

Joseph Kosuth

L'art après la philosophie

Le fait que les physiciens eux-mêmes aient récemment cédé à la mode de la bienveillance envers la religion... trahit le manque de confiance qu'ils ont dans la validité de leurs hypothèses, c'est chez eux une réaction contre le dogmatisme anti-religieux des scientifiques du XIX^e siècle et une conséquence naturelle de la crise que la physique vient de traverser. A. J. Ayer.

Lorsqu'on aura compris le Tractatus, on ne se laissera plus aller à s'intéresser à la philosophie, qui n'est ni empirique comme une science ni tautologique comme les mathématiques ; comme Wittgenstein en 1918, on renoncera à la philosophie qui, telle qu'on l'entend traditionnellement, s'enracine dans la confusion. J.O. Urmson.

La philosophie traditionnelle, presque par définition, s'est préoccupée du *non-dit*. Si les philosophes de la linguistique analytique du xx^e siècle se concentrent quasi exclusivement sur le *dit*, c'est parce qu'ils s'accordent sur l'affirmation selon laquelle le non-dit est *non-dit* dans la mesure où il est *indicible*. La philosophie hégélienne avait un sens au xix^e et apportait sans doute un peu de réconfort dans un siècle à peine sorti de Hume, des Lumières et de Kant.¹ La philosophie de Hegel était également susceptible d'offrir un masque pour la défense des croyances religieuses, elle fournissait une alternative à la mécanique newtonienne et s'accordait avec le développement de l'histoire comme discipline, sans compromettre la biologie darwinienne.² Enfin, Hegel semblait proposer une résolution acceptable du conflit entre la théologie et la science.

L'influence de Hegel fut telle qu'aujourd'hui la plupart des philosophes ne sont en fait guère plus que des historiens de la philosophie, des Bibliothécaires de la Vérité, pour ainsi dire. C'est comme s'« il n'y avait plus rien à dire ». Et assurément, une fois qu'on a réalisé les implications de la pensée de Wittgenstein, de celle qu'il a influencée et de celle qui lui a succédé, on ne peut plus prendre au sérieux la philosophie « européenne ».³

Y a-t-il une raison à « l'irréalité » de la philosophie d'aujourd'hui ? Peut-être peut-on répondre à cela par un examen des différences entre notre époque et les siècles qui l'ont précédée. Par le passé, les conclusions de l'homme à propos du monde se fondaient

sur les informations qu'il en tirait – soit spécifiquement comme les empiristes, soit globalement comme les rationalistes. Souvent, à dire vrai, la proximité entre science et philosophie était telle que l'homme de science et le philosophe n'étaient qu'une seule et même personne. En fait, depuis Thalès, Épicure, Héraclite et Aristote jusqu'à Descartes et Leibniz, « les grands noms de la philosophie étaient presque toujours aussi les grands noms de la science ».⁴

Nul besoin de démontrer ici que le monde, tel que le vingtième siècle le perçoit, diffère radicalement de celui du siècle précédent. Est-il donc possible que l'homme ait en effet tant appris, et que son « intelligence » soit devenue telle, qu'il ne puisse plus *croire* aux raisonnements de la philosophie traditionnelle ? Qu'il en sache trop sur le monde pour pouvoir tirer ce genre de conclusions ? Comme l'a déclaré Sir James Jeans :

« ... Lorsque la philosophie utilisa les résultats de la science, ce ne fut pas en empruntant la description mathématique abstraite de la structure des événements, mais en reprenant l'image qui en était alors donnée; elle ne s'est donc pas approprié des connaissances certaines mais des conjectures. Ces dernières suffisaient à décrire un monde à l'échelle de l'homme mais pas, nous le savons aujourd'hui, les processus fondamentaux de la nature qui régissent le cours de ce monde à l'échelle de l'homme et qui nous rapprochent toujours plus de la vraie nature de la réalité. »⁵

Il poursuit :

« Il en résulte notamment que les débats philosophiques classiques concernant maintes problématiques, comme la causalité et le libre-arbitre, ou encore le matérialisme et le mentalisme, se fondent sur une interprétation de la structure des événements que l'on ne peut plus défendre. Le fondement scientifique de ces vieux débats a été balayé et avec lui tous les arguments... »⁶

Le vingtième siècle a inauguré une époque que l'on pourrait appeler « la fin de la philosophie et le commencement de l'art ». Ce que j'entends par là n'est pas à prendre au pied de la lettre, bien sûr, il s'agirait plutôt d'une « tendance » actuelle. On peut certainement considérer la philosophie linguistique comme héritière de l'empirisme, seulement, c'est une philosophie à une seule vitesse.⁷ De même, l'art avant Duchamp présente sans doute une condition d'art seulement ses autres fonctions ou raisons d'être sont si prégnantes que sa capacité à fonctionner clairement comme art limite drastiquement sa propre condition d'art, au point que ce n'est plus de l'art qu'à minima.⁸ Il n'y a pas de lien mécanique entre

la « fin » de la philosophie et le « commencement » de l'art, mais je pense cependant que cette rencontre est plus qu'une coïncidence. Et s'il y a peut-être des raisons identiques à ces deux occurrences, c'est moi qui fais le lien. J'évoque tout ceci dans le but d'analyser la fonction de l'art et, partant, sa viabilité. Mon objectif étant de permettre à autrui de comprendre ma propre démarche artistique – et par extension, celle d'autres artistes – ainsi que d'éclaircir la compréhension du terme « Art Conceptuel ».⁹

LA FONCTION DE L'ART

« Les motifs essentiels de la position secondaire de la peinture sont qu'en art les progrès sont loin d'être toujours des progrès formels. » Donald Judd (1963)

« La moitié, voire plus, des meilleures œuvres réalisées ces dernières années ne sont ni de la peinture ni de la sculpture. » Donald Judd (1965)

« Rien de ce qui caractérise la sculpture n'entre dans mon travail. » Donald Judd (1967)

« L'idée devient une machine à faire de l'art. » Sol LeWitt (1965)

« La seule chose à dire de l'art, c'est que c'est une chose. L'art est de l'art-en-tant-qu'art et le reste est le reste. L'art en tant qu'art n'est rien que de l'art. L'art n'est pas ce qui n'est pas art. » Ad Reinhardt (1963)

« Le sens est l'usage. » Wittgenstein

« Une approche plus fonctionnelle de l'étude des concepts a eu tendance à remplacer la méthode introspective. Au lieu d'essayer de saisir ou de décrire les concepts pour ainsi dire mis à nu, le psychologue analyse la manière dont ils fonctionnent comme composants dans les croyances et les jugements. » Irving M. Copi

« Le sens est toujours un présupposé de la fonction. » T. Segerstedt

« ... L'objet des investigations conceptuelles est le sens de certains mots et expressions – et non les choses ou les situations dont il est question lorsqu'on utilise ces mots ou expressions. » G. H. Wright

« La pensée est radicalement métaphorique. L'association par analogie est sa loi ou son principe constitutif, son nœud causal, dans la mesure où le sens n'émerge qu'à travers les *contextes* causaux dans lesquels un signe représente (se substitue à) une occurrence d'une espèce. Penser à une chose c'est la considérer en tant que relevant d'une espèce particulière (en tant qu'un ceci ou un cela) et ce "en tant que" introduit (explicitement ou subrepticement) l'analogie, le parallèle, l'accroche, le fondement, la saillie, le point de tirage par lesquels seuls l'esprit a prise sur les choses. Il ne trouve aucune prise s'il n'a pas d'appui d'où tirer, car sa pensée c'est la traction, l'attraction du semblable. » I. A. Richards

Dans ce chapitre, j'examinerai la distinction entre esthétique et art; j'aborderai brièvement l'art formaliste (dans la mesure où il est l'un des principaux tenants de l'idée de l'esthétique comme art), puis je soutiendrai que l'art équivaut à une proposition analytique et que c'est son existence en tant que tautologie qui lui permet de se tenir « à distance » des présomptions philosophiques.

Il est nécessaire de distinguer l'esthétique de l'art parce que l'esthétique porte sur des opinions relatives à la perception du monde en général. Par le passé, l'un des deux axes de la fonction de l'art était sa valeur décorative. Aussi, toute branche de la philosophie qui traitait du « beau », et donc du goût, se devait par la même occasion de débattre de l'art. C'est de cette « habitude » qu'est née l'idée selon laquelle il existerait un lien conceptuel entre art et esthétique, ce qui est faux. Jusqu'à une époque récente, cette idée ne s'était encore jamais heurtée de front à la réflexion artistique, et ce non seulement parce que les caractéristiques morphologiques de l'art avaient perpétué cette erreur, mais aussi parce que les autres « fonctions » apparentes de l'art (représentations de thèmes religieux, portraits d'aristocrates, détails d'architectures, etc.) se servaient de lui pour mieux le dissimuler.

Lorsque des objets sont présentés dans le contexte de l'art (et jusqu'à une date récente, l'art a toujours eu recours à des objets), ils peuvent prétendre à des considérations esthétiques au même titre que n'importe quel autre objet dans le monde, or, considérer d'un point de vue esthétique un objet qui existe dans le domaine de l'art implique que son existence ou son fonctionnement dans ce contexte ne relève pas du jugement esthétique.

La relation de l'esthétique à l'art n'est pas sans rapport avec celle de l'esthétique à l'architecture en ceci que cette dernière a une fonction bien spécifique et que la « qualité » de sa conception dépend avant tout de sa capacité à remplir sa fonction. C'est donc le goût qui dicte le jugement porté sur son apparence et l'on constatera

qu'au cours de l'histoire, on a pu vanter toutes sortes d'architectures selon l'esthétique propre à chaque époque. La pensée esthétique est même allée jusqu'à faire de modèles d'architectures qui n'avaient rien à voir avec « l'art », des œuvres d'art en soi (par exemple, les pyramides d'Égypte).

Les considérations esthétiques sont en effet *toujours* étrangères à la fonction ou à la « raison d'être » d'un objet. À moins bien sûr que la raison d'être de cet objet ne soit strictement d'ordre esthétique. Un exemple d'objet purement esthétique serait un objet décoratif, car la fonction première de la décoration est d'« ajouter quelque chose de manière à rendre plus séduisant ; orner ; décorer », ¹⁰ or ceci renvoie directement au goût. Ce qui nous conduit directement à l'art et la critique « formalistes ». ¹¹ L'art formaliste (peinture et sculpture) est l'avant-garde de la décoration et, à proprement parler, on pourrait aller jusqu'à dire que sa condition artistique est si réduite que, sur un plan fonctionnel, il ne s'agit pas du tout d'art mais de purs exercices d'esthétique. Clement Greenberg est par-dessus tout le critique du goût. Derrière chacune de ses décisions se trouve un jugement esthétique, lequel reflète son goût.

Et que reflète son goût ? La période au cours de laquelle il s'est formé comme critique, la période « réelle » pour lui : les années cinquante ¹².

Comment expliquer autrement, au vu de ses théories – et à supposer qu'elles aient une logique –, son désintérêt pour Frank Stella, Ad Reinhardt et d'autres encore auxquels s'applique pourtant son schéma historique ? Ne serait-ce pas parce qu'il leur est « ... foncièrement hostile pour des raisons liées à son expérience personnelle » ? ¹³ Ou, en d'autres termes, que « leur œuvre ne s'accorde pas à son goût » ?

Étant donné la tabula rasa philosophique opérée dans l'art, « si quelqu'un appelle ça de l'art », comme l'a dit Donald Judd, « c'est de l'art ». Ceci admis, on peut accorder à la peinture et la sculpture formalistes une condition artistique, mais seulement dans la mesure où l'on s'attache à en présenter l'idée artistique (par exemple, une toile de forme rectangulaire tendue sur un châssis en bois et maculée de telle ou telle couleur, utilisant telle ou telle forme, produisant telle ou telle expérience visuelle, etc.). Si l'on envisage l'art contemporain sous cet angle, on réalise combien minime est l'effort créatif entrepris par les artistes formalistes en particulier et, plus généralement, par tous les peintres et sculpteurs (qui exercent aujourd'hui à ce titre).

On se rend compte ici que la définition de l'art selon l'art et la critique formalistes ne se fonde que sur des critères morphologiques. Et si un grand nombre d'objets ou d'images d'apparence semblable (d'objets ou d'images visuellement apparentés) peuvent paraître en rapport les uns avec les autres (ou reliés les uns aux autres) parce qu'ils se prêtent à des lectures visuelles/empiriques semblables, on ne peut, pour autant, affirmer l'existence ici d'une relation artistique ou conceptuelle.

Il est dès lors manifeste que le recours des critiques formalistes à la morphologie entraîne nécessairement chez eux un penchant pour la morphologie de l'art traditionnel. Et en ce sens, leur critique n'a rien d'une « méthode scientifique » ni d'aucune autre sorte d'empirisme (contrairement à ce que voudrait nous faire croire Michael Fried avec ses descriptions détaillées de tableaux et tous ses attirails « savants »). La critique formaliste n'est rien d'autre qu'une analyse des attributs physiques d'objets donnés dont il se trouve qu'ils existent dans un contexte morphologique. Mais ceci n'ajoute aucune connaissance nouvelle (aucun fait nouveau) à notre compréhension de la nature ou de la fonction de l'art. Et elle ne nous dit pas non plus si l'objet considéré est bel et bien une œuvre d'art, dans la mesure où les critiques formalistes évitent toujours d'aborder l'aspect conceptuel de l'œuvre d'art. S'ils s'abstiennent de commenter l'aspect conceptuel de l'œuvre d'art, c'est précisément parce que l'art formaliste n'est de l'art qu'en vertu de sa ressemblance avec des œuvres antérieures. C'est un art sans esprit. Ou, pour reprendre la formule lapidaire de Lucy Lippard à propos des peintures de Jules Olitski : « c'est de la musique d'ascenseur pour les yeux. »¹⁴

Les critiques comme les artistes formalistes n'interrogent jamais la nature de l'art, or, comme je l'ai dit ailleurs :

« Être un artiste aujourd'hui, c'est interroger la nature de l'art. Lorsqu'on interroge la nature de la peinture, on n'interroge pas la nature de l'art. Quand un artiste admet la peinture (ou la sculpture), il admet toute la tradition qui va avec. Parce que le mot "art" est général et le mot "peinture" est spécifique. La peinture est un genre d'art. Lorsqu'on fait de la peinture, on admet d'emblée (sans la questionner) la nature de l'art. On admet donc comme nature de l'art la dichotomie entre peinture et sculpture héritée de la tradition européenne. »¹⁵

La principale objection que l'on peut faire à la justification morphologique de l'art traditionnel, c'est que les conceptions morphologiques de l'art incarnent implicitement

un concept *a priori* des possibilités de l'art. Or un tel concept *a priori* de la nature de l'art (comme distinct de l'« œuvre » ou des propositions d'art analytiquement conçues – ce sur quoi je reviendrai plus tard) rend effectivement impossible *a priori* toute interrogation sur la nature de l'art. Et, cette interrogation est un concept primordial pour notre compréhension de la fonction de l'art.

C'est Marcel Duchamp qui, le premier, a soulevé la question de la fonction de l'art. En fait, c'est à lui que revient le mérite d'avoir donné son identité à l'art (certes, on peut sans doute déjà observer une tendance auto-identificatrice à partir de Manet et Cézanne et jusqu'au Cubisme¹⁶, mais comparées à celles de Duchamp, leurs œuvres restent timides et ambiguës).

Il semble qu'il y ait eu un lien morphologique entre l'art « moderne » et ce qui l'a précédé. Pour le dire autrement, le « langage » de l'art restait le même mais il disait des choses nouvelles. L'événement qui a permis d'entrevoir la possibilité de « parler un autre langage » qui fasse toujours sens en art, fut le premier *ready-made* non-assisté de Marcel Duchamp. Avec cette intervention, l'art cessait de s'intéresser à la forme du langage pour viser le contenu même de ce qui était dit. Ce qui veut dire que Duchamp a fait de la nature de l'art, non plus une question de morphologie, mais une question de fonction. Cette translation – en l'occurrence de « l'apparence » vers « la conception » – marque le début de l'art « moderne » et de l'art conceptuel. Tout art (après Duchamp) est conceptuel (par nature) car l'art n'a d'existence que conceptuelle.

Après Duchamp, on peut mesurer la « valeur » de chaque artiste en se demandant jusqu'où il a interrogé la nature de l'art; ce qui revient à demander « qu'a-t-il *ajouté* à la conception de l'art ? » ou « qu'est-ce qui n'était pas là avant qu'il commence ? » Les artistes interrogent la nature de l'art en formulant de nouvelles propositions à son sujet. Et pour ce faire, ils ne peuvent avoir recours au « langage » hérité de l'art traditionnel, puisque ce dernier repose sur l'hypothèse qu'il n'y a qu'une seule manière de formuler une proposition artistique. Or la substance même de l'art est profondément liée à la création de nouvelles propositions.

On soutient souvent – surtout en référence à Duchamp – que les objets de l'art (les *ready-mades*, bien sûr, mais cela vaut pour toute forme d'art) finissent par être

considérés comme des *objets d'art**, et ainsi, que les *intentions* de l'artiste perdent de leur pertinence. Cet argument provient d'une idée reçue et amalgame des faits qui n'ont pas forcément de liens. Le problème, c'est que, comme nous l'avons souligné, l'esthétique n'a conceptuellement rien à voir avec l'art. Ainsi, n'importe quel objet tangible peut devenir un *objet d'art**, autrement dit, il peut être considéré de bon goût, esthétiquement satisfaisant, etc. Mais ceci est sans conséquences sur la mise en œuvre de l'objet dans un contexte artistique – c'est-à-dire, sur son *fonctionnement* dans un contexte artistique (par exemple, si un collectionneur prend un tableau et lui fixe des pieds pour s'en servir comme d'une table, son acte sera sans rapport avec l'art ou l'artiste car, *du point de vue de l'art*, ce n'était pas l'*intention* de l'artiste.)

Et ce qui est vrai de l'œuvre de Duchamp est vrai aussi de la plupart de l'art qui a suivi. En d'autres termes, ce qui fait la valeur du cubisme, par exemple, c'est l'idée qu'il représente dans le domaine de l'art et non les qualités matérielles ou visuelles d'un tableau donné, ou le caractère singulier de certaines formes ou couleurs. Car ces formes et ces couleurs constituent le « langage » de l'art et non ce qu'il signifie conceptuellement en tant qu'art. D'un point de vue conceptuel, considérer *aujourd'hui* un « chef d'œuvre » cubiste comme de l'art n'a aucun sens pour l'art (cette information visuelle qui faisait la valeur unique du langage cubiste a depuis été plus globalement assimilée et a beaucoup à voir avec la manière dont on appréhende la peinture « linguistiquement ». [Nous ne pouvons comprendre, par exemple, ce qu'une peinture cubiste signifiait en termes d'expérience et de concept pour, disons, Gertrude Stein, parce que cette même peinture avait, à l'époque, une signification tout autre que celle qu'elle a aujourd'hui.]) Aujourd'hui et à bien des égards, la « valeur » d'un tableau cubiste authentique ne diffère guère de celle d'un manuscrit original de Lord Byron ou du *Spirit of Saint Louis* tel qu'on le trouve au Smithsonian Institute (et en effet, les musées remplissent exactement la même fonction que le Smithsonian Institute – comment expliquer autrement que le Louvre expose dans le pavillon du Jeu de Paume les palettes de Cézanne et Van Gogh avec autant de fierté que leurs tableaux ?) Les œuvres d'art en tant que telles ne sont finalement guère plus que des curiosités historiques. D'un point de vue *artistique*, les tableaux de Van Gogh n'ont pas plus de valeur que sa palette. Ils sont, au même titre, des « objets de collectionneurs ». ¹⁷

L'art « vit » de l'influence qu'il exerce sur d'autres formes d'art et non comme résidu matériel des idées de l'artiste. Si certains artistes du passé « ressuscitent », c'est qu'un

aspect de leur œuvre devient « exploitable » pour des artistes vivants. On semble encore ignorer largement qu'il n'y pas de « vérité » quant à la nature de l'art.

Quelle est la fonction ou la nature de l'art ? Si nous poursuivons l'analogie selon laquelle les formes prises par l'art constituent son *langage*, nous pouvons en déduire qu'une œuvre d'art est une sorte de *proposition* présentée dans le contexte artistique comme un commentaire sur l'art. Il est ensuite possible d'aller plus loin en analysant les différents types de « propositions ».

La manière dont A. J. Ayer rend compte de la distinction de Kant entre analytique et synthétique peut nous être utile ici : « Une proposition est analytique lorsque sa validité dépend uniquement de la définition des symboles qu'elle contient et synthétique lorsque ce sont les faits empiriques qui déterminent sa validité. »¹⁸ L'analogie que je vais tenter de faire ici met en parallèle la condition de l'art et celle de la proposition analytique. Dans la mesure où l'on ne peut les prendre pour autre chose et qu'elles ne portent sur rien (d'autre que l'art), les formes d'art, qui en définitive ne se réfèrent explicitement qu'à l'art lui-même, sont celles qui se sont rapprochées le plus des propositions analytiques.

Les œuvres d'art sont des propositions analytiques. C'est-à-dire que considérées dans leur contexte – comme art – elles ne fournissent aucune autre information quelle qu'elle soit. Une œuvre d'art est une tautologie en ce qu'elle représente l'intention de l'artiste, c'est-à-dire le fait qu'il déclare que cette œuvre-là est de l'art, ce qui veut dire qu'elle en est une *définition*. Ainsi, il est vrai *a priori* que c'est de l'art (Judd n'a pas autre chose en vue lorsqu'il dit « si quelqu'un appelle ça de l'art, c'est de l'art »).

En effet, il est quasi impossible de débattre de la question de l'art en termes généraux sans s'exprimer par tautologies – car tenter d'« attraper » l'art par un autre « côté », ce serait se limiter à un autre aspect ou à une autre qualité de la proposition, qui n'a bien souvent rien à voir avec la « condition artistique » de l'œuvre. On commence à se rendre compte ici que la « condition artistique » de l'art relève d'un état conceptuel. Et si les formes de langage dont l'artiste se sert pour formuler ses propositions sont généralement des codes ou des langages « privés », c'est là, pour l'art, une conséquence inévitable de son émancipation des contraintes morphologiques; d'où la nécessité d'être familier de l'art contemporain pour pouvoir l'apprécier et le comprendre. De la même façon, on comprend pourquoi l'« homme de la rue » ne tolère pas l'art artistique mais réclame sans cesse un art qui parle

un « langage » traditionnel (et du même coup, on comprend pourquoi l'art formaliste se vend « comme des petits pains ».) C'est seulement dans la peinture et la sculpture que les artistes ont tous parlé le même langage. Ce que les formalistes appellent *Novelty Art* n'est souvent qu'une tentative pour trouver de nouveaux langages, bien qu'un nouveau langage n'implique pas nécessairement l'élaboration de propositions nouvelles : voir, par exemple, l'essentiel de l'art cinétique et électronique.

Une autre façon de rapporter à l'art les propos d'Ayer sur la méthode analytique dans le contexte du langage serait la suivante : la validité des propositions artistiques ne repose sur aucun présupposé empirique, et encore moins esthétique, quant à la nature des choses. Car l'artiste, en tant qu'analyste, ne s'intéresse pas directement aux propriétés matérielles des choses. Il ne se préoccupe que de la manière dont (1) l'art est susceptible de se développer conceptuellement et dont (2) ses propositions sont susceptibles d'accompagner logiquement ce développement.¹⁹ Autrement dit, les propositions artistiques ne sont pas factuelles mais de caractère linguistique : c'est-à-dire qu'elles ne décrivent pas le comportement d'objets tangibles, voire d'objets psychiques; elles expriment des définitions de l'art ou les conséquences formelles de ses définitions. Par conséquent, nous pouvons dire qu'il y a une logique de l'art. Car nous verrons que ce qui caractérise une investigation purement logique, c'est qu'elle traite des implications formelles de nos définitions (de l'art) et non des faits empiriques.²⁰

Encore une fois, ce que l'art a en commun avec la logique et les mathématiques, c'est qu'il est tautologique; c'est-à-dire que « l'idée de l'art » (ou « l'œuvre ») et l'art sont une seule et même chose et qu'on peut les considérer comme de l'art sans avoir à sortir de son contexte pour le vérifier.

Voyons maintenant pourquoi l'art ne peut (ou peine à) être une proposition synthétique. C'est-à-dire comment on peut vérifier empiriquement la vérité ou la fausseté d'un point de vue empirique. Ayer déclare :

« ... le critère par lequel nous déterminons la validité d'une proposition analytique ou *a priori* ne suffit pas à déterminer la validité d'une proposition empirique ou synthétique. car ce qui caractérise les propositions empiriques, c'est que leur validité n'est jamais purement formelle. dire d'une proposition géométrique ou d'un système de propositions géométriques qu'il est faux, c'est dire qu'il se contredit lui-même. cependant, une proposition empirique ou un système de propositions

empiriques peut être exempt de contradictions et être faux. Il est dit faux, non pas parce qu'il serait formellement défaillant, mais parce qu'il ne satisfait pas à tel critère matériel. »²¹

L'irréalité de l'art « réaliste » tient au fait qu'il est une proposition artistique formulée en termes synthétiques : on est sans cesse tenté de le « vérifier » empiriquement. Le caractère synthétique du réalisme ne nous ramène pas circulairement à un dialogue plus large sur les questions relatives à la nature de l'art (comme c'est le cas chez Malevitch, Mondrian, Pollock, Reinhardt et dans les premières œuvres de Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, Andre, Judd, Flavin, LeWitt, Morris et d'autres), au contraire, il nous arrache à « l'orbite » de l'art et nous propulse dans l'« espace infini » de la condition humaine.

Pour continuer avec Ayer, on pourrait considérer le Pur Expressionnisme en ces termes : « Une phrase constituée de symboles démonstratifs n'exprimerait pas une proposition authentique. Elle ne serait qu'une simple exclamation [*ejaculation*] et ne caractériserait d'aucune manière ce à quoi elle est censée se référer. » Les œuvres expressionnistes sont pour la plupart de pareilles « exclamations » [*ejaculations*] présentées dans le langage morphologique de l'art traditionnel. Si Pollock est important, c'est parce qu'il a peint sur de la toile libre posée à même le sol. Ce qui *n'a pas* d'importance, c'est le fait qu'il ait ensuite monté ses *drippings* sur châssis pour les accrocher parallèlement au mur (autrement dit, ce qu'il y a d'important en art, c'est ce qu'on lui *apporte* et non la reprise de ce qui existait déjà.) Ce qui est encore moins important pour l'art, ce sont les idées de Pollock sur l'« expression de soi », car ce genre d'intentions subjectives n'a d'intérêt que pour ceux qui ont personnellement affaire à lui. Ainsi, leur qualité « particulière » les met hors du contexte de l'art.

« Je ne fais pas de l'art, déclare Richard Serra, je suis engagé dans une activité ; si quelqu'un a envie d'appeler ça de l'art, c'est son problème, mais ce n'est pas à moi d'en décider. Tout ça se met en place après. » Serra est donc parfaitement conscient des implications de son travail. Si, en effet, il veut seulement « voir comment réagit le plomb » (en termes de gravitation, de molécules, etc.), pourquoi quiconque s'aviserait-il d'y voir de l'art ? Si lui-même n'assume pas ça comme de l'art, qui est censé le faire ? Il est certain que son œuvre peut se vérifier empiriquement : le plomb peut avoir de nombreuses activités physiques, il peut être utilisé de multiples manières. Ceci, en soi, ne fait que plomber le débat sur la nature de l'art. En un sens, donc, c'est un primitif. Il n'a aucune idée de l'art. Et comment se fait-il alors que nous connaissions « son activité » ? C'est parce qu'il nous

a fait comprendre que c'était de l'art à travers les actions entreprises *après* « son activité ». C'est-à-dire qu'il est dans plusieurs galeries, qu'il expose les résidus matériels de ses activités dans des musées (et qu'il les vend à des collectionneurs – bien que, comme nous l'avons déjà montré, les collectionneurs n'ont rien à voir avec la « condition artistique » de l'œuvre). Mais qu'il nie faire de l'art tout en jouant à l'artiste, il y a là plus qu'un simple paradoxe. Serra pense au fond que l'on parvient à l'art par les voies de l'empirie. Ainsi, comme l'a écrit Ayer :

« Il n'y a pas de propositions empiriques absolument certaines. Seules les tautologies peuvent l'être. Les questions empiriques ne sont jamais que des hypothèses que l'on confirme ou que l'on infirme à travers l'expérience sensorielle du moment. Et les propositions par lesquelles nous enregistrons les observations qui vérifient ces hypothèses forment à leur tour des hypothèses elles-mêmes assujetties à l'épreuve de l'expérience des sens. De sorte qu'il n'y a jamais de proposition finale. »²²

On trouve tout au long des écrits d'Ad Reinhardt la thèse très similaire de « l'art en tant qu'art », ainsi que l'idée que « l'art est toujours mort et un art “vivant” une supercherie. »²³ Reinhardt avait une idée très claire de la nature de l'art et l'importance de cet artiste est loin d'être reconnue.

Car les formes d'art que l'on peut considérer comme des propositions synthétiques sont susceptibles d'être vérifiées dans le monde, ce qui revient à dire que pour les comprendre, il faut sortir du cadre tautologique de l'art et prendre en compte des informations « extérieures ». Mais, pour considérer ces propositions comme de l'art, il est nécessaire de faire abstraction des informations extérieures puisque celles-ci (qui sont, notons-le, des qualités de l'expérience) possèdent leur propre valeur intrinsèque. Et pour appréhender cette valeur, il n'est pas nécessaire de recourir à la « condition de l'art ».

Dès lors, on comprend aisément que la viabilité de l'art ne dépend nullement de la présentation d'expériences à caractère visuel (ou autre). Et il n'est pas invraisemblable que cela ait été l'une des fonctions les plus externes de l'art au cours des siècles précédents. Après tout, même au XIX^e siècle, l'homme vivait dans un environnement visuel relativement standardisé. C'est-à-dire qu'il savait généralement ce à quoi il allait être confronté jour après jour. Dans la partie du monde où il vivait, cet environnement était à peu près sans surprise. Aujourd'hui, notre environnement est infiniment plus riche en expériences. Faire le tour de la terre est une question d'heures ou de jours, pas de mois. Nous avons

le cinéma, la télévision en couleurs, mais aussi le spectacle artificiel des lumières de Las Vegas ou des gratte-ciel de New York. Le monde entier est offert aux regards, et le monde entier peut du fond de son canapé regarder l'homme marcher sur la lune. On ne peut bien sûr attendre ni de l'art ni des objets de la peinture et de la sculpture qu'ils rivalisent avec ce genre d'expériences.

La notion d'« usage » s'applique à l'art et à son « langage ». Ces derniers temps, la boîte et le cube ont été largement exploités dans le contexte de l'art (prenez par exemple l'utilisation qu'en on fait Judd, Morris, LeWitt, Bladen, Smith, Bell et McCracken – sans parler de tous ceux qui ont été produits après eux). La différence entre les divers usages de la boîte ou de la forme cubique est directement liée à la différence entre les projets des artistes. De plus, et en particulier chez Judd, l'utilisation de la boîte ou du cube illustre tout à fait notre affirmation précédente selon laquelle un objet n'est de l'art qu'à condition d'être situé dans le contexte de l'art.

Quelques exemples suffiront à le démontrer. On pourrait ainsi dire que si l'on trouvait l'une des boîtes de Judd remplie de détritits, dans un contexte industriel ou même simplement posée au coin de la rue, rien ne nous laisserait supposer qu'il s'agit d'art. Pour que nous puissions la « voir » comme une œuvre d'art, il faut donc que nous la comprenions et nous la considérons comme une œuvre d'art avant même de l'avoir sous les yeux. Il est nécessaire, pour pouvoir apprécier et comprendre l'art contemporain, d'être préalablement informé sur le concept d'art ainsi que sur les concepts propres à un artiste. Considérés séparément et/ou spécifiquement, les attributs (ou qualités) matériels d'une œuvre contemporaine ne disent rien du concept d'art. Le concept d'art (comme l'a déclaré Judd, même si ce n'était pas dans ce sens) doit être considéré comme un tout. Ne considérer que les parties d'un concept, c'est à coup sûr s'attacher à des aspects qui n'ont rien à voir avec sa condition d'art – c'est comme ne lire d'une définition que des fragments.

Il n'est donc pas étonnant que l'art dont la morphologie est la moins arrêtée fournisse l'exemple à partir duquel nous pouvons déchiffrer la nature du terme général « art ». Car dans un contexte qui existe indépendamment de sa morphologie et qui est uniquement déterminé par sa fonction, il y a de grandes probabilités pour que l'on parvienne à des résultats plus variés et plus imprévisibles. C'est parce que l'art moderne possède le « langage » dont l'histoire est la plus courte qu'il offre aussi le plus de chance de pouvoir

l'abandonner. On comprend dès lors pourquoi l'art issu de la peinture et de la sculpture occidentales est le plus énergique, le plus enclin au questionnement (de sa nature) et celui qui se soucie le moins des préoccupations générales de l'« art ». En dernière analyse, cependant, tous les arts ne présentent, pour reprendre les termes de Wittgenstein, qu'un lointain « air de famille ».

Toutefois, les diverses qualités qui, dans la poésie, le roman, le cinéma et de multiples formes de musiques, etc, renvoient à la « condition de l'art », sont ce qui en eux renvoie le plus à la fonction de l'art telle que je l'expose ici.

Le déclin de la poésie ne serait-il pas lié aux implications métaphysiques de l'usage du langage « commun » comme langage d'art ?²⁴ À New York, les derniers signes de la décadence de la poésie peuvent s'observer dans le récent engouement des poètes « concrets » pour l'utilisation d'objets ou pour le théâtre.²⁵ Serait-ce qu'ils sentent l'irréalité de leur forme artistique ?

« Nous voyons désormais que les axiomes d'une géométrie ne sont que de simples définitions et que les théorèmes d'une géométrie ne sont que les conséquences logiques de ces définitions. En soi, une géométrie ne parle pas de l'espace physique ; en soi, on ne saurait dire qu'elle parle de quoi que ce soit. Mais nous pouvons nous servir d'une géométrie pour raisonner sur l'espace physique. Ce qui veut dire qu'une fois que l'on a donné aux axiomes une interprétation physique, on peut procéder à l'application des théorèmes aux objets qui répondent à ces axiomes. Quant à savoir si l'on peut ou non appliquer une géométrie au monde physique tel qu'il existe, c'est là une question empirique qui sort du domaine de la géométrie. Il n'y a donc aucun sens à se demander, parmi les géométries que nous connaissons, lesquelles sont vraies, lesquelles sont fausses. Pour autant qu'elles sont dépourvues de contradictions, toutes sont vraies. La proposition selon laquelle telle application d'une géométrie est possible ne constitue pas elle-même une proposition de cette géométrie. Ce que nous dit la géométrie, finalement, c'est que tout objet est conforme à ses définitions, satisfera également à ses théorèmes. Il s'agit par conséquent d'un système purement logique et ses propositions sont purement analytiques. » –A. J. Ayer²⁶.

C'est ici, selon moi, que réside la viabilité de l'art. À une époque où la philosophie traditionnelle est irréaliste du fait même de ses hypothèses, la capacité de l'art à exister ne dépendra pas seulement de ce qu'il ne rend *aucun* service – ni comme divertissement ni

comme expérience visuelle (ou autre) ni même comme décoration – ce dont s'acquittent aisément la culture kitsch et la technologie, mais il demeurera viable en n'assumant aucune position philosophique; car ce que l'art a d'unique, c'est sa capacité à se tenir à distance des jugements philosophiques. C'est à ce titre que l'art présente des similitudes avec la logique, les mathématiques, mais aussi avec la science. Mais, alors que ces autres disciplines sont utiles, l'art, lui, ne l'est pas. L'art, en effet, n'existe que pour lui-même.

Dans cette période de l'humanité, après la philosophie et la religion, il se pourrait que l'art constitue une tentative pour satisfaire ce qu'on aurait jadis appelé « les besoins spirituels de l'homme ». Ou, pour le dire autrement, l'art traite sur le mode analogique de l'état des choses « par-delà la physique », là où la philosophie avait dû se contenter d'assertions. Et la force de l'art, c'est que cette phrase même est une assertion que l'art ne saurait vérifier. La seule revendication de l'art, c'est l'art. L'art est la définition de l'art.

NOTES

1 Morton White, *The Age of Analysis* (New York : Mentor Books), p. 14.

2 *Ibid.*, p. 15.

3 J'entends par là l'existentialisme et la phénoménologie. Même Merleau-Ponty, avec sa position à mi-chemin entre empirisme et rationalisme, ne peut exprimer sa philosophie sans avoir recours à des mots (et donc, à des concepts); dès lors, comment débattre de l'expérience sans faire de distinction nette entre le monde et soi ?

4 Sir James Jeans, *Physics and Philosophy* (Ann Arbor, Mich. : University of Michigan Press), p. 17.

5 *Ibid.*, p. 190.

6 *Ibid.*, p. 190.

7 La tâche qu'une telle philosophie a endossée est la seule « fonction » qu'elle a su remplir sans formuler d'affirmations philosophiques.

8 Voir le chapitre suivant.

9 Je souhaiterais préciser toutefois que je n'ai nullement l'intention de parler pour autrui. Je suis parvenu par moi-même à ces conclusions et en effet, c'est à partir de cette conception que je développe ma pratique depuis 1966 (au moins). C'est seulement récemment, après avoir rencontré Terry Atkinson, que je me suis rendu compte que Michael Baldwin et lui avaient des idées similaires aux miennes, quoique certainement pas identiques.

10 *Webster's New World Dictionary of the American Language*.

11 Le niveau conceptuel des œuvres de Kenneth Noland, Jules Olitski, Morris Louis, Ron Davis, Anthony Caro, John Hoyland, Dan Christensen et d'autres est si dramatiquement faible, que ces artistes doivent tout aux critiques qui les soutiennent. On y reviendra.

12 Les raisons pour lesquelles Michael Fried se réfère au raisonnement de Greenberg reflètent son parcours d'érudit (qui est celui de la plupart des autres critiques formalistes), mais tiennent davantage encore au désir, que je soupçonne chez lui, d'appliquer ses études savantes au monde moderne. On peut facilement comprendre son désir de lier Tiepolo et Jules Olitski. Il ne faudrait pas oublier cependant qu'un historien aime l'histoire plus que tout et même plus que l'art.

13 Lucy Lippard emploie cette formule dans une note de bas de page du catalogue de la rétrospective d'Ad Reinhardt, janvier 1967, p. 28.

14 Lucy Lippard, « Constellation by Harsh Daylight : The Whitney Annual », *Hudson Review*, vol. 21, n° 1 (printemps 1968).

15 Arthur R. Rose, « Interviews », *Arts Magazine* (février 1969).

16 Comme Terry Atkinson l'a fait remarquer dans son introduction à *Art-Language* (Vol. 1, n°1), les cubistes ne se sont jamais demandé si l'art avait des caractéristiques morphologiques, mais lesquelles étaient acceptables en peinture.

17 Lorsque quelqu'un achète un Dan Flavin, ce ne sont pas des éclairages qu'il achète car si c'était le cas il irait acheter les mêmes dans une quincaillerie pour bien moins cher. Il n'achète « rien du tout ». Il soutient Flavin dans sa pratique d'artiste.

18 Alfred Jules Ayer, *Language, Truth, and Logic* (New York : Dover Publications), p. 78.

19 *Ibid.*, p. 57.

20 *Ibid.*, p. 57.

21 *Ibid.*, p. 90.

22 *Ibid.*, p. 94.

23 Catalogue de la rétrospective d'Ad Reinhardt (Jewish Museum, janvier 1967) rédigé par Lucy Lippard, p. 12.

24 C'est l'usage que fait la poésie du langage commun pour tenter de *dire l'indicible* qui est problématique, il n'y a pas de problème inhérent à l'utilisation du langage à l'intérieur du contexte de l'art.

25 Ironiquement, beaucoup d'entre eux se nomment eux-mêmes les « poètes conceptuels ». Leurs œuvres sont pour la plupart très similaires à celles de Walter De Maria et ce n'est pas une coïncidence, l'œuvre de De Maria fonctionne comme une sorte de poésie des « objets » et ses intentions sont très poétiques : il veut réellement que son œuvre révolutionne la vie des hommes.

26 *Op. cit.*, p. 82.