d'emblée et du même coup, l'essence de l'artiste, c'est cela l'*origine* de l'œuvre d'art. »<sup>1</sup>

Que « l'artiste demeure par rapport à l'œuvre quelque chose d'indifférent », qu'est-ce à dire ? Que l'œuvre demeure indifférente à l'artiste et l'artiste indifférent à l'œuvre ? Cela reste d'autant plus discutabile que la quasi-totalité des œuvres et des artistes donnent, pour autant qu'on puisse en juger, l'exemple du contraire. Cela serait d'autant plus absurde que Heidegger, quelques lignes plus loin, avance que l'artiste se reçoit de l'œuvre et que l'œuvre se révèle par lui. En fait, c'est de l'artiste comme producteur qu'il est ici question, ce que confirmera la suite : « n'avons-nous pas pris depuis le début toute la peine du monde à tenir justement à distance l'être-produit par l'artiste, en le traitant comme une détermination inessentielle de l'œuvre elle-même ? Assurément, cependant, l'être-produit et l'être-créé ne sont pas la même chose. Tout créé, dans le domaine de l'art, est toujours aussi un produit, mais l'inverse n'est pas vrai. Et c'est bien pourquoi il est également impossible de jamais concevoir le créer et l'être créé en partant du produire »<sup>2</sup>.

Dans ces conditions, qu'est-ce que produire ? Il faudrait distinguer, parmi toutes les acceptions du verbe<sup>3</sup>, celle dont il est question ici, à laquelle l'usage commun fait référence lorsqu'il l'applique à la production d'œuvres d'art. Si l'on interroge Hannah Arendt, (qui distingue non pas l'œuvre d'art du produit, mais l'œuvre humaine en général du travail) on obtient, sur la question de la production et de la fabrication, activités caractéristiques de l'*homo faber*, et de l'œuvre qu'il produit, la réponse suivante :

---

1. MARTIN HEIDEGGER, *De l'origine de l'œuvre d'art*, op. cit., pp. 27-29.

2. MARTIN HEIDEGGER, op. cit., p. 51.

3. Nombreuses, si l'on se réfère à ÉMILE LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, t. 3, éd. du Cap, Monte Carlo, 1971, p. 5022 : « 1. Pousser en avant [sens étymologique littéral]. 2. Faire voir, mettre sous les yeux. 3. Introduire, faire connaître. 4. Livrer à l'examen, soumettre à la connaissance. Produire des titres, des pièces. Produire des témoins, les faire entendre en justice. 5. Engendrer, donner naissance, en parlant des êtres vivants qui se perpétuent. 6. Il se dit, en un sens analogue, de la terre, d'un pays, d'un arbre, etc. 7. Il se dit en parlant de l'agriculture et de l'industrie. 8. En parlant des ouvrages de l'esprit et de l'art, faire, créer ». Parmi les acceptions du terme, on notera la position de l'acception courante (fabriquer, faire, créer), et l'on pourra s'interroger sur l'intérêt à l'envisager selon les définitions qui la précèdent.

« Le processus du faire est lui-même entièrement déterminé par les catégories de la fin et des moyens. L'objet fabriqué est une fin en ce double sens que le processus de production s'y achève, et qu'il n'est qu'un moyen pour produire cette fin. »<sup>1</sup>

Lorsque de son côté Paul Valéry s'attache à dégager les vertus du *faire* créateur, présentant au Collège de France les premiers préceptes de ce qui prendra bientôt le nom de poïétique, il précise :

« Le faire, le *poïein*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler *œuvres de l'esprit*. Ce sont celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage, en employant à cette fin tous les moyens physiques qui lui peuvent servir. »<sup>2</sup>

La correspondance entre les deux définitions est frappante. La conformation de la définition du « faire », de part et d'autre, à la rationalité des moyens et des fins, et, consécutivement, la compréhension homogène de l'œuvre et de l'objet fabriqué en ce qu'ils achèvent tous deux un processus, renseignent, à première vue, sur l'acception que Valéry donne du faire : elle est celle qui correspond à la logique de la production, de la fabrication, et de son procès linéaire, et dont l'œuvre est donc ici explicitement admise comme le résultat.

Pourtant, dès qu'il s'agit d'en détailler la ou les fins, Valéry indique qu'elles ne sont que « celles que l'esprit veut se faire *pour son propre usage* », inversant en quelque sorte le mouvement, le bouclant sur lui-même, l'affranchissant de tout principe qui lui soit extérieur. Et s'oppose dès lors radicalement à cet autre caractère que Arendt assigne à la production :

« L'œuvre factuelle s'exécute sous la conduite d'un modèle conformément auquel l'objet est construit. Ce modèle peut être une image que contemplant les yeux de l'esprit ou un plan dans lequel une œuvre a déjà fourni à l'image un essai de matérialisation. Dans les deux cas, ce qui guide l'œuvre de fabrication est extérieur au fabricant et précède le processus factuel de l'œuvre. »<sup>3</sup>

Rien de tel chez Valéry, pour qui, à travers « l'ébranlement initial et *toujours accidentel* qui va construire en nous l'instrument poétique »<sup>4</sup>, c'est justement le

---

1. HANNAH ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 194.

2. PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale du cours de poétique au Collège de France », in *Variété V*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2010, p. 828. Valéry souligne (les références aux *Variétés* de Valéry sont données à partir de l'édition ci-avant, regroupant *Variété III, IV et V*).

3. HANNAH ARENDT, op. cit., p. 192.

4. PAUL VALÉRY, « Poésie et pensée abstraite », in *Variété V*, op. cit., p. 666. Valéry souligne.

processus factuel qui importe, et qu'il s'agit d'étudier<sup>1</sup>. On peut penser que la difficulté à rendre opératoire la hiérarchie classique des moyens et des fins dans le cas de l'activité artistique et de l'œuvre est un indice de la singularité de ces dernières et de leur réticence à l'égard de ce schéma. Cette difficulté, comme les paradoxes qu'elle entraîne, Valéry comme Hegel, parmi ceux qui se sont efforcés de penser l'activité artistique comme telle, l'ont posée sans détour. René Passeron en revanche, dont l'obédience à la poïétique est déclarée, dont il est même le théoricien inéluctable, a plutôt noyé le poisson qu'il n'a cherché à attraper.

Passeron va réussir le tour de force qui consiste à répondre à toutes les questions sans jamais en poser aucune. Sa thèse principale, imposée plus que discutée, est la suivante : étendre à toute activité humaine, ou presque, les vertus d'une instauration créatrice<sup>2</sup>. Mais cette poïétique, qu'à la suite de Valéry, dont il assume partiellement l'héritage, il généralise à toute production, évite précisément de penser la spécificité de l'activité artistique<sup>3</sup>. Elle perd sa qualité de « science critique » en échouant à rendre manifeste la relation caractéristique de l'artiste à l'œuvre, incapable de proposer un mode par lequel l'interroger. Pour lui, « la poïétique (...) élargit sa perspective à toutes les activités instauratrices

---

1. La poïétique que Valéry appelle de ses vœux s'intéresse à « tout ce qui concerne la production des œuvres ; et une idée générale de l'*action humaine complète*, depuis ses racines psychiques et physiologiques, jusqu'à ses entreprises sur la matière ou sur les individus », permettrait d'en définir les contours : « d'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation ; celui de la culture et du milieu ; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, des procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action », PAUL VALÉRY, « Discours prononcé au deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art », in *Variété IV, op. cit.*, pp. 532-523. Comme on le voit, dans ces conditions, le « faire » se dissout en multiples occurrences possibles, et ne ressortit plus d'une prédétermination adéquate à l'objet-modèle et à son emprise préalable sur la logique de sa production. Mais, s'étendant à « l'action humaine complète », il risque de dissoudre également la spécificité, s'il en est une, de l'activité artistique comme telle, travers qu'évitera finalement Valéry, contrairement à René Passeron.

2. La notion d'instauration, dont la récurrence est épidémique dans ses écrits, est un concept emprunté à Étienne Souriau, que Passeron ne définira pas une seule fois, et problématisera encore moins. L'accès difficile à *L'instauration philosophique* de Souriau (Alcan, Paris, 1939), ouvrage épuisé, ne nous a malheureusement pas permis de nous y référer avant le bouclage de ce mémoire. À défaut, on remarquera seulement que l'étymologie invite à en reconsidérer les caractères d'axiome et d'origine : pour *instauratio*, le Gaffiot donne en effet « reconstruction, réparation, renouvellement, reprise », FÉLIX GAFFIOT, *Dictionnaire illustré Latin Français*, Hachette, Paris, 1934, p. 832 (on pourrait faire la même remarque pour *inventio* : « action de trouver, de découvrir, découverte », p. 852).

3. « Tout ce qui ressortit pratiquement à la production humaine, tout ce qui, produisant un résultat artefactuel ou factuel, sollicite une activité humaine, pourrait ressortir à la poïétique. (...) La poïétique, comme théorie du faire, du poïein, comme "métaphysique en acte" où tout est subordonné au faire, (...) peut déborder le cadre des beaux-arts pour caractériser tout art au sens de la manière de faire. Paradoxalement, *ce qui pourrait restreindre en retour la poïétique aux beaux-arts, c'est l'esthétique, c'est-à-dire la spécification du sensible arbitrairement nécessaire qui forme sa base.* », DOMINIQUE CHATEAU, « Poïétique et esthétique : Paul Valéry », in *Recherches Poïétiques* n°5, p. 49. Chateau souligne.

quelles qu'elles soient : la notion d'œuvre (comme fin) et d'art (comme moyen) deviennent des notions générales de l'anthropologie »<sup>1</sup>. Sous l'égide du « travail instaurateur », des « conduites instauratrices », du concept d'instauration qui est systématiquement convoqué (ou plutôt promulgué comme un décret, mais jamais posé comme une question — alors que c'est sans doute la première et la seule question qui se pose ici), la « science poïétique » que Passeron revendique est tout à la fois. Florilège : Elle « ne saurait se limiter au domaine de l'art »<sup>2</sup>, mais doit devenir une « poïétique des religions, des langues, des mythes, des philosophies, des techniques et des sciences, des mœurs et du droit, comme une poïétique politique »<sup>3</sup> ; pour cette « science normative des critères de l'œuvre et des opérations qui l'instaurent »<sup>4</sup>, « la mise en système linguistique, le diagnostic psychanalytique ou la réinsertion matérialiste du cheminement de l'art dans son contexte ne sauraient être refusés »<sup>5</sup> ; la poïétique passeronienne « adopte les méthodes de toutes les sciences humaines, appliquées concurremment dans une sorte de pluralisme »<sup>6</sup> ; « la poïétique ne va pas sans traiter des données qui relèvent de la morale »<sup>7</sup> ; « si une sémiotique des conduites instauratrices doit se fonder, sa place est marquée parmi les méthodes de la poïétique »<sup>8</sup> ; « les valeurs que la poïétique repère dans le travail instaurateur de l'artiste paraissent s'imposer aussi dans l'invention technologique, médicale, juridique, politique... »<sup>9</sup> ; bref, « la création, objet de la poïétique, (...) est *l'a priori* des *a priori* »<sup>10</sup> ; « on peut la présenter [sc. la poïétique] comme doctrine des conditions éthiques de toute élaboration doctrinale, (...) comme une doctrines des doctrines »<sup>11</sup> ; etc.

Parfois, cependant, la promulgation cède la place à des perspectives prometteuses, qui lui font écrire par exemple que l'activité artistique (poïétique) répond à une « ouverture vers un vide à remplir. La lutte créatrice de l'homme avec ce vide, tel est l'objet de la poïétique »<sup>12</sup>. Comment ce vide pourrait-il être vu comme un vide, plutôt que n'être rien, plutôt que n'être pas considéré du tout, s'il n'était pas d'abord vu comme une absence, donc s'il ne posait pas immédiatement la question d'une antériorité de l'œuvre, *via* son absence essentielle, à toute

---

1. RENÉ PASSERON, *Pour une philosophie de la création*, *op. cit.*, p. 26.

2. RENÉ PASSERON, *op. cit.*, p. 23.

3. RENÉ PASSERON, *op. cit.*, p. 24.

4. RENÉ PASSERON, *op. cit.*, p. 22.

5. RENÉ PASSERON, *op. cit.*, p. 21.

6. RENÉ PASSERON, *ibid.*

7. RENÉ PASSERON, *op. cit.*, p. 19.

8. RENÉ PASSERON, *op. cit.*, p. 26.

9. RENÉ PASSERON, *op. cit.*, pp. 29-30.

10. RENÉ PASSERON, *op. cit.*, p. 26.

11. RENÉ PASSERON, *op. cit.*, p. 27.

12. RENÉ PASSERON, *op. cit.*, p. 24.

production ? Passeron ne le dira pas. Dans le même élan il avancera, quelques pages plus loin, que « l'œuvre d'art [est] justement de celles que l'artiste prévoit le moins (c'est d'ailleurs pourquoi il la fait) »<sup>1</sup> ; on aurait aimé qu'une telle remarque introduise quelque développement, qui explique pourquoi l'œuvre s'émancipe radicalement du champ sémantique de la production et de la fabrication, qui dise dans quelle mesure, pour l'artiste, la raison de son faire est de *n'être* précisément *pas* reconductible à un projet (ou un modèle extérieur selon les termes de Hannah Arendt) auquel l'œuvre pourrait, même rétroactivement, correspondre. Il n'en sera rien.

On se convainc aisément, quoiqu'il en soit, que se joue dans l'œuvre, et pour l'artiste, quelque chose qui la distingue de la simple production d'un objet, de la simple exécution d'un projet. Et l'on sent bien que cette différence est radicale, essentielle, qu'en elle réside ce qui fait le propre de l'œuvre, donc de l'artiste et de l'engagement réciproque qui les lie. L'artiste ne produit pas n'importe quel objet d'usage, l'œuvre n'est pas n'importe lequel des objets communs. Et pourtant l'œuvre se satisfait potentiellement de n'importe quel objet, n'en interdit *a priori* aucun, des plus triviaux (Duchamp évidemment, Robert Rauschenberg, les Nouveaux Réalistes, Anita Molinero, etc.) aux plus techniques (Jeffrey Shaw, Douglas Edric Stanley...), des plus virtuels (Claude Closky, Net Art...) aux moins traditionnels (Michel Blazy, Symbiotica...). Et l'activité de l'artiste peut parfaitement et indifféremment se développer sur la base d'un projet (les « appels à projet » des institutions en fournissent chaque jour la possibilité), recourir à des règles de mise en œuvre (les *Définitions/Méthodes* de Claude Rutault, par exemple, « qui décrivent les modalités de réalisation des œuvres et de leurs mises en place à l'initiative d'autres personnes que lui-même » (*dixit* Ghislain Mollet-Viéville) en imposant notamment que les toiles soient peintes de la même couleur que les murs sur lesquelles elles sont accrochées) ou au respect d'un programme (Roman Opalka depuis 1965) sans perdre sa spécificité artistique. Enfin, la production d'objets n'a rien d'antithétique à l'activité artistique, et on ne peut contester que l'artiste lui-même y consacre d'ailleurs l'essentiel de son temps. Mais décrire toutes les caractéristiques d'un processus de production (qu'il s'agisse des « tâtonnements, dépouillements, rectifications, refus, tirages au sort... » selon les mots de Valéry, ou « des techniques, des procédés, instruments, matériaux, moyens et supports », voire « des racines psychiques et physiologiques » orientant ce processus) ne suffit pas à distinguer l'œuvre d'art, ni à l'atteindre en tant que telle, car tout travail manuel ou

---

1. RENÉ PASSERON, *Pour une philosophie de la création*, op. cit., p. 26.

technique, voire toute activité intellectuelle, quels qu'ils soient, peuvent en définitive être décrits ainsi. La saisie de l'œuvre comme telle, sa différence avec quelque autre objet issu d'une production, ne peut donc être obtenue par une définition d'objet ou de produit<sup>1</sup>. La saisie de l'activité artistique en ce qu'elle a de propre et qui la détermine ne peut être acquise à partir de la simple définition de l'activité, quel qu'en soit le niveau de détails.

Lors de sa *Leçon inaugurale* Valéry avait déjà marqué, *a contrario*, l'inaptitude du processus de production à rendre compte de la relation de l'artiste à l'œuvre : « Je ne distingue rien, écrit-il, dans la *production* des œuvres, qui me contraigne nettement à créer une catégorie de l'œuvre d'art ». Il note en effet que la plupart des caractères de l'agir artistique ou littéraire, que les aléas propres à la production, les accidents et les détours qui la nourrissent, l'enrichissent, l'orientent, se retrouvent dans toutes les formes de production humaine. « Artistes, savants, tous s'identifient dans le détail de cette étrange vie de la pensée. On peut dire qu'à chaque instant la différence fonctionnelle des esprits en travail est indiscernable »<sup>2</sup>. Faut-il pour autant en inférer, comme le fait Passeron, la nécessité d'une poïétique globale, et manquer la question de la spécificité de l'œuvre d'art au profit de l'extrapolation du statut d'œuvre à ce que Valéry avait appelé « l'action humaine complète », ou, au contraire, en conclure que pour saisir cette spécificité la notion de production est insuffisante ? La réponse de l'auteur du *Discours sur l'esthétique* est la suivante :

« Si l'on porte le regard sur les effets des œuvres faites, on découvre chez certaines une particularité qui les groupe et les oppose à toutes les autres. (...) L'œuvre nous offre dans chacune de ses parties à la fois *l'aliment* et *l'excitant*. Elle éveille continuellement en nous une soif et une source. (...) Elle nous donne (...) le sentiment d'une sorte délicieuse de connaissance immédiate (...) en dépensant (...) notre propre énergie. »<sup>3</sup>

---

1. Et c'est bien pourquoi « un des grands problèmes de la poïétique (...) consiste à déterminer le critère de l'œuvre, comme valeur, en trouvant, au niveau de l'objet structural appelé œuvre, les indices de sa qualité d'œuvre » (R. Passeron, *Pour une philosophie de la création*, *op. cit.*, p. 22) : l'œuvre n'est justement pas un « objet structural », en tout cas un objet que des indices issus de sa seule « structure » permettraient d'identifier.

2. PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale... », *op. cit.*, p. 844. Valéry souligne. « Œuvres de l'esprit », « étrange vie de la pensée », « esprits en travail », on ne peut pas ne pas noter, de la part de Valéry, la forte inclination (voire la tendance axiomatique) à considérer la question de l'œuvre et de l'activité créatrice comme relevant directement de l'esprit du créateur, et ne pas faire le parallèle avec le « règne de l'esprit » que Hegel (*cf. infra*) mettra à la base de toute initiative créatrice.

3. PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale... », *op. cit.*, p. 845. Valéry souligne. On pourrait multiplier les exemples : « Tandis que dans l'ordre que j'ai appelé *pratique*, le but atteint fait évanouir toutes les conditions sensibles de l'acte, (...) il en est tout autrement dans l'*ordre esthétique*. Dans cet "univers de sensibilité", la sensation et son attente sont en quelque manière réciproques, et se recherchent, l'une l'autre indéfiniment » (« L'Infini esthétique », in *Œuvres I*, Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1957, p. 1343, Valéry souligne) ou « Nous la connaissons elle-même [*sc.* l'œuvre d'art] à ce

« Chez l'artiste, il arrive en effet que le même mouvement interne de production lui donne à la fois et indistinctement l'impulsion, le but extérieur immédiat et les moyens ou les dispositifs techniques de l'action. »<sup>1</sup>

Reprenant à son compte et à sa manière la question des moyens et des fins, Valéry n'évite pas le paradoxe : l'œuvre assume une double fonction que la stricte activité de production ne peut que disjoindre. À *la fois* « soif et source », « aliment et excitant », « substance et moyen », elle n'est un aboutissement ou un acte que dans la mesure où elle est aussi une origine. Plus formelle encore, dans le discours de Valéry, cette formule surprenante : « les œuvres de l'esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent qu'à *ce qui fait naître ce qui les fit naître elles-mêmes*, et absolument à rien d'autre »<sup>2</sup>. Ce qui fait naître les œuvres est l'acte qui les produit ; mais cet acte n'est plus l'origine de l'œuvre, puisqu'à travers lui elle se rapporte à ce qui fit naître l'acte lui-même. Quel est le lieu de cette naissance ? S'il s'agit de « l'ébranlement initial » dont a parlé le poète, quelle est sa nature, et comment peut-il être décrit ? Valéry y répond lui-même :

« Voyons d'abord en quoi peut consister l'ébranlement initial et *toujours accidentel* qui va construire en nous l'instrument poétique. (...) Je le connais en moi à ce caractère que tous les objets possibles du monde ordinaire, extérieur ou intérieur, les êtres, les événements, les sentiments et les actes, demeurant ce qu'ils sont d'ordinaire quant à leurs apparences, se trouvent tout à coup dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste avec les modes de notre sensibilité générale. »<sup>3</sup>

On prendra le risque de s'autoriser une correspondance avec Nietzsche, déjà signalée quant à leur projet commun de réhabilitation de la figure de l'auteur ou de l'artiste dans le procès de l'œuvre, pour supposer que cet ébranlement valéryen s'apparente à l'ivresse nietzschéenne<sup>4</sup>, qu'on entendra pas dans le sens

---

caractère qu'aucune "idée" qu'elle puisse éveiller en nous, aucun acte qu'elle nous suggère, ne la termine ni ne l'épuise (...) ; et il n'est de souvenir, ni de pensée, ni d'action, qui annule son effet et nous libère *exactement* de son pouvoir » (« Notion générale de l'art », in *Œuvres II*, Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1960, p. 1409).

1. PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale... », *op. cit.*, p. 848. Valéry souligne.

2. PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale... », *op. cit.*, p. 838. Valéry souligne.

3. PAUL VALÉRY, « Poésie et pensée abstraite », *op. cit.*, p. 666. Valéry souligne.

4. Par exemple dans le § 8 des « Divagations d'un inactuel » du *Crépuscules des idoles*, intitulé « À propos de la psychologie de l'artiste », où l'on retrouve de nettes analogies avec l'état décrit par Valéry : « Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait un acte et un regard esthétique, une condition physiologique est indispensable : *l'ivresse*. Il faut d'abord que l'excitabilité de toute la machine ait été rendue plus intense par l'ivresse. (...) L'essentiel, dans l'ivresse, c'est le sentiment d'intensification de la force, de la plénitude. C'est ce sentiment qui pousse à mettre de soi-même dans les choses, à les *forcer* à contenir ce qu'on y met [Henri Albert traduit différemment : « Sous l'empire de ce sentiment on s'abandonne aux choses, on les force à prendre de nous »], leur faire violence ; c'est ce qu'on appelle *l'idéalisation*. Débarrassons-nous ici d'un préjugé : l'idéalisation ne consiste nullement, comme on le croit communément, à faire abstraction, — ou soustraction —

d'une inspiration que Valéry a toujours combattue, mais dans celui d'un « état créateur » spécifique. Cette correspondance, partielle peut-être, nous permet néanmoins de faire un détour par le commentaire que fait Heidegger à propos de cet état créateur de l'artiste et de la fonction médiatrice supposée qu'à son égard l'œuvre devrait assurer :

« L'état esthétique du contemplateur de l'œuvre d'art, de celui qui est réceptif à l'œuvre, correspond pour Nietzsche à l'état du créateur. (...) Être réceptif à l'art, c'est *revivre* l'expérience du créer. Nietzsche dit : "L'effet exercé par l'œuvre d'art revient à susciter l'état créateur artistique, l'ivresse".

Cette conception de Nietzsche figure parmi les opinions régnantes les plus répandues de l'esthétique. La réceptivité de l'œuvre d'art ne représente qu'une réplique et comme un reflet de la création (...). Or, parce que Nietzsche développe l'essence de la création non point à partir de l'œuvre à créer, mais à partir de l'état du comportement esthétique, non seulement il n'en arrive pas à une interprétation du produire artistique qui le définisse suffisamment par rapport au produire manufacturier de l'ustensile, mais même le comportement réceptif dans sa différence d'avec la création demeure indéterminé. L'opinion selon laquelle la réceptivité des œuvres d'art serait une sorte de reconstitution du créer est d'autant moins vraie, que même le rapport de l'artiste à son œuvre en tant que déjà exécutée n'est plus celui de l'artiste en train de créer. »<sup>1</sup>

Deux points nous paraissent ici essentiels. D'une part le rappel, par Heidegger, d'une nécessaire et encore imparfaite distinction du produire artistique et du produire en général, imperfection qu'il conjugue à la prise en vue de l'œuvre comme relais de l'« état créateur artistique », moyen terme entre l'artiste et le spectateur. En d'autres termes et réciproquement, c'est cette conception de l'activité comme production, donc de l'œuvre comme produit, qui permet d'envisager et même engage la compréhension du rapport entre l'œuvre et le spectateur comme miroir du rapport entre l'artiste et l'œuvre, répétant la logique propre à la production et à l'instrument (où artiste et spectateur jouent le rôle d'émetteur et de récepteur, d'expéditeur et de destinataire, et l'œuvre celui d'un moyen de communication). À partir de ce constat Heidegger dégage, d'autre part, dans « le rapport de l'artiste à son œuvre », la possibilité d'une phénoménalité propre à l'activité artistique elle-même, sans toutefois en préciser la nature, mais en la distinguant nettement de celle du « comportement réceptif ». Cette double relation à l'œuvre comme ce qui en marque ici la frontière (l'« œuvre en tant que déjà exécutée ») fait à nouveau immédiatement penser à Valéry :

---

de ce qui est mesquin et secondaire. Ce qui est décisif au contraire, c'est de mettre violemment en *relief* les traits principaux, de sorte que les autres s'estompent. » FRIEDRICH NIETZSCHE, *Crépuscule des idoles*, trad. fr. Jean-Claude Hémery, Gallimard, coll. Folio essais, 1974, pp. 62-63. Nietzsche souligne.

1. MARTIN HEIDEGGER, *Nietzsche I, op. cit.*, pp 110-111.



« Il n'y a pas de regard capable d'observer à la fois ces deux fonctions ; producteur et consommateur sont deux systèmes essentiellement séparés. L'œuvre est pour l'un le *terme*, pour l'autre *l'origine* de développements qui peuvent être aussi étrangers que l'on voudra, l'un à l'autre. »<sup>1</sup>

On peut entendre cette remarque d'une manière quasiment politique, à l'instar de René Passeron, c'est-à-dire comme le procès-verbal d'un divorce définitif entre la poïétique et l'esthétique, et fermer le ban. On peut aussi la comprendre comme une problématique constitutive du rapport à l'œuvre, et laisser Valéry poursuivre :

« Il faut en conclure que tout jugement qui annonce une relation à trois termes, entre le producteur, l'œuvre et le consommateur, — et les jugements de ce genre ne sont pas rares dans la critique — est un jugement illusoire qui ne peut recevoir aucun sens (...). Nous ne pouvons considérer que la relation de l'œuvre à son producteur, ou bien la relation de l'œuvre à celui qu'elle modifie une fois faite. L'action du premier et la réaction du second ne peuvent jamais se confondre. Les idées que l'un et l'autre se font de l'ouvrage sont incompatibles. »<sup>2</sup>

Même si les fonctions de « producteur » et de « consommateur » peuvent être implicitement et respectivement assignés à l'artiste et au spectateur, rien dans la *Leçon inaugurale* n'interdit de les rapporter l'une et l'autre à une seule personne, l'artiste, et de retrouver par conséquent la disjonction que souligne Heidegger. Dès lors, la forme achevée de l'œuvre « une fois faite » n'est plus seulement la marque d'un repère chronologique, mais aussi et surtout le signe du changement de mode sur lequel elle se donne. Lorsque John Dewey, théoricien de l'expérience, affirme que « l'action ou la fabrication est artistique lorsque la nature du résultat démontre que *ses qualités, en tant que qualités perçues*, ont guidé la question de la production », de telle sorte que « l'artiste lui-même joue le rôle de la personne qui perçoit alors même qu'il œuvre »<sup>3</sup>, ou bien lorsque Luigi Pareyson, qui a consacré à l'esthétique de Valéry un cours complet en 1959, écrit que « l'artiste est le premier critique de lui-même, et [qu']il ne pourrait pas avancer d'un pas dans le processus de formation de l'œuvre d'art s'il ne soumettait pas son travail au contrôle de la pensée critique, exercée non pas pendant les pauses de la formation, mais précisément en son sein et tout au long de son développement »<sup>4</sup>,

---

1. PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale... », *op. cit.*, p. 833. Valéry souligne.

2. PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale ... », *op. cit.*, p. 833.

3. JOHN DEWEY, *L'Art comme expérience*, trad. fr. Jean-Pierre Cometti et alii, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2010, p. 101. Dewey souligne.

4. LUIGI PAREYSON, *Esthétique. Théorie de la formativité*, trad. fr. Gilles A. Tiberghien et Rita di Lorenzo, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2007, p. 39.

il faut soit prendre acte d'une opposition directe aux thèses de Valéry, soit laisser ouverte la possibilité d'une différence en même temps que d'une conjonction, au sein de l'activité artistique elle-même, donc relativement à l'artiste, entre (une perception de) l'œuvre en tant qu'origine et (une perception de) l'œuvre en tant que terme, différence et conjonction qui ne dépendent pas de sa réalisation, mais qui, à l'inverse, la gouvernent, c'est-à-dire la provoquent ou l'interrompent.

C'est en ce sens que nous semble intelligible la distinction qu'opère Heidegger entre l'être-produit et l'être-créé. C'est pour cette raison que « les œuvres d'art ne sont pas parce que des artistes en ont produites, mais [que] des artistes ne peuvent être en tant que créateur que parce qu'est possible et nécessaire quelque chose comme des œuvres d'art »<sup>1</sup>. Comment sinon comprendre le paradoxe ? Pour donner un sens à ce qui « rend possible, *d'emblée et du même coup*, l'œuvre et l'artiste » il faut d'abord récuser l'identité entre l'œuvre et l'objet produit, s'avisant que ce dernier seul peut être dit résultat d'un processus de production, orienté, dont la fin justifie les moyens (œuvre en tant que terme), mais qu'il est incapable de ce fait de rendre compte du processus inverse, de produire ce qui produit l'œuvre qui n'a d'autre fin qu'elle-même : son exposition, c'est-à-dire aussi bien l'artiste « qu'elle modifie une fois faite », que les moyens qui vont en justifier la fin (œuvre en tant qu'origine).

Dans la *Note et digression* qu'il publie en 1919, Valéry avait déjà opéré ce singulier renversement : « Toute la critique est dominée par ce principe suranné : l'homme est *cause* de l'œuvre, — comme le criminel aux yeux de la loi est cause du crime. Il en sont bien plutôt l'effet ! »<sup>2</sup>. De même, dix ans plus tard : « Pourvu que la plume touche le papier, qu'elle porte de l'encre, que je m'ennuie, que je m'oublie, — je crée ! Un mot venu au hasard se fait un sort infini, pousse des organes de phrase, et *la phrase en exige une autre, qui eût été avant elle ; elle veut un passé qu'elle enfante pour naître... après qu'elle a paru !* »<sup>3</sup>. On peut, il est vrai, prendre ces déclarations comme de simples pirouettes de langage ou afféteries de style ; nous choisirons plutôt de les prendre au sérieux, comme les indices qui mettent sur la piste d'une situation contraire à « l'acceptation docile de la convention dans les domaines pratique et intellectuel » (Dewey), en laissant jouer le paradoxe : l'artiste ne produit l'œuvre que pour autant que l'œuvre fait l'artiste,

---

1. MARTIN HEIDEGGER, *De l'origine de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 29. Cf également : « L'œuvre ne se réalise que par la création et dans la création. Mais parce qu'il en est ainsi, l'essence de la création, en revanche, demeure dépendante de l'essence de l'œuvre et ne saurait se comprendre qu'à partir de l'être de l'œuvre. La création crée l'œuvre. L'essence de l'œuvre cependant est à l'origine de l'essence de la création. » MARTIN HEIDEGGER, *Nietzsche I*, op. cit., 1971. p. 108.

2. PAUL VALÉRY, « Note et digression » (1919), in *Œuvres I*, Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1957, pp. 1230-1231. Valéry souligne.

3. PAUL VALÉRY, « Petite lettre sur les mythes » (1929), in *Œuvres I*, op. cit., p.963. Nous soulignons.

qu'il se laisse produire par elle. Chacun fonde l'autre pour autant qu'il se laisse fonder par lui. *Produire* devient, dans tous les sens du terme, synonyme de *produire*. Double et paradoxale fondation réciproque<sup>1</sup>, à nos yeux fondamentale pour la compréhension de l'œuvre et du phénomène artistique, et impensable par la logique de la stricte production d'objets<sup>2</sup>.

---

1. On versera à ce dossier quelques éléments supplémentaires : « Comment se fait-il [...] que l'une des choses que les gens ne comprennent pas chez les écrivains — du moins chez les écrivains sérieux, c'est qu'on ne commence pas par avoir quelque chose à écrire pour ensuite passer à la pratique, mais que c'est le processus de l'écriture proprement dit qui permet à l'auteur de découvrir ce qu'il veut écrire ? » ENRIQUE VILA-MATAS, *Perdre les théories*, trad. fr. André Gabastou, coll. Titres, Christian Bourgois, 2010, p. 61, qui pour le moins ébranle la raison légiférante du modèle (cf. Arendt), et déborde la logique programmatique de la réification d'une intention. À ce sujet, on citera Michael Baxandall, pour qui les œuvres peuvent être comprises comme formes d'une intention, élargie il est vraie aux multiples facteurs contextuels à partir desquels elle doit composer. Baxandall aborde un tableau de Picasso (le *Portrait de Kahnweiler*, 1910) au travers de son propre schéma d'analyse : problèmes et solutions, contexte culturel, salons et stratégies de groupe, intérêt pour l'art africain, influences et relations ; il insiste en particulier sur les enjeux du cubisme dont aucune explication historique sérieuse du *Portrait* ne peut faire l'économie : « Comment faire pour représenter des objets et des personnages, des tables et des marchands d'art, obstinément tridimensionnels, quand on veut en même temps affirmer le caractère bidimensionnel du plan du tableau ? » (MICHAEL BAXANDALL, *Formes de l'intention*, *op. cit.*, p. 85). On sait comment le cubisme répondra à ces questions. On le sait d'autant mieux que le cubisme se prête parfaitement au modèle baxandallien du problème auquel il faut trouver une solution, à une logique de la finalité où l'œuvre est envisagée comme un résultat, dans la mesure où le cubisme lui-même participe d'une méthode qu'on pourrait qualifier d'objectivante, tout entière liée à la perception et à la reconstitution d'objets ; quels que soient les sujets (portraits, natures mortes, etc...), tous sont vus comme et reconduits à des objets à décomposer et/ou recomposer. Les explications de Kahnweiler à ce sujet sont éclairantes, au sujet desquelles Baxandall indique d'ailleurs : « En m'obstinant à parler du *Kahnweiler* de Picasso en termes de "problèmes", je n'ai fait que suivre ce que Kahnweiler lui-même dit de Picasso » (*op. cit.*, p.120). Mais ce que dit Picasso est d'une tout autre nature : « Pour moi, chercher ne signifie rien quand on peint. L'important, c'est de trouver. (...) Dire que mon travail est essentiellement animé par un esprit de recherche, c'est le comble. Quand je peins, je veux montrer mes découvertes, pas mes recherches. En art, il ne suffit pas d'avoir des intentions. (...) Les raisons ne sont pas de mise. C'est ce qu'on fait qui compte et non ce que l'on avait l'intention de faire. (...) Tout ce que j'ai fait, je l'ai fait pour le moment présent. (*op. cit.*, pp. 121-122). On peut lire ces propos de deux manières. Ou bien on les considère comme délibérément provocateurs, on les impute à la personnalité impulsive de leur auteur et on prétend, de surcroît, que Picasso n'est pas le meilleur interprète de son propre travail (ce qui est tout à fait défendable mais oblige alors à réévaluer complètement le concept d'intention, et rend du coup son autorité pour le moins aléatoire). Ou bien on tient compte, au-delà de leur forme et de leur ton, des thèses qu'ils avancent et des questions qu'ils soulèvent (par exemple la préséance inconditionnée de l'acte de peindre, sa temporalité propre (œuvre comme origine) qui secondarise toute chronologie causale (œuvre comme terme)), et l'on prend acte de l'indispensable modification de point de vue qu'elles impliquent. Baxandall choisit la première solution, même s'il doit pour pouvoir la maintenir troquer sa rigueur scientifique d'historien contre un extraordinaire pouvoir spirituel : « en 1922 ou 1923 Picasso vit une période difficile. Il est désorienté et ses déclarations ont quelque chose de schizophrénique. En même temps il prend plaisir à refuser les clichés du moment. (...) Un problème n'est pas perçu de la même manière selon la place qu'on occupe. (...) L'acte qu'on observe peut avoir un caractère intentionnel sans que celui qui l'accomplit ait conscience de répondre à tel ou tel problème. (...) un problème dont il ignorait même l'existence. (...) Pour Picasso, suivre des directives, affronter de grandes questions, signifiait dans une large mesure suivre ses propres goûts (...) tout son temps allait aux problèmes secondaires qui ne cessaient d'affluer » (*op. cit.*, pp. 122-124).

2. « Avoir un commencement déterminé et une fin prévisible déterminée est la marque de la fabrication qui par cette seule caractéristique se distingue de toutes les autres activités

Hegel n'avait non plus hésité à penser ce paradoxe. Dans la partie V, B de *La Phénoménologie de l'Esprit*, intitulée « L'actualisation de la conscience de soi rationnelle par sa propre activité », il écrit :

« En premier lieu donc, la nature originellement déterminée de l'individualité, son essence immédiate, n'est pas encore posée comme ce qui opère et est dite alors capacité spéciale, talent, caractère, etc... (...) Seulement pour que soit *pour la conscience* ce qu'elle est en soi, elle doit nécessairement agir; en d'autres termes : l'agir est justement le devenir de l'esprit *comme conscience*. Ce qu'elle est en soi, elle l'apprend donc de sa propre réalité effective. Ainsi l'individu ne peut savoir ce qu'il est, avant de s'être porté à travers l'opération à la réalité effective. »

Jean Hyppolite, qui traduit l'ouvrage, résume en note : « L'en-soi de l'individualité est constitué par les dons et les capacités, qui deviennent seulement un être pour lui dans l'actualisation ; l'individu ne peut donc pas savoir ce qu'il est avant d'avoir agi ». Hegel poursuit :

« Cependant il semble alors ne pouvoir déterminer le but de son opération avant d'avoir opéré ; et toutefois, il doit, étant conscience, avoir auparavant devant soi l'action comme *intégralement sienne*, c'est-à-dire comme but. Ainsi l'individu qui va agir semble se trouver enfermé dans un cercle dans lequel chaque moment présuppose déjà l'autre et semble donc ne pouvoir trouver aucun début ; c'est en effet de l'opération faite qu'il apprend à connaître l'essence originelle qui doit nécessairement être son but; mais pour opérer, il doit posséder *auparavant le but*. Mais c'est justement pour cela qu'il doit commencer *immédiatement* et passer directement à l'acte, quelles que soient les circonstances et sans penser davantage *au début*, au *moyen* et à *la fin* ; car son essence et sa nature étant en soi sont tout en un, début, moyen et fin. Comme *début*, cette nature est présente dans les *circonstances* de l'action, et l'*intérêt* que l'individu trouve à quelque chose est la réponse déjà donnée à la question : s'il faut agir, et ce qu'il y a ici à faire. »<sup>1</sup>

On rappellera ici le commentaire, synthétique et éclairant, que fait de ce passage Maurice Blanchot, le rapportant pour sa part à l'œuvre littéraire : « Dès

---

humaines » HANNAH ARENDT, *Codition de l'homme moderne*, op. cit., p. 15. Et donc surtout, pour cette raison, de l'activité artistique.

1. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL *La Phénoménologie de l'Esprit*, t.1, tr. fr. Jean Hyppolite, Aubier, Paris, 1941, pp. 326-328. Hegel souligne. Ce passage est extrait du sous-chapitre intitulé *Le règne animal de l'esprit et la tromperie, ou la Chose même*, « titre un peu déconcertant » de ce que Jean-François Marquet appelle « *la critique de la raison poétique* ou de la raison créatrice » de Hegel, et qu'il résume ainsi : « il va s'agir, dans ce sous-chapitre, de la création intellectuelle en général. (...) Dans la création artistique, nous avons une activité individuelle (c'est moi, l'artiste qui agit, qui produit une œuvre), et dans cette œuvre, je traduis, d'une certaine façon, quelque chose d'également individuel, (...) qui est de l'ordre (...) de l'en-soi, ce que j'ai appelé le talent, le don, l'originalité, la disposition interne, qui attend en quelque sorte que je la traduise ou que je la fasse passer dans l'œuvre », JEAN-FRANÇOIS MARQUET, *Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel, Leçon XIV*, Ellipses, coll. l'Université philosophique, 2004, p. 222.

son premier pas, l'individu qui veut écrire est arrêté par une contradiction : pour écrire, il lui faut le talent d'écrire. Mais, en eux-mêmes, les dons ne sont rien. Tant que ne s'étant pas mis à sa table, il n'a pas écrit une œuvre, l'écrivain n'est pas écrivain et il ne sait pas s'il a les capacités pour le devenir. Il n'a du talent qu'après avoir écrit, mais il lui en faut pour écrire »<sup>1</sup>. On peut sans dommage remplacer dons ou talent, notions qui ne sont plus guère d'actualité en art, par quelque autre disposition vouée à *s'exprimer* par la production d'une œuvre, pour redonner à l'analyse de Hegel un sens encore pertinent aujourd'hui, et qui puisse en même temps engager le dialogue avec Valéry. On remarquera que la description faite par Hegel de l'activité créatrice, qui n'écarte donc pas sa contradiction interne, la résout par un « passage à l'acte » grâce auquel tout se donne d'un coup, tout a lieu d'un coup, tout se produit d'un coup, rappelant la simultanéité dont fait état Heidegger quant au « fondement qui rend possible et nécessaire l'essence de l'œuvre et, *d'emblée et du même coup*, l'essence de l'artiste ». Mais, à la différence de Heidegger, pour Hegel le fondement reste quoiqu'il en soit la nature de l'artiste :

« L'opération est donc seulement pur transfert, de la forme de l'être non encore présenté à celle de l'être présenté. (...) Quand donc cette conscience se détermine à agir, (...) elle doit se concentrer sur le contenu originaire de son essence. »<sup>2</sup>

« L'essence de l'œuvre qui consiste en une auto-expression de l'individualité. »<sup>3</sup>

« Quelque chose qu'il fasse, quelque chose qu'il puisse rencontrer, c'est l'individu qui l'a fait, et cette chose est lui-même. L'individu peut seulement avoir la conscience de la pure traduction *de lui-même*, de la nuit de la possibilité au jour de la présence, de l'en-soi abstrait à la signifiante de l'être *effectivement réel*, et peut avoir la certitude que ce qui surgit devant lui dans cette lumière n'est pas autre chose que ce qui dormait dans cette nuit. »<sup>4</sup>

Mais va-t-il de soi que l'œuvre tende ou doive tendre à rendre effectif, à manifester « l'être des dons et des capacités » de l'individu, pour lui-même ou pour autrui ? S'agit-il avant tout, et seulement, pour l'individu en question, par l'opération qui réalise l'œuvre et/ou par l'œuvre elle-même, de savoir ce qu'il est, bref d'hypostasier la conscience de soi ? Nous en doutons. Non seulement « il nous semble que Hegel noue un peu facilement ici activité et biographie, comme

---

1. MAURICE BLANCHOT, *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1949, p. 295. La première version de ce texte avait paru sous le titre *Le Règne animal de l'esprit*, Critique n°18, 1947.

2. G.W.F. HEGEL, *La Phénoménologie de l'Esprit*, op. cit., p. 327. Jean Hyppolite ajoute en note : « On comprend bien pourquoi Hegel parle d'*animaux intellectuels*. Chaque individu est en effet enfermé dans son opération, il trouve dans sa *nature originaire* le contenu et le but de ce qu'il a à réaliser ».

3. G.W.F. HEGEL op. cit., pp. 329-330.

4. G.W.F. HEGEL op. cit., pp. 330.

s'il y avait une réciprocité entre l'œuvre et la nature de l'individu »<sup>1</sup>, mais que cette réciprocité s'établit sur la base d'une équivalence qui n'est pas maintenue jusqu'au bout. L'opération, si elle n'était qu'un « pur transfert », qu'une « pure traduction », devrait logiquement sceller l'équivalence entre cette conscience de soi repliée sur elle-même et sa réalisation effective, entre « l'en-soi abstrait » et « l'être effectivement réel », au point de les rendre interchangeables, l'un valant pour lui-même comme pour l'autre. Mais Hegel, comme on sait, ne voit dans l'œuvre qu'une forme encore imparfaite de la réalisation d'un esprit absolu et universel, dont elle n'est qu'un pis-aller, une forme immature et non accomplie :

« L'œuvre est la réalité que la conscience se donne ; c'est dans l'œuvre que l'individu est pour la conscience ce qu'il est en-soi, de telle façon que la conscience *pour laquelle* il vient à l'être dans l'œuvre n'est pas la conscience *particulière*, mais la conscience *universelle* ; dans l'œuvre la conscience s'est exposée en général dans l'élément de l'universalité, dans l'espace privé de déterminabilité de l'être. La conscience se retirant de son œuvre est en fait la conscience universelle, — parce que, dans cette opposition, elle devient l'*absolue négativité* ou l'opérer — en regard de son œuvre qui est la conscience *déterminée*. La conscience s'outrepasse ainsi soi-même comme œuvre, et est elle-même l'espace privé de déterminabilité qui ne se trouve pas rempli par son œuvre. »<sup>2</sup>

---

1. ALEXIS PHILONENKO, *Commentaire de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Vrin, coll. Histoire de la philosophie, 2001, p 155.

2. G.W.F. HEGEL, *La Phénoménologie de l'Esprit*, *op. cit.*, pp. 331. Jean Hyppolite ajoute en note : « L'expérience que fait ici l'individualité n'est pas conforme à ce qu'elle attendait. Entre l'œuvre et la conscience qui est maintenant *conscience universelle* se manifeste une opposition. Toutefois la conscience de soi essaiera de sauver son concept en faisant de "l'opérer" et non de "l'œuvre" le but même ». Même commentaire chez Kojève : « L'Artiste ne se fait reconnaître que par la Statue immobile et muette ; ainsi il ne fait pas reconnaître *son activité* ; d'où l'insuffisance de l'art plastique », ALEXANDRE KOJÈVE, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, coll. Tel, 1980, p. 245. On retrouve, quasiment mot pour mot, le procès que Valéry fait aux œuvres, dont on sait qu'il le conduira à « préférer l'action qui fait à l'œuvre faite ». Ce même procès est encore tout à fait actuel ; Stephen Wright, dans la plus directe (et consciente ?) filiation hegélienne, affirme que « l'art ne cherche plus à incarner l'expérience de l'imprévisible en œuvres. Toujours pensée comme porteuse de valeur ou comme valeur incarnée, la notion d'œuvre se révèle aujourd'hui moins descriptive que normative, et (...) singulièrement inadaptée pour penser la production artistique la plus contemporaine, de plus en plus tournée vers des processus ouverts. (...) À persister à identifier œuvre et art, on se condamne (...) à produire des descriptions forcément alambiquées de bien des propositions artistiques contemporaines — où l'œuvre fait souvent écran à l'activité artistique » STEPHEN WRIGHT, « Le dés-œuvrement de l'art », in *Mouvements* n° 17, 2001, p. 9. Au lieu d'entériner la mort de l'œuvre, une telle attitude n'en discrédite-t-elle pas plutôt la saisie partielle voire erronée, renvoyant dos-à-dos l'activité comme processus et l'œuvre comme produit, interdisant en même temps à l'œuvre de devenir le lieu d'une « expérience de l'imprévisible », qu'elle a pourtant été souvent, pour autant qu'on se dispense de vouloir à tout prix l'y « incarner » ? Un détour par le Littré aurait peut-être évité un jugement hâtif : « Si l'on remonte à l'étymologie latine, on voit que œuvre répond à *opera*, et ouvrage à une forme fictive *operaticum* ; de sorte que ouvrage signifie proprement la mise en œuvre, le résultat de l'œuvre. Œuvre est donc abstrait, et ouvrage est concret ; œuvre signifie absolument, en soi, ce qui est fait ; ouvrage donne l'idée de tel produit ayant reçu telle forme ou telle façon. Les sciences et les lettres sont les œuvres de l'esprit humain ; on appellera ouvrages de l'esprit les traités, les poèmes, les discours, etc. ou bien les livres qui les contiennent. », ÉMILE LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, p. 4257.

Mais pourquoi cette conscience indéterminée, sinon par elle-même, autosuffisante, totale (on pense ici au « moi pur » de Valéry — qui en fait s'en distingue probablement, *cf. infra*, note 1, p. 81) aurait-elle donc besoin de se manifester, d'être d'abord déterminée par l'œuvre ? Pourquoi ne reste-t-elle pas chez elle, sûre de sa puissance, pourquoi « se *détermine*[-t-elle] à agir » ? Autrement dit, pourquoi son activité est-elle *déterminante* ? Et si tel est le cas, comment l'œuvre pourrait-elle être la réalité que la conscience de soi se donne sans nécessairement travestir ce qu'est la conscience de soi (universelle, plénière) sans l'œuvre ? Nous ferons l'hypothèse suivante : cette conscience de soi n'est qu'une vue de l'esprit, un concept rétrospectif posé, à tort, comme origine, et c'est à partir de ce postulat qu'il devient (abusivement) légitime d'établir une définition de l'œuvre comme « forme de l'être non encore présenté à celle de l'être présenté », de faire dériver l'effectivité de la possibilité<sup>1</sup>. À propos de Valéry, Maurice Blanchot écrit :

« la simple opération d'écrire, rendue consciente à elle-même indépendamment de ses résultats. Tel est, on s'en souvient, le moyen de salut de Valéry. Admettons-le. Admettons que l'écrivain s'intéresse à l'art (...) comme à la seule recherche des moyens par lesquels est écrit ce qui jusque-là n'était pas écrit. Mais, si elle veut être vraie, l'expérience ne peut pas séparer l'opération de ses résultats. »<sup>2</sup>

C'est pourtant par ce tour de force que la pure conscience de soi, pure possibilité, libre de toute expérience et de toute effectivité, est acquise. La « forme de l'être non encore présenté à celle de l'être présenté » ou les « moyens par lesquels est écrit ce qui jusque-là n'était pas écrit », semblent décrire une opération qui relève d'une chronologie linéaire apparemment évidente et respectueuse de ce qui se passe. Mais « ce qui jusque-là n'était pas écrit » n'est pas forcément premier : il n'est défini que par ce qui est écrit, rétroactivement, en remontant en quelque sorte le courant, par soustraction d'un donné ou d'une œuvre effective qui permet d'en concevoir la seule possibilité (ou plutôt la possibilité seule), hors de toute réalité effective, avant toute effectivité. Mais cette antériorité n'est justement pas antérieurement réelle, elle est postérieurement

---

1. C'est également semble-t-il l'hypothèse de Nietzsche : « Enfin, qui aurait contesté qu'une pensée ait une cause ? Que le Moi cause la pensée ?... De ces trois "données internes" qui semblaient attester la causalité, la première et la plus convaincante est la *volonté considérée comme cause* : la conception d'une conscience ("esprit") en tant que cause, et, ultérieurement, celle du Moi (du "sujet") en tant que cause, ne sont que créées après-coup, une fois admis comme un fait établi, un fait d'*expérience*, le caractère causal de la volonté... (...) La volonté ne met plus rien en mouvement, et, par conséquent, n'explique plus rien non plus. Elle ne fait qu'accompagner des événements, elle peut même faire totalement défaut », FRIEDRICH NIETZSCHE, *Crépuscule des idoles*, *op. cit.*, p. 40.

2. MAURICE BLANCHOT, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 299.

déduite. Si rien n'avait été effectivement écrit (fait, produit), cette possibilité même n'aurait pas été envisageable. Dans ces conditions, il faut donc renverser la hiérarchie qui subordonne logiquement l'effectivité à la possibilité pour faire droit au mode propre de l'œuvre : l'effectivité, autre nom de son exposition.

Car tant que la conscience de soi reste admise comme origine (« contenu originaire », « nature » de l'artiste, « individualité » selon Hegel), « l'individu peut seulement avoir la conscience de la pure traduction de lui-même », et l'œuvre ne peut être pensée que comme traduction (préjugé finalement très largement majoritaire chez les artistes, critiques, spectateurs...), c'est-à-dire comme instrument d'une activité qui (ne) ressortit littéralement (que) d'une production, dont la seule raison d'être est d'assurer au mieux la congruence à une conscience de soi qui la précède et la détermine, la prescrit et finalement la juge<sup>1</sup>. À l'inverse, il deviendrait nécessaire d'avoir à reconsidérer sérieusement cette position si l'œuvre n'avait peu ou pas directement ou rien à faire, pour l'artiste, avec « la pure traduction de lui-même », mais avant tout avec « l'intérêt que l'individu trouve à quelque chose » dans l'exacte mesure où cet intérêt « est la réponse déjà donnée à la question : s'il faut agir, et ce qu'il y a ici à faire ». À cet égard, il est d'ailleurs assez notoire de rencontrer de manière récurrente, chez les artistes qu'on presse de commenter leur travail, des formulations du genre : « ce qui m'intéresse, c'est ceci ou cela ». Ce qui peut au premier abord apparaître comme un tic de langage (et qui peut-être en est un) ou la confirmation d'un pouvoir par l'annexion d'un territoire (« moi je fais telle chose »), autrement dit passer pour une délimitation arbitraire et exclusive d'un champ (visuel, conceptuel, interprétatif, etc...) à l'intérieur duquel telles œuvres ou pratiques doivent être envisagées — et donc surtout à l'extérieur desquelles elles ne doivent pas l'être, se renverse si l'on prête attention à sa structure grammaticale : dans la locution « ce qui m'intéresse », l'artiste n'y figure plus comme un sujet, mais comme complément d'objet (le pronom *me*). Et de fait l'intérêt, qui induit et que confirme l'initiative de lui répondre, ne suppose, pour l'artiste, aucune préalable

---

1. Ce qui permet très naturellement qu'« en cette deuxième moitié du XXe siècle, perdure une conception pragmatique de la réception esthétique, sous la forme de prescriptions de l'artiste à l'endroit du spectateur, reprises ou mêmes édictées par le discours critique. (...) il est encore prévu et espéré que [le spectateur] fasse un type particulier d'expérience de l'œuvre (du sublime, chez Newmann et Rothko ; du désaisissement de soi dans les installations postmodernes ; un recul ironique relativement à l'idée d'avant-garde, dans le ready-made postmoderne, etc.), et que cette expérience débouche sur une certaine forme de révélation (toucher à l'essence de l'homme avec l'Expressionnisme Abstrait, découvrir son individualité hors du corps social avec les happenings, prendre conscience du carcan des habitudes d'approche et de conception de l'art avec l'art postmoderne, se poser à nouveau la question de savoir ce qu'est l'art avec les ready-made postmodernes, etc.) » CHRISTINE DUBOIS, « L' "effet esthétique" de l'art contemporain », in *L'Expérience esthétique en question. Enjeux philosophiques et artistiques*, sous la direction de Suzanne Foisy, Claude Thérien et Josette Trépanier, coll. La philosophie en commun, L'Harmattan, 2009, p. 128.



« concentration sur le contenu originaire de son essence » ou de sa nature, bien au contraire : le plus souvent, il s’y absorbe, ou plutôt est absorbé par lui, en sorte que la conscience de soi n’y assume plus la première place. Il faudrait en conclure que le *soi* de la conscience n’est pas le *moi* de ce qui *m’intéresse*, et qu’en l’occurrence l’initiative disjoint les deux, et invite à les penser, contre Hegel, hors de toute solution de continuité (universalité de la conscience, réciprocité, traduction, équivalence, etc.) donc de toute logique de production d’un objet qui leur serait conforme<sup>1</sup>.

Tant qu’à faire, on pourrait aussi poser naïvement (pour autant que cette naïveté ne soit pas feinte) les questions suivantes : si l’œuvre est par nature insuffisante, pourquoi tant d’artistes y consacrent-ils malgré tout leurs efforts ? S’il est avéré que « l’œuvre n’existe qu’en acte » (Valéry), pourquoi l’activité artistique s’embarrasse-t-elle de faire œuvre (qu’il s’agit encore et toujours de montrer, d’exposer, même — voire surtout — pour les œuvres les moins matérielles) ? À l’inverse si, à l’opposé du verdict de Hegel mais conformément à sa logique, on faisait l’hypothèse que l’œuvre remplissait la fonction que l’artiste lui assigne, « pure traduction » de sa conscience en ce qu’elle ferait reconnaître sans défaut son activité, pourquoi l’artiste ne s’en tiendrait-il pas quitte, comme s’il avait accompli sa mission, et s’obstinerait-il à se remettre au travail ? C’est qu’il y a entre l’œuvre et l’activité une relation sans doute essentielle, mais qui ne relève d’aucun principe de réciprocité, d’identité, ni de reconnaissance directe.

---

<sup>1</sup> On reviendra ici sur la définition du « moi pur » de Valéry, que Jacques Darrilat décrit comme « centre lacunaire, vide central », « moi pur et originaire » finalement opposé à l’esprit absolu hégélien en ce qu’il est « une conscience qui est pure attention à soi-même [il faudrait dire : qu’il n’est soi-même que comme pure attention] et faculté en perpétuelle attente d’étonnement, attention au hasard heureux toujours sur le point de survenir », citant Valéry à l’appui de ses propos : « le *moi* pur, élément unique et monotone de l’être même dans le monde, retrouvé, reperdu par lui-même, habite éternellement notre sens ; cette profonde *note* de l’existence domine, dès qu’on l’écoute, toute la complication des conditions et des variétés de l’existence [...] Ce n’est pas sa chère *personne* qu’il [le génie] élève à ce haut degré, puisqu’il la renonce en y pensant, et qu’il la substitue dans la place du *sujet* par ce moi inqualifiable, qui n’a pas de nom, qui n’a pas d’histoire, qui n’est pas plus sensible, ni moins réel que le centre d’une bague ou d’un système planétaire – mais qui résulte de tout, quel que soit le tout » (« Note et digression », *op. cit.*, p. 1228, Valéry souligne), JACQUES DARRILAT, *La Poïétique de Paul Valéry*, 2007 [en ligne], <http://www.jdarrilat.net/Auteurs/Valery/ValeryIndex.html>. On y adjointra aussi la conclusion de Pierre Rodrigo : « Si cette philosophie de l’art [celle de Hegel, qui lui assigne la « présentation sensible dans l’œuvre du Sens universel »] s’est effectivement achevée dans et par l’apothéose de l’Idéalisme spéculatif, il n’en demeure pas moins nécessaire aujourd’hui encore de se demander si l’expérience esthétique ne commence pas, quant à elle, tout autrement que par un appel à la transcendance de l’Idée (voire à la transcendance de l’Être). (...) La difficulté première est alors de reconnaître qu’une expérience esthétique n’est pas conceptualisable comme confrontation d’un sujet et d’un objet, ni même comme leur confrontation dialectique » PIERRE RODRIGO, *L’Intentionnalité créatrice*, *op. cit.*, p. 148.

#### 4. Identification et/ou reconnaissance

Relativement au rôle majeur de l'action, du passage à l'acte, Hannah Arendt rappelle qu'« agir, au sens le plus général, signifie prendre une initiative, entreprendre (comme l'indique le grec ἄρχειν, “commencer”, “guider”, et éventuellement “gouverner”), mettre en mouvement (ce qui est le sens original du latin *agere*) »<sup>1</sup>, et confirme la signification que Hegel lui assigne. Comme Hegel également, elle considère que l'acte révèle celui dont il provient, tant qu'il ne sombre pas dans l'anonymat de l'objet comme contrepoint d'un processus de production<sup>2</sup>. En revanche, lorsqu'il s'agit de rapporter l'action à son agent quant à sa nature ou son identité (ce que Hannah Arendt appelle le « qui »), les choses sont fort différentes :

« En agissant et en parlant les hommes font voir qui ils sont, révèlent activement leurs identités personnelles et font ainsi leur apparition dans le monde (...) mais il est presque impossible de le [sc. le “qui”] révéler volontairement comme si l'on possédait ce “qui” et que l'on puisse en disposer de la même manière que l'on a des qualités et que l'on en dispose. Au contraire, il est probable que le “qui” (...) demeure caché à la personne elle-même, comme le δάμων de la religion grecque qui accompagne chaque homme tout au long de sa vie, mais se tient toujours derrière lui en regardant par dessus son épaule, visible seulement aux gens que l'homme rencontre. »<sup>3</sup>

Suivant le fil d'une thématique comparable, Paul Ricœur se demande quelles sont les conditions d'intelligibilité de l'initiative au plan individuel, et répond :

« Toutes celles que je retiendrai caractérisent l'initiative comme une catégorie du *faire* et non du *voir*. Commencer se dit à l'aide d'un verbe. Par là, la notion de présent est soustraite au prestige de la présence, au sens quasi optique du terme. (...) Il faut résolument renverser l'ordre de priorité entre voir et faire, et penser le commencement comme acte de commencer. Non plus ce qui arrive, mais ce que nous faisons arriver. (...) Faire arriver n'est pas en tant que tel objet d'observation ; en tant qu'agent de notre action, nous produisons quelque chose qu'à proprement parler nous ne voyons pas. (...) Ce n'est pas dans la même attitude que nous

---

1. HANNAH ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, p. 233.

2. « À défaut de la révélation de l'agent dans l'acte, l'action perd son caractère spécifique et devient une forme d'activité parmi d'autres. Elle est bien alors un moyen en vue d'une fin, tout comme le faire est un moyen de produire un objet. (...) En de pareils cas, l'action perd la qualité grâce à laquelle elle transcende la simple activité productive qui, de l'humble fabrication d'objets d'usage à la création inspirée d'œuvres d'art, n'a pas plus de sens que n'en révèle le produit fini et ne veut rien montrer de plus que ce qui est tout bonnement visible au bout du processus de production », HANNAH ARENDT, *op. cit.*, p. 237.

3. HANNAH ARENDT, *op. cit.*, p. 236. Les propos d'Arendt, toutefois, concernent explicitement l'action et non l'œuvre. Nous nous appuyons sur ses remarques non pour promouvoir, comme le font, chacun à leur manière, Hegel ou Valéry, l'acte au détriment de l'œuvre, ni d'ailleurs l'inverse, mais pour tenter de penser l'œuvre à rebours de l'objet, et du sujet.

observons le cours des choses et que nous intervenons dans le monde. Nous ne pouvons pas être à la fois observateur et agent. »<sup>1</sup>

Retrouvant, au niveau de l'activité artistique, la double saisie de l'œuvre comme origine et de l'œuvre comme terme, on aimerait pouvoir montrer que cette situation peut décrire la relation paradoxale de l'artiste à l'œuvre, qu'il perd comme origine s'il veut la saisir comme terme, et que par conséquent son autorité (c'est-à-dire aussi bien son statut d'auteur que sa légitimité ou son crédit à l'égard de l'œuvre qu'il a produite) n'est assurée que dans la mesure où il n'en décide pas. Que ce qui arrive, aussi bien pour le spectateur que pour l'artiste, est aussi ce qui *lui* arrive ; que ce qui *se* produit, qui n'est, pour le second, rien d'autre que ce qu'il cherche à produire, est aussi ce qui *le* produit. Cette piste, nous espérons pouvoir la suivre à l'occasion d'un travail de recherche ultérieur. En attendant, Pour tenter de suivre la direction qu'ouvre cette possibilité, on peut faire appel à l'exemple d'un cas particulier issu d'une expérience simple, celui de la perception de sa propre voix. Si l'on enregistre sa propre voix sur un support adapté, prononçant les mots qu'on voudra, et qu'après coup on diffuse l'enregistrement, de manière à pouvoir, en quelque sorte, s'écouter parler, a lieu un phénomène étrange : quiconque a déjà fait cette expérience sait qu'il a bel et bien effectué l'enregistrement en personne, qu'il a prononcé les mots qu'il entend, ni plus ni moins, et qu'il ne peut mettre en doute le fait qu'il soit l'auteur du flux sonore qu'il perçoit. Mais il lui est impossible de se reconnaître : la voix qu'il entend ne lui appartient pas en propre, il ne peut la faire sienne. Les conditions techniques de l'enregistrement et la qualité du signal sonore, aussi fidèle qu'il soit, pas davantage qu'un défaut physiologique du système auditif, ne peuvent être tenus pour responsables de cette disjonction, puisqu'il peut, dans les mêmes circonstances, reconnaître sans hésiter une voix familière qui n'est pas la sienne, et identifier immédiatement son propriétaire. Et réciproquement supposer, ce que cette même expérience peut confirmer, que n'importe quel autre auditeur le reconnaîtra, lui. Je peux identifier et reconnaître autrui, mais seul autrui peut me reconnaître. L'identification et la reconnaissance, habituellement synonymes ou, au moins, rapportées l'une à l'autre selon l'évidence d'une relation logique où la première induit la seconde, sont, dans cette situation réflexive critique, absolument insuperposables. Ce qui peut laisser supposer que ce qui m'est propre — au moins autant que ma propre voix peut l'être — ne peut pourtant pas, par moi, être reconnu comme tel ; que, paradoxalement, ce qui m'est propre est inappropriable.

---

1. PAUL RICŒUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, coll. Points-Essais, 1986, pp. 297-298.

Comment une telle disjonction peut-elle se produire ? Quelle est la marque, quels sont les caractères spécifiques d'une telle expérience qui permettent d'établir cette incoïncidence et de la faire apparaître ? À première vue, deux caractères semblent s'imposer : l'extériorité et le différé.

L'acte d'énonciation ou, plus élémentairement encore, de profération, d'émission d'une modulation sonore par la voix (il n'est pas nécessaire qu'il s'agisse d'un langage) peut être envisagé comme extériorisation directe du corps ; en l'occurrence un son produit par le corps, issu de « ces étranges mouvements de la gorge et de la bouche qui font le cri et la voix<sup>1</sup> », mouvements qui donnent à cette même voix son inflexion et son timbre particuliers<sup>2</sup>. Émission qui, même si elle n'est pas un acte de langage, revient à une expression, au sens propre d'extraire, de faire sortir quelque chose d'un corps. Mais à y regarder de près, cette caractérisation comme extériorisation soulève quelques problèmes : s'agit-il d'une extériorisation entendue comme production de matière (sonore) qui, une fois produite, acquiert une autonomie plus ou moins définitive et substantielle, au même titre, par exemple, que les sécrétions ou les excréments, autres substances littéralement *exprimées* par le corps ? Lorsque l'on exprime le contenu d'un tube de dentifrice, on procède effectivement à la transition d'un dedans vers un dehors, relativement à un contenant qu'est le tube. En va-t-il de même pour la voix, par rapport à laquelle le corps jouerait ce rôle ? Rien n'est moins sûr. Il faudrait pour cela pouvoir imaginer que le flux sonore, avant qu'il fût émis, résidait, sous une forme ou sous une autre, à l'intérieur du corps comme un contenu dans un contenant. L'hypothèse d'une voix intérieure et antérieure, latente, de fait et par définition inaudible, donc incomparable à la voix dont il question ici, ne le permet pas davantage. De même l'autonomie, la persistance, la subsistance de la voix comme objet sonore n'est pas concevable sans l'intervention d'un appareil d'enregistrement qui en fixe justement l'existence. Hors d'un tel dispositif d'archivage, aucune voix ne peut être disjointe de sa source, c'est-à-dire de la personne dont elle provient, au moment même où elle en provient. Cette conjonction en est la caractéristique essentielle. De sorte que l'extériorité dont il s'agit correspond bien plus à celle, déjà acquise, du dispositif d'enregistrement lui-même, qui d'une certaine manière la transforme en objet. Jacques Derrida semble ne pas dire autre chose :

---

<sup>1</sup> MAURICE MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1979, p. 190.

<sup>2</sup> « En quoi (...) je suis incomparable, ma voix est liée à la masse de ma vie comme ne l'est la voix de personne. », MAURICE MERLEAU-PONTY, *ibid.*

« (...) de même que l'expression ne vient pas s'ajouter comme une « couche » à la présence d'un sens pré-expressif, de même, le dehors de l'indication ne vient pas affecter accidentellement le dedans de l'expression. Leur entrelacement est originaire, il n'est pas l'association contingente qu'une attention méthodique et une réduction patiente pourraient défaire. »<sup>1</sup>

Lorsqu'il s'interroge sur la chair et la réversibilité de l'expérience perceptive du contact, commentant l'exemple initialement proposé par Husserl d'un corps à la fois perçu et percevant (la fameuse expérience, dans les *Ideen II* et les *Méditations cartésiennes*, de ma main droite touchant ma main gauche, ), Merleau-Ponty évoque, à titre d'exemple complémentaire, cette particularité de la voix :

« Je ne m'entends pas comme j'entends les autres, l'existence sonore de ma voix pour moi est pour ainsi dire mal dépliée ; c'est plutôt l'écho de son existence articulaire, elle vibre à travers ma tête plutôt qu'au dehors. »<sup>2</sup>

Mais il semble encore maintenir cette relation, donc cette distinction spatiale, entre le dedans et le dehors (« je suis un être sonore, mais ma vibration à moi je l'entends du dedans<sup>3</sup> »), si bien qu'on est tenté, à le suivre, de supposer que la différence radicale (et donc le saisissant effet d'étrangeté) entre la voix « naturelle » et la voix enregistrée réside dans le fait que, percevant ma voix enregistrée, je ne la perçois qu'à moitié, « pour ainsi dire mal dépliée », comme s'il manquait à ma perception externe une perception interne qui en ferait retrouver l'expérience originale. D'où il faudrait comprendre que la perception externe, celle que permet et délimite le flux sonore de la voix enregistrée, est comme surajoutée à une perception interne simultanée. Quelle est donc cette perception interne ? Celle des vibrations, des mouvements du corps ? Mais ces derniers, précisément, ne peuvent avoir lieu que si la voix se profère. De sorte que rapportées au phénomène de la voix, intériorité et extériorité semblent moins en caractériser la possibilité qu'en procéder. Rapportée ensuite au sujet qui en dispose, l'extériorité de la voix n'est pas synonyme du seul flux sonore que fabrique l'appareil qui l'archive. Si l'on admet, enfin, que cet objet sonore, n'est pas, pour celui dont il provient et qui l'écoute « hors de lui », reconnu partiellement, ou approximativement, mais qu'il lui est bel et bien étranger, et pour ainsi dire inconnu, il faut admettre également que la perception qu'il en a n'est pas défectueuse ou incomplète en raison de l'absence d'une perception

---

<sup>1</sup> JACQUES DERRIDA, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1993, p. 97.

<sup>2</sup> MAURICE MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>3</sup> MAURICE MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 190.

interne correspondante, mais supposer, dans ces conditions, un régime de perception radicalement autre.

Si la logique de relation de l'intériorité à l'extériorité, à elle seule, ne rend compte qu'imparfaitement du phénomène de la voix, c'est peut-être parce qu'elle en néglige une autre caractéristique essentielle, sa temporalité. Derrida a tout particulièrement insisté sur ce point :

« (...) *la voix s'entend*. Les signes phoniques (...) sont « entendus » du sujet qui les profère dans la proximité absolue de leur présent. Le sujet n'a pas à passer hors de soi pour être immédiatement affecté par son activité d'expression. Mes paroles sont « vives » parce qu'elles semblent ne pas me quitter : ne pas tomber hors de moi, hors de mon souffle, dans un éloignement visible ; ne pas cesser de m'appartenir, d'être à ma disposition, « sans accessoire ». Ainsi en tout cas *se donne* le phénomène de la voix, la voix phénoménologique. »<sup>1</sup>

Le second caractère significatif d'une expérience de cette nature (entendre sa voix enregistrée) s'impose alors immédiatement : le différé. Par définition, je ne peux entendre ma voix enregistrée qu'après coup ; pour l'enregistrer, il a bien fallu que je parle, que j'émette nombre de sons pendant une durée quelconque, avant donc que de pouvoir l'écouter à nouveau. La première connaissance que j'ai de ma voix est liée à sa performance même : quels que soient les sons que je profère, je ne le fais jamais qu'au présent de leur profération. Si je perçois ma voix, je la perçois toujours au présent, au moment même où j'en use, où elle se déploie ; ma voix et la perception que j'en ai ne sont pas différentes, car (et dans la mesure où) la seconde ne diffère jamais sur la première : « quand je parle, il appartient à l'essence phénoménologique de cette opération que *je m'entende dans le temps que je parle*<sup>2</sup> ». Aussi peut-on poser la double hypothèse suivante : a) le caractère propre de ma voix tient moins à son timbre, à ses spécificités acoustiques (lesquelles, pour être établies, doivent de quelque façon faire l'objet d'une mesure extérieure) qu'à sa temporalité, c'est-à-dire au présent inaliénable de son énonciation, et b) par conséquent l'introduction du différé dans cette perception la déjoue, puisqu'elle lui donne à entendre une voix qui n'est déjà plus mienne.

Le différé, en revanche, ne m'empêche pas de reconnaître autrui. Lorsque j'entends la voix d'une personne que je connais, peu importe qu'il s'agisse d'un enregistrement ou non : je la reconnais dans un cas comme dans l'autre, car pour

---

<sup>1</sup> JACQUES DERRIDA, *La Voix et le Phénomène*, op. cit., p. 85. Derrida souligne.

<sup>2</sup> JACQUES DERRIDA, op. cit., p. 87. Derrida souligne.

moi la voix est la même. Ici se marque la distinction entre ma voix et la voix d'autrui, l'une et l'autre ne pouvant être définies ni reconnues selon un mode commun, car s'accompagnant chacune d'un régime de perception particulier. En d'autres termes on pourrait avancer que, relativement à la voix, la différence entre moi et autrui ne se fonde pas sur le timbre ; que le timbre, c'est-à-dire la voix comme objet sonore, est suffisant pour reconnaître quelqu'un, sauf moi ; que l'objet sonore que je produis ne m'est accessible que s'il ne m'appartient plus, voire justement *parce qu'il ne m'appartient plus*.

Nous souhaiterions, par analogie, risquer l'hypothèse que cette dernière situation, à bien des égards, peut correspondre, *mutatis mutandis*, au champ de la production artistique. Autrement dit que l'œuvre pourrait se substituer, presque mot à mot dans ce qui précède, à la voix.

Que la visibilité de l'œuvre implique, pour celui dont elle provient, sa désappropriation au sens fort, qu'elle lui devienne pour cela étrangère, c'est-à-dire que le propre de l'œuvre soit peut-être d'être impropre à l'artiste, il faudrait en tenter la démonstration rigoureuse, dont les prémices sont à peine esquissées ici. Il faudrait aussi, logiquement, envisager l'inverse : que l'artiste ne puisse s'approprier l'œuvre, la faire (et jusqu'à la reconnaître comme) sienne, que si elle lui apparaît d'abord comme étrangère, voire qu'elle ne lui soit propre que sur ce mode.

## OUVRAGES, ARTICLES ET REVUES CITÉS

- HANNAH ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, trad. fr. Georges Fradier, Pocket, coll. Agora, 1996.
- ANATOLE BAILLY, *Abrégé du dictionnaire Grec Français*, Hachette, 1901.
- MICHAEL BAXANDALL, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, tr. fr. Catherine Fraixe, Paris, Jacqueline Chambon, 1991.
- MAURICE BLANCHOT, *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1949.
- DOMINIQUE CHATEAU, *Duchamp et Duchamp*, L'Harmattan, coll. L'Art en bref, Paris, 1999.
- DOMINIQUE CHATEAU, *Poïétique et esthétique : Paul Valéry*, in *Recherches Poïétiques* n°5.
- ARTHUR DANTO, *Le Monde de l'art*, trad. fr. DANIELLE LORIES, in *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, Paris, 2004.
- ARTHUR DANTO, *La Transfiguration du Banal, une philosophie de l'art*, trad. fr. Claude Hary-Schaeffer, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1989.
- JACQUES DARRIULAT, *La Poïétique de Paul Valéry*, <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Valery/ValeryIndex.html>, 2007 (publication en ligne).
- THIERRY DE DUVE, *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Jacqueline Chambon, 1989.
- JACQUES DERRIDA, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1993.
- JOHN DEWEY, *L'Art comme expérience*, trad. fr. Jean-Pierre Cometti et alii, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2010.
- GEORGE DICKIE, *La Nouvelle Théorie institutionnelle de l'art*, conférence donnée à l'occasion du 8th Wittgenstein Symposium, trad. fr. Barbara Turquier et Pierre Saint-Germier, in *Tracés* n° 17, ENS éditions, 2009.
- GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, coll. Critique, 1992.
- CHRISTINE DUBOIS, « L' "effet esthétique" de l'art contemporain », in *L'Expérience esthétique en question. Enjeux philosophiques et artistiques*, sous la direction de Suzanne Foisy, Claude Thérien et Josette Trépanier, coll. La philosophie en commun, L'Harmattan, 2009.
- MARCEL DUCHAMP, « À propos des "Ready-mades" », in *Duchamp du signe*, Flammarion, coll. Champs, 1994.
- MARCEL DUCHAMP, entretien avec Otto Hahn, *VH101* n°3, automne 1970.
- MARCEL DUCHAMP, entretien avec Otto Hahn, *L'Express* n° 684, 1964.
- MIKEL DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. 1, PUF, coll. Épiméthée, Paris, 1992.
- MICHAEL FRIED, « Art et objectité », repris dans *Contre la théatralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. fr. Fabienne Durand-Bogaert, Gallimard, coll. NRF Essais, 2007.
- FÉLIX GAFFIOT, *Dictionnaire illustré Latin Français*, Hachette, Paris, 1934.
- BRUCE GLASER, « Questions à Stella et à Judd », in *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique et traduction établies par Claude Gintz, éd. Territoires, Paris, 1988.
- JÉRÔME GLICENSTEIN, *L'Art : une histoire d'expositions*, PUF, coll. Lignes d'art, Paris, 2009.
- NELSON GOODMAN, « Quand y a-t-il art ? », trad. fr. du chap. 4 de *Ways of Worldmaking*, 1974, par Danielle Lories, in *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, Paris, 2004.
- NELSON GOODMAN, *L'Art en théorie et en action*, trad. fr. des deux premiers chapitres de *Of Mind and Other Matters*, 1984, par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1996.
- GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Esthétique*, t.1, trad. fr. S. Jankélévitch, Flammarion, coll. Champs, 1979.
- GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL *La Phénoménologie de l'Esprit*, t.1, tr. fr. Jean Hyppolite, Aubier, Paris, 1941.



- MARTIN HEIDEGGER, *Être et Temps*, trad. fr. E. Martineau (hors-commerce), Authentica, 1985.
- MARTIN HEIDEGGER, « L'Origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1980.
- MARTIN HEIDEGGER, *De l'origine de l'œuvre d'art*, conférence de 1935, trad. fr. Emmanuel Martineau (hors-commerce), Paris, Authentica, 1987.
- MARTIN HEIDEGGER, *Nietzsche I*, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1971.
- EDMUND HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, trad. fr. Paul Ricoeur, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1985.
- EDMUND HUSSERL, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, trad. fr. Eliane Escoubas, PUF, coll. Épiméthée, 1982.
- EDMUND HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, trad. fr. Raymond Kassis et Jean-François Pestureau, Grenoble, Millon, 2002.
- EDMUND HUSSERL, *Chose et espace. Leçons de 1907*, trad. fr. Jean-François Lavigne, PUF, coll. Épiméthée, 1989.
- MARC JIMENEZ, *La Critique, crise de l'art ou consensus culturel ?*, Klincksieck, coll. Esthétique, 1995.
- DONALD JUDD, « *Specific Objects* », in *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique et traduction établies par Claude Gintz, éd. Territoires, Paris, 1988.
- ALLAN KAPROW, *L'Art et la vie confondus*, Editions du Centre Pompidou, 1996.
- ALEXANDRE KOJÈVE, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, coll. Tel, 1980.
- ÉMILE LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, t. 3, éd. du Cap, Monte Carlo, 1971.
- DANIELLE LORIES, *L'Art à l'épreuve du concept*, De Boeck Université, coll. Le point philosophique, Bruxelles, 1996.
- JEAN-LUC MARION, *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, PUF, coll. Épiméthée, 1997.
- JEAN-LUC MARION, *Certitudes négatives*, Grasset, coll. Figures, Paris, 2010.
- JEAN-FRANÇOIS MARQUET, *Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel*, Ellipses, coll. l'Université philosophique, 2004.
- MAURICE MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1979.
- CATHERINE MILLET, « L'art conceptuel comme sémiotique de l'art », *VH101* n°3, 1970.
- RALUCA MOCAN, *Perception et conflits fondateurs chez Husserl*, <http://www.implications-philosophiques.org/implications-de-la-perception/perception-et-conflits-fondateurs-chez-husserl-1/>, (publication en ligne issue des interventions dans le cadre des journées d'études « L'objet de la perception », 27-28 mai 2011, Université Paris I).
- ISAAC NEWTON, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, t. 2, trad. fr. Émilie du Châtelet, 1759 (reprint Paris, J. Gabay, 1990).
- FRIEDRICH NIETZSCHE, *Généalogie de la morale*, trad. fr. Henri Albert, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1972.
- FRIEDRICH NIETZSCHE, *Crépuscule des idoles*, trad. fr. Jean-Claude Hémery, Gallimard, coll. Folio essais, 1974.
- LUIGI PAREYSON, *Esthétique. Théorie de la formativité*, trad. fr. Gilles A. Tiberghien et Rita di Lorenzo, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2007.
- RENÉ PASSERON, *Pour une philosophie de la création*, Klincksieck, Paris, 2000.
- ALEXIS PHILONENKO, *Commentaire de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Vrin, coll. Histoire de la philosophie, 2001.
- PLIN L'ANCIEN, *Histoires naturelles*, t. 2, trad. fr. Émile Littré, éd. Dubochet, 1848-1850.
- JEAN-MARC POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, coll. Mamco, Genève, 2008.
- EMMANUELLE RAVEL, « Le ready-made, achèvement ou inachèvement de la modernité ? » in *Maurice Blanchot et l'art du XXème siècle. Une esthétique du désœuvrement*, éd. Rodopi B.V., coll. Chiasma, 2007.
- PAUL RICŒUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, coll. Points-Essais, 1986.

- DENYS RIOUT, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Jacqueline Chambon, 1996.
- PIERRE RODRIGO, *L'Intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, coll. Problèmes & Controverses, Vrin, 2009.
- JEAN-MARIE SCHAEFFER, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1992.
- XAVIER TARTACOVER, *Bréviaire des échecs*, Stock, 1960.
- PAUL VALÉRY, « Discours prononcé au deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art », in *Variété IV*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2010.
- PAUL VALÉRY, « Leçon inaugurale du cours de poétique au Collège de France », in *Variété V*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2010.
- PAUL VALÉRY, « Poésie et pensée abstraite », in *Variété V*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2010.
- PAUL VALÉRY, « Note et digression », in *Œuvres I*, Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1957.
- PAUL VALÉRY, « Petite lettre sur les mythes », in *Œuvres I*, Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1957.
- PAUL VALÉRY, « L'Infini esthétique », in *Œuvres I*, Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1957.
- PAUL VALÉRY, « Notion générale de l'art », in *Œuvres II*, Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1960.
- PAUL VALÉRY, *Cahiers II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.
- ENRIQUE VILA-MATAS, *Perdre les théories*, trad. fr. André Gabastou, coll. Titres, Christian Bourgois, 2010.
- LUDWIG WITTGENSTEIN, *Recherches Philosophiques*, trad. fr. E. Rigal, Paris, Gallimard, 2004.
- RICHARD WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, Aubier Philosophie, trad. fr. R. Crevier, 1994, Paris.
- RICHARD WOLLHEIM, « Dessiner un objet », trad. fr. Danielle Lories, in *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, Paris, 2004.
- STEPHEN WRIGHT, « Le dés-œuvrement de l'art », in *Mouvements* n° 17, septembre-octobre 2001.