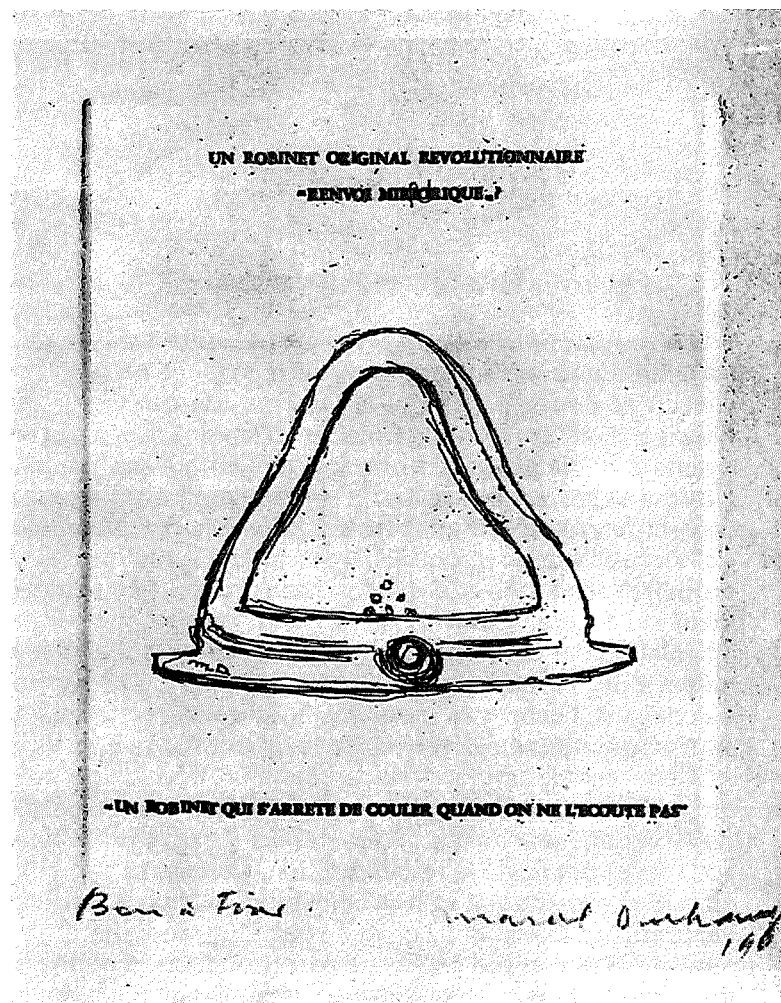


## Artefact

### La pelote et le paradigme

Le sentiment que l'on éprouve devant une œuvre d'art est celui d'une *entité relationnelle*. Rien en elle ne nous toucherait si nous ne percevions, même confusément, que l'œuvre tisse des liens nombreux et complexes avec son « dehors » : le poids de l'histoire qui l'entoure et les énergies qui la traversent, le destin de l'individu qui l'a engendrée et la résonance qu'il trouve dans le nôtre, le silence qu'elle nous impose ou la parole qu'elle nous presse de produire. Mais rien non plus ne nous retiendrait durablement si l'œuvre, à tout moment, ne défaisait aussi ce tissu de relations et, décroisant la chaîne et la trame, ne ramenait à elle, comme à une entité compacte qui fait son « dedans », l'écheveau infini des liens qui la meuvent et la situent, qui nous émeuvent et nous situent face à elle.

Cette entité, cette pelote de relations, décidez de prendre sur elle un point de vue et tirez un fil à vous. Considérez-la comme une image : vous êtes classique et philosophe, vous aurez privilégié la représentation. Comme un symbole : vous êtes romantique et psychologue, vous aurez privilégié l'expression. Comme un objet : vous êtes moderne et économiste, vous aurez privilégié la production. Comme un texte : vous êtes contemporain et sémiologue, vous privilégiez la signification. Selon le lieu de votre savoir et le temps de votre parole, vous aurez déplié l'entité relationnelle qu'est l'œuvre d'art sur un maître-rapport, extrait de l'écheveau le fil obvie, tiré la carte forcée. Tout point de vue est exclusif. Mais tous seraient nécessaires ensemble. D'où,



Marcel Duchamp, *Renvoi miroirique*, 1964, 26,5 x 19,5 cm, gravure sur cuivre, collection Arturo Schwarz, Milan.

pour couper court, une première décision de prudence : on ne préjugera ni du nombre ni de la nature ni de l'énergie des relations que les œuvres d'art ramènent à elles. On dira seulement qu'il y a de l'art. Qu'elles soient représentées, exprimées, produites ou signifiées, les œuvres d'art existent.

Dès qu'est franchi le seuil de la banale déclaration d'existence, le problème recommence. La pelote est intacte et toujours emmêlée. Décidez alors de la manipuler afin d'en défaire les nœuds. Ce n'est plus le point de vue qui compte mais le travail et la méthode. Prenez le temps, déroulez sur lui l'enchevêtrement de l'écheveau. Tout nœud rencontré aura la forme d'une contradiction : dans quel sens aller maintenant ? Vous voilà dialecticien et historien. Prenez l'espace, disposez sur lui les brins recueillis. Tout nœud se présentera comme une opposition : où couper pour qu'elle soit pertinente ? Vous voilà structuraliste et anthropologue. Suspendez l'espace et le temps et dites-vous que tous les fils que vous tirez sont les conditions de leur expérience. Tout nœud exigera une réduction : de quel savoir se défaire ? Vous voilà phénoménologue et esthéticien. Selon que vous croyez au temps ou à l'espace ou ni à l'un ni à l'autre, vous aurez projeté l'œuvre d'art sur la ligne ou la surface que vous aurez élue, ou dans les limbes de toute élection. Vous aurez étalé l'écheveau en réseau. Qu'il vaille pour les trajectoires qu'il inscrit, les cases qu'il dénombre ou la transparence qu'il libère, ce sont là des valences incompatibles. Toute méthode est exclusive. Mais toutes seraient souhaitables ensemble. D'où une seconde décision de prudence : on acquiescera à toutes les manipulations qui situent l'expérience de l'art dans le temps de l'histoire et dans l'espace de la culture. On dira simplement que l'art s'y manifeste. Qu'elles s'adressent aux sens ou à l'esprit, qu'elles dialectisent le temps ou structurent l'espace, les œuvres d'art se montrent.

Cependant le problème rebondit encore. Rien ne se montre ou ne se manifeste sans « dire » quelque chose, à

quelqu'un, à propos de quelque chose. Et l'écheveau relationnel se reconstitue aussitôt. Prenez parti. Décidez qu'il n'y a pas de dire sans syntaxe, optez pour l'articulation interne, tenez bon sur le signifiant, et vous êtes formaliste. Qu'il n'y a pas de dire sans intention dirigée, optez pour le sémantique, tenez bon sur le sens, et vous êtes symboliste. Qu'il n'y a pas de dire sans arrière-plan de réel, optez pour le renvoi externe, tenez bon sur le référent, et vous êtes réaliste. Selon votre angle d'écoute vous entendrez l'œuvre d'art déclamer tel concert de relations qui, derechef, fera taire les autres. Tout parti pris est exclusif. Mais tous seraient légitimes ensemble. D'où cette troisième décision de prudence : les relations que l'œuvre d'art déclare, on les fera taire toutes pour donner sa chance à chacune. Si même elle ne disait rien d'autre, à propos de rien d'autre et à la cantonade, il resterait que l'œuvre, dès lors qu'elle existe et se montre, énonce son existence en tant qu'art et l'expose, sinon l'impose. Cela devrait suffire à prendre le parti de ne pas prendre parti, à décider qu'on ne décidera pas. L'inextricable écheveau relationnel qui constitue l'œuvre d'art ne sera pas défait, on ne privilégiera pas une nappe de relations sur une autre. Mais on risque bien d'avoir à se taire désormais : ou bien la pelote reste là, magique et intacte, inanalysable, ou bien l'analyse a tout dit du tranchant sur-exclusif de la tautologie.

On vient de voir un échantillon, non exhaustif, du nombre de décisions à prendre pour constituer un paradigme. Choix du point de vue, sélection de la méthode, parti pris théorique taillent dans l'entité relationnelle qu'est l'œuvre d'art pour en extraire tel réseau ou tel faisceau de relations privilégiées. Avant toute analyse, toute interprétation ou même toute description, le premier geste d'une théorie de l'art (à supposer qu'une théorie soit possible) est de parier sur le paradigme. Ce constat ne me dispense pas de faire de même si je veux poursuivre. Or jusqu'à présent trois décisions de prudence m'ont conduit à accepter une variété de

paradigmes tout en relativisant leurs portées respectives, dans l'espoir d'aborder la tâche sans préjugé aucun. Cet espoir est futile puisque ces décisions de ne pas décider m'ont amené, très vite, à dire que les œuvres d'art existent, qu'elles se montrent et qu'elles s'énoncent en tant qu'art. J'ai donc fabriqué moi aussi mon paradigme, même s'il est élémentaire. L'ai-je vraiment fabriqué ? Ne l'ai-je pas plutôt trouvé, ou choisi ? Disons que comme tout un chacun j'ai parié. C'est que sous mes décisions de prudence courait une décision de principe : si théorie de l'art il y a, elle est immanente aux œuvres. Le seul vrai problème est de trouver — ou de choisir — l'œuvre paradigmatique. Or il y a peu d'œuvres paradigmatiques, dans tous les sens du terme : exemplaires, structurantes, générales. Elles sont rares mais décisives en ce qu'elles engagent précisément le pari. Car la connaissance qu'engendre l'œuvre paradigmatique pour la théorie de l'art n'est autre que le paradigme qui permettra de prendre connaissance de l'œuvre. Elle n'est donc jamais donnée mais toujours à dégager de la suite des décisions théoriques qu'il aura fallu prendre pour maximiser la pertinence de l'œuvre dans le champ relationnel où elle fait une entité. C'est de la pelote emmêlée des relations de l'œuvre d'art à son « dehors » que la réflexion dégagera la « théorie » (je l'écris entre guillemets car elle ne peut être prouvée) qui la restituera à son « dedans ».

Il s'agit du reste d'un fait d'histoire plus que de théorie, car si l'œuvre paradigmatique est celle qui fait l'appel d'un paradigme nouveau, c'est qu'elle a d'abord frayé un certain temps dans les paradigmes en vigueur et qu'elle y a laissé des traces. Parmi ces traces, les plus visibles et les plus sûres sont les effets d'influence qu'elle a eus sur les artistes. Durant ce temps, connaissance méconnue, l'œuvre paradigmatique travaille, résonne dans les pratiques et sollicite les théories. Puis vient un second temps, doublement marqué : dans les pratiques, par la multiplication des ruptures d'influence, des gestes de dénégation, des rejets et réactions ; et dans la théorie, par la précipitation subite de tous

les appareils d'interprétation, la sensation aiguë d'enjeux théoriques non encore perçus et l'équivalence brusque de tous les paradigmes antérieurs. L'œuvre paradigmatique les admet tous, donc les disqualifie tous, à échéance. C'est alors que se fait jour, par réflexion, son propre paradigme.

Il n'est guère douteux que nous sommes, depuis vingt ans déjà, dans un pareil moment historique, eu égard à une œuvre que chacun ressent bien, avec bonheur ou irritation, comme paradigmatique dès qu'il s'agit d'art contemporain, l'œuvre de Marcel Duchamp. Les symptômes sont tous là. Dans l'art : image d'une influence massive au début des années soixante, puis précipitation des gestes de dénégation, enfin tentative de relecture par certains artistes, parmi lesquels les « conceptuels », à la fin de la décennie. Dans la théorie (et l'édition) : fièvre duchampienne chez les intellectuels depuis environ 1975, dans et hors des cercles spécialisés de la critique ou de l'histoire de l'art. Enfin dans la vie culturelle : inauguration de Beaubourg par une grande rétrospective Duchamp en 1977<sup>1</sup>. De là mon pari : sous l'image trompeuse de l'influence, de la dénégation, de la précipitation théorique, une connaissance nouvelle, dont l'œuvre de Duchamp est paradigmatique, s'est frayé un chemin souterrain.

### Les quatre conditions de l'énonciation artistique

L'*Opus Major* de Duchamp, c'est incontestablement le *Grand verre*. Mais son œuvre paradigmatique, évaluée par les symptômes que je viens d'énumérer, c'est le *readymade*. Sa fortune critique est considérable, sa résonance dans l'art qui suit Duchamp ne l'est pas moins. Au théoricien qui se met à son école il pose d'abord des problèmes de définition. Que faut-il entendre par « le *readymade* » ? Les quelque cinquante objets que Duchamp aurait baptisés de ce nom ou seulement certains d'entre eux<sup>2</sup> ? La somme

hétéroclite de leurs propriétés formelles ou le sens commun qui pourrait s'en dégager ? Le caractère quelconque *a priori* de l'objet élu ou son caractère artistique *a posteriori* ? Ou encore le fait, toute autre chose négligée, que les *readymades* sont de simples objets manufacturés déclarés objets d'art ? Définir le mot c'est déjà interpréter la chose. On pourrait en laisser la responsabilité à Duchamp et se contenter de recenser ce qu'il a appelé *readymade*. Mais le mot est impur, toujours contextuel, surtout lorsqu'il s'accompagne d'un qualificatif : *readymade malade, malheureux, réciproque, semi-readymade*, etc. Faut-il isoler le mot et le prendre à la lettre, dans le sens de « tout fait » ? Ce serait en exclure les *readymades aidés* qui impliquent une manipulation modifiant l'objet. Et que faire de ceux qui en sont restés à l'état de projet imaginaire, comme la *pince à glace* et le *Woolworth Building* ? Bref, le *readymade* est-il un objet ou une collection d'objets, un geste ou un acte d'artiste, ou encore une idée, une intention, un concept, une catégorie logique ?

On s'aperçoit que le plus banal problème de définition enclenche déjà celui de la constitution du paradigme. Il faut décider. Or j'ai décidé de ne pas décider. J'ai décidé de ne pas aller au-delà de la simple déclaration d'existence et de ne dire que ceci : les *readymades*, comme toutes les œuvres d'art, existent ; ils se montrent ; ils s'énoncent en tant qu'art. Cette définition élémentaire est ce qu'ils partagent entre eux, elle est aussi bien ce qu'ils partagent avec toute œuvre d'art. D'où la réduction possible de la pluralité des *readymades* au singulier du *readymade* et — c'est le sens du pari — sa valeur paradigmatique pour l'art en général. Le paradigme est donc donné par et avec le *readymade* : c'est celui de l'œuvre d'art réduite à sa fonction énonciative.

J'emprunte l'expression « fonction énonciative » au Michel Foucault de *L'archéologie du savoir*<sup>3</sup>. Au départ du livre, Foucault postule sous le nom d'énoncé une unité du discours distincte du signe, de la phrase et de la propo-