



HAL
open science

Esthétique imaginaire et tendances conceptuelles

Corinne Melin

► **To cite this version:**

| Corinne Melin. Esthétique imaginaire et tendances conceptuelles. 2017. <hal-01597580>

HAL Id: hal-01597580

<https://hal.science/hal-01597580v1>

Preprint submitted on 28 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Esthétique imaginaire et tendances conceptuelles

Corinne Melin

Dans plusieurs de ses essais sur l'art infinitésimal, et tout particulièrement dans l'essai portant sur l'art supertemporel de 1960, Isou écrivait que les concepts qu'il forgeait pour définir sa création, ses effets, son devenir, serviraient à nommer l'art d'un futur proche¹. Force est de constater que son vocabulaire n'a pas été utilisé pour le désigner. Cela dit, en bon visionnaire qu'il est, l'art qu'il défend dans ses divers essais pourrait correspondre à certaines idées développées dans les tendances conceptuelles² qui se dessinent et s'affirment au cours des années 1950 et ce jusqu'au milieu des années 1970. Pour en discuter, l'« Introduction à l'esthétique imaginaire »³ d'Isou, écrit en 1956, servira ici de guide. Certaines de ses idées seront présentées, puis mises en perspective avec celles d'artistes des tendances conceptuelles. Les relations entre eux se font par delà les frontières historique, géographique, culturelle. Elles donnent la possibilité de dégager un commun par delà les « clôtures formelles »⁴. Au cours des décennies 1950-1970, les limites de l'objet d'art traditionnel (physique, concret) ne sont plus tenables, si l'on peut dire. Et les artistes choisis pratiquent, chacun à leur manière, un art ayant une existence au-delà de ces limites. Ils s'inscrivent dans une période marquée par le développement de la science fiction, la recherche d'une extension de l'univers, la conquête de l'espace, marcher sur une autre planète⁵, imaginer la vie extra-terrestre, etc. L'idée qu'il existe d'autres territoires à conquérir influe directement ou indirectement sur la création des artistes de cette période⁶.

De la réception esthétique

L'Esthétique imaginaire, comme toute esthétique, existe par le produit de la relation entre le regardeur et un objet physique, concret. Cette relation sujet-objet enclenche des interprétations, des sensations, etc. Montrons le détachement que l'esthétique imaginaire d'Isou opère par rapport à celle générée par les œuvres d'art traditionnel, et par extension le détachement opéré par les artistes des tendances conceptuelles. Pour renvoyer à l'œuvre d'art traditionnel, prenons une peinture de Willem de Kooning : *Woman IV* (1954). Artiste affilié à l'expressionnisme abstrait américain, de Kooning s'est impliqué dans la réalisation de la

¹ Isidore Isou, « L'art supertemporel », in : *Introduction à l'esthétique imaginaire et autres écrits*, Paris, Cahiers de l'Externité, 199, p. 31-75. Dans ce texte, Isou met également en perspective sa pensée et sa pratique, au regard des avant-gardes artistiques des années 1910 aux années 1950, c'est-à-dire jusqu'à lui.

² Je préfère utiliser l'expression « tendances conceptuelles » plutôt que celle d'art conceptuel afin d'éviter que l'on considère l'objet de cette étude comme une recherche visant à caractériser un mouvement artistique. Il s'agit plutôt de mettre l'accent sur des démarches qui placent le concept au centre de leurs pratiques.

³ Isidore Isou, *Introduction à l'esthétique imaginaire et autres écrits*, op. cit. Ce recueil fournit une lecture riche de la pensée de l'auteur sur « l'art plastique » (expression d'Isou).

⁴ L'expression de « clôture formelle » est reprise à Hans Robert Jauss, in : *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1977, chapitre « De l'*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe », p. 213.

⁵ Il faudra attendre le 9 mars 1969 : « on a marché sur la lune ! »

⁶ Catalogue d'exposition *Ends of the Earth, Land Art to 1974*, Los Angeles / Munich, LACMA / Haus der Kunst, 2012, article de Jane McFadden, « Not Sculpture. Along the Way to Land Art », p. 43.

peinture ; il a impliqué ses nerfs, pourrait-on dire, en plus de son savoir faire pictural. L'objet d'art ou peinture obtenu a des propriétés physiques assignables, qui lui sont propres : couleur, forme, matériau, geste, style, etc. La saisie de l'œuvre par le regardeur n'est pas neutre ; elle passe soit par le ressenti que ces propriétés physiques provoquent, soit par leurs identifications et mises en relation avec ce que le sujet sait sur la peinture, sur l'art du peintre, le contexte. En somme, quand on regarde une peinture de ce genre, nos sens (la vue, mais aussi la mémoire des odeurs, du toucher etc.) sont sollicités. La peinture déclenche une certaine sensibilité ou re-connaissance de l'objet à partir du quel s'est exercée la stimulation.

La peinture d'Isou *Œuvre infinitésimale ou esthapéïrisme 1956-1987*, est une toile tendue sur châssis. La surface de la toile est au degré zéro de son expression : toile vierge, à l'exception des mentions du titre, des dates⁷ et de la signature de l'auteur, peints au bas du tableau, d'une écriture manuscrite sans repentir. Cette réduction de la plastique tend à faciliter l'accès du regardeur au monde non physique, à l'imaginaire. Cet objet pauvre visuellement sollicite peu les sens ou les sollicite de façon inhabituelle. Il invite à imaginer son contenu. Comme le regardeur n'a pas grand-chose à se mettre « sous les percepts », il est invité à projeter mentalement sur cette surface vide les formes, les couleurs, les sujets qu'il veut au moment où il regarde la surface vierge. Changeante, non fixe, cette surface est en tant que telle ouverte à toutes les projections du regardeur. L'objet d'art est le point de départ d'un nombre indénombrable de formes, de contenus.

Esthétique imaginaire et cadre supertemporel, un schème complet

L'esthétique imaginaire est aussi appelée « art infinitésimal » ou « esthapéïrisme » (terme forgé à partir du mot « esthétique » et du grec *ápeiros*, innombrable). L'art infinitésimal, qui est le nom le plus utilisé, renvoie au champ sur lequel s'appuie Isou pour élaborer l'esthétique imaginaire. En effet, il est tout particulièrement intéressé par les mathématiques et le calcul infinitésimal c'est-à-dire par l'intégration aux nombres concrets de quantités intangibles, impondérables ou n'existant que grâce à la réflexion. Il écrit : « Les mathématiciens ont supposé au-delà des nombres donnés possibles, des nombres indéfiniment plus petits ou plus grands que ceux qu'on peut nommer et ils ont inventé ainsi une discipline riche de combinaisons : le domaine de *l'incessant à venir*. »⁸ Si on le traduit vers « l'art plastique », on peut dire qu'Isou prône un art ayant une existence au plan virtuel, tel un miroir de la nature infinie. « Comme disait Leibnitz : “[...] les infinis sont tellement fondés que tout se fait [...] dans la nature comme s'ils étaient de parfaites réalités” ».⁹ Pour illustrer cette idée, citons l'une des trois sentences d'Isou, de la série de 1963 *Dans le cadre de l'art infinitésimal* : « Dans le cadre de l'art infinitésimal, respirez l'air ou le vide, imaginez des parfums inconcevables. » Il ne suffit pas d'enregistrer un parfum pour le garder, *a contrario* d'une image. En d'autres termes, le travail de l'artiste ne se réduit pas pour Isou à la production d'un objet faisant office d'art ou étant le centre d'attention. L'objet est secondaire. Cela dit, même si l'objet d'art infinitésimal se réduit à une phrase, il est nécessaire pour que l'expérience

⁷ *Œuvre infinitésimale ou esthapéïrisme 1956-1987* a été initialement conçue en 1956 et a fait l'objet d'une « reconstitution » en 1987, lors de la rétrospective *Isidore Isou et la Méca-esthétique* à la Galerie de Paris, sous l'impulsion du collectionneur et mécène Éric Fabre.

⁸ Isidore Isou, *Introduction à l'esthétique imaginaire et autres écrits*, op. cit., p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

esthétique imaginaire ait lieu. Il est à considérer comme une sorte de tremplin pour atteindre le monde non physique. Le concept de « supertemporel » qu'Isou crée en 1960 précise le cadre conceptuel de l'expérience de l'art infinitésimal, ou de l'esthétique imaginaire. Il correspond en effet aux cadres vides (objets supports proposés par l'artiste), offerts à tous les artistes, mais aussi aux « spectateurs » pour qu'ils puissent les utiliser en les complétant, les délaissant, les recommençant. Isou assigne donc un rôle à ceux qui utilisent un cadre supertemporel : celui de participer à la transformation infinie de la forme, à l'extension d'un territoire original totalement imaginaire. Il indique : « [...] le système supertemporel ouvre un nouveau territoire, dans lequel les artistes rassasiés des banalités courantes, pourront pénétrer pour extraire des cadres et des supports inédits, porteurs d'œuvres dont ils seront les initiateurs et dont les transformations, se prolongeant pendant des siècles et des siècles, perpétueront le nom de leurs réalisations premières. Isou invite les chercheurs d'éternité à une nouvelle aventure esthétique, à une exploration originale de l'art. »¹⁰

Yves Klein, l'énergie vitale

Yves Klein, strict contemporain d'Isou¹¹, développe un art dans lequel il dépasse les limites physiques de l'objet pour accéder à un monde libéré de toutes contraintes culturelle, sociale, économique, un monde harmonieux et sans fin. Sur la première page de l'œuvre *Journal d'un seul jour. Dimanche 27 novembre 1960*, Klein donne à lire un article, « Le théâtre du vide », dont l'idée principale est la suivante : faire de la journée du dimanche 27 novembre 1960 une journée pour tous, une sorte de théâtre collectif où tous les acteurs spectateurs conscients ou inconscients passeraient une bonne journée¹². Sur la même page, *Le Saut dans le vide* (1960) montre l'artiste en suspend dans l'espace. Ce photomontage est pour l'artiste le symbole de la lévitation. L'homme reste en suspension au-dessus du sol, sous l'effet d'une force plus grande que celle de la gravitation¹³. L'homme ne conquiert pas l'espace au moyen de la technologie. Il fait le voyage par lui-même en imprégnant l'espace de sa propre sensibilité. Dans les diverses propositions que le journal diffuse, l'artiste convoque le pouvoir d'une pensée où la sensibilité l'intuition, l'imagination sont conducteurs de l'agir.

Je raserai tout à la surface de la terre entière (1960) est une note manuscrite avec ratures, sans doute à considérer comme une œuvre en état de gestation : « Je raserai tout à la surface de la terre entière jusqu'à ce qu'elle soit plate ! Je comblerai les vallées avec les montagnes et puis je ferai bétonner toute la surface de tous les continents. »¹⁴ Précisons-le, le béton, dans les années 1950 début 1960, n'était pas considéré négativement comme aujourd'hui. Le béton était plutôt vu comme un matériau innovant et ouvert aux possibles. En effet, à la différence de la pierre, du bois, de la brique ou du métal, le béton n'est qu'un stock d'ingrédients : sable, ciment, eau, graviers. Il n'a aucune couleur, texture ou forme prédéterminées. Le béton est

¹⁰ *Ibid.*, p. 74-75.

¹¹ Rappelons que le premier texte publié d'Yves Klein le fut, en juin 1952, dans le numéro 1 du journal *Soulèvement de la Jeunesse*.

¹² Klein dit aussi que cette journée peut se dérouler un autre jour. C'est donc un événement qui peut se reproduire.

¹³ La lévitation ayant une place spécifique dans la philosophie orientale dont l'artiste était féru.

¹⁴ Œuvre reproduite dans le catalogue d'exposition *Ends of the Earth, Land Art to 1974*, *op. cit.*, p. 212.

une pâte¹⁵ et peut donc prendre toutes les formes que l'architecte souhaite lui donner. Klein peut être considéré comme un architecte, un visionnaire qui bâtit un monde sans limitations, sans frontières, vaste plateforme de tous les possibles. Avec le projet *Architecture de l'air*, dès 1958, Klein tente de se dégager du matériau pour en quelque sorte créer une architecture de l'invisible, une architecture gommant toutes séparations ; intérieur et extérieur fusionneraient : absence de mur, lit en lévitation etc. L'architecture de l'air a pour objet de libérer l'homme de toutes les structures qui l'isolent, de « le libérer de la surface de la terre ». Klein tente d'échapper, comme il dit, « au destin des morts vivants, au destin de ceux qui subissent le conformisme social ». Et pour y échapper, il s'approprie œuvre après œuvre ce qui est essentiel à la vie, c'est-à-dire l'énergie vitale, la sensibilité immatérielle à saisir dans sa présence immédiate. Dans le *Manifeste de l'Hôtel Chelsea*, de 1961, l'artiste écrit ainsi : « Parce que tout le travail de création, sans tenir compte de sa position cosmique, est la représentation d'une pure phénoménologie – tout ce qui est phénomène se manifeste de lui-même. Cette manifestation est toujours distincte de la forme, et elle est l'essence de l'immédiat, la trace de l'immédiat. »¹⁶

L'art théorique d'Art & Language

Le collectif d'artistes anglais Art & Language élabore une méta-pratique de l'art, soit une pratique existant en fonction des discours et des représentations préexistantes. Cette pratique secondaire – elle est aussi nommée ainsi – a besoin pour exister d'une pratique « première ». Celle-ci, non « produite » par le collectif, est celle de la critique d'art récente, d'une conception des objets d'art à une période donnée, de la création, etc. Elle est la « matière » à partir de laquelle le collectif enquête. Prenons le tout début de leur carrière. Entre 1966 et 1968, le collectif met à l'épreuve la vérité selon laquelle l'art aurait pour finalité un objet d'art physique concret. Et, pour ce faire, il le remplace graduellement par l'enquête qui en résultait. Cela a pour effet d'interroger les habitudes de voir, le vocabulaire dominant dans la critique d'art, etc. Dans la série *Painting I+n* par exemple, le texte a proprement colonisé la surface picturale. Reprographie agrandie et contrecollée sur la toile, il est soit écrit par le collectif à l'appui des arguments de philosophes du langage ou logiciens qu'il lisait alors, soit directement une citation de l'un d'eux. Dans *Painting I n°11*, il se réfère ainsi à Gottlob Frege pour conduire à une réflexion sur la pluralité des modes de présentation de l'objet et de l'idée. De même, dans *Painting I n°18*, le collectif imagine une discussion entre deux logiciens : Lewis Carroll et Ludwig Wittgenstein. Le texte s'ouvre sur la première strophe du poème de Lewis Carroll « L'homme à la cloche », publié dans *La Chasse au Snark*. Les marins y remercient le capitaine d'avoir apporté la seule carte qu'ils puissent comprendre, une carte vierge. La carte vierge convient aux marins car elle est à l'image de leur propre appréhension de la mer. Pour le dire sans métaphore, on ne peut réduire la réalité à des signes ou à une représentation codifiée, car ils ne peuvent suffire à dire ce qui est perçu. Voir n'est pas une donnée objective, car je vois au travers de ce qui m'est donné à voir, à travers les filtres de ma

¹⁵ Cf. Laetitia Bianchi, « Béton, architecture bête ? », *R de réel*, vol. B, 2000 (<http://rdereel.free.fr/volBQ2.html>).

¹⁶ *Manifeste de l'Hôtel Chelsea*, New York, 1961 (http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_fr.html)

propre expression. Voir, dit en ce sens Wittgenstein, c'est toujours « voir comme »¹⁷. Il peut être un « voir interpréter », un « voir comprendre » etc. « Décrire complètement une expression n'a pas plus de sens que décrire l'arôme d'un café ; c'est ici l'expression « décrire complètement » qui nous fourvoie ; de même on peut repérer des modifications d'une chose sans pouvoir la rattacher au contexte. L'expression échappe à la méthode ; savoir-faire n'implique pas savoir-décrire. »¹⁸ Saisir ou reconnaître une expression de visage ne dépend pas du voir purement optique. Si on ne reconnaît pas le sourire sur ce visage, ce n'est là pas une infirmité de type visuel. Il y a d'emblée autre chose dans le voir.

Des premières années du collectif jusqu'à aujourd'hui, Art & Language décrit, par cette méta-pratique, les façons de faire, de voir et de penser qui ont cours dans l'art dominant. L'art théorique et/ou spéculatif qu'il propose n'est pas fermé sur lui-même. Il appelle sans cesse de nouvelles descriptions, de nouveaux réarrangements : de même que la pensée est en perpétuel mouvement, la méta-pratique d'Art & Language est en perpétuel déploiement.

Joseph Kosuth, direct au sens

Au début de l'article « L'art après la philosophie », publié dans la revue *Art International* en trois parties durant l'année 1969, Joseph Kosuth dit que le travail de l'artiste ne se réduit pas à la production d'un objet stimulus, d'un objet déclenchant une relation esthétique par ses caractéristiques physiques. Il écrit notamment : « On peut très bien se passer d'objets car ils ne sont pas - s'ils sont envisagés comme des objets esthétiques ou négatifs - constitutifs de l'art. [...] Cela ne signifie pas qu'une investigation artistique ne doit pas employer des objets, des substances matérielles, etc. à l'intérieur des limites de son investigation. »¹⁹ C'est graduellement, cependant, que Kosuth s'est dégagé de la production d'un objet stimulus, pour accéder à l'art comme idée. Dans un entretien de 1974, Jeanne Siegel demande à l'artiste : « Pouvez-vous décrire votre cheminement vers votre propre forme d'abstraction ? ». Il répond : « Après avoir abandonné, la peinture au sens traditionnel du terme, j'ai réalisé une première pièce avec du verre, parce que c'était un matériau clair, permettant d'éliminer les problèmes de composition tels que le choix du lieu et des couleurs. [...] Le problème restant était la forme. »²⁰ Kosuth expérimentera ainsi différentes façons de donner à voir le verre : pilé, empilé, etc., mais cela lui apparaîtra encore insuffisant. Il utilisera alors le mot, et l'associera au matériau qu'il décrit, comme dans l'œuvre passage *Leaning Glass* de 1965. Les mots correspondent ici à ce que l'on voit : quatre morceaux de verre de la même taille et de la même forme (le carré) posés contre un mur : sur l'un d'eux le mot verre, un autre le chiffre quatre en toutes lettres, etc. La série *First Investigations*, de 1965 à 1968, affine cette

¹⁷ Lire sur le sujet l'article de Corinne Melin, « Dialogue » (avec Anne-Mie van Kerckhoven), in : Patrick van Rossem (éd.), *Anne-Mie van Kerckhoven : The Headnurse Files*, Aachen / Bern : NAK / Kunsthalle Bern, 2002, p. 43.

¹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations, Conférence sur l'éthique*, traduction de Jacques Fauve et présentation de Christiane Chauviré, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992, p. 15.

¹⁹ Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie », traduction de Christian Schlatter, in : *art conceptuel - formes conceptuelles*, Paris, éditions galerie art concept, 1990.

²⁰ Jeanne Siegel, entretien avec Joseph Kosuth publié sous le titre « Joseph Kosuth, l'art comme idée comme idée », in : catalogue d'exposition *Art conceptuel I*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1989, p. 102.

découverte. L'artiste donne à voir sur le même plan : la définition agrandie d'un objet « ombre » par exemple, à côté de laquelle il montre l'objet réel : « une ombre », et sa reproduction, une image photographique de l'ombre que perçoit le spectateur²¹. Une équivalence entre les divers éléments mis en présence est recherchée, façon de neutraliser tous les coups fourrés, si l'on peut dire. « Tout l'art est de trouver le point où le sens, l'intelligence, se neutralise, le point où le sens interrompt le travail de différence et de reprise. »²² La formule « l'art en tant qu'idée en tant qu'idée »²³, que Kosuth trouve en 1965, définit l'art en tant qu'idée de l'idée. Dans la majorité des œuvres de cette période, Kosuth emploie la tautologie. « L'idée artistique et l'art sont une seule et même chose et peuvent être appréciés en tant qu'art sans aller hors du contexte de l'art pour une quelconque vérification »²⁴, dit l'artiste.

Une satisfaction de l'esprit

Les tendances conceptuelles ont en commun de faire exister l'art dans un territoire où il est dégagé des limites physiques, temporelles et spatiales propres à l'objet d'art défini jusque-là. L'art se déploie sur un terrain d'investigation dont on ne peut pas prévoir l'issue ; il neutralise le sens, pour faire accéder directement à *un* sens. C'est *un* sens qu'on évalue dans son rapport aux mouvements que l'esprit fait pour l'attraper. C'est une figure de l'esprit, une figure au sens chorégraphique ou gymnastique. « Le sens n'intervient pas comme une réponse sérieuse à un problème qui se pose et surgit de la vie, il intervient plutôt comme un événement en soi. En d'autres termes, il ne vaut pas comme sens de quelque chose, comme réponse à quelque chose. »²⁵ Le sens advient par notre capacité à le saisir dans le mouvement de ses formes propres. Les artistes des tendances conceptuelles, dont Isou fait partie, prennent ainsi plaisir à imaginer, à concevoir, à faire vivre des expériences extra-ordinaires, des expériences qui ont comme point de satisfaction, ou de jouissance, l'esprit.

²¹ Les premières investigations de la série étaient *Water* et *Glass*, matériaux utilisés pour se dégager de l'objet d'art stimulus.

²² Patrice Maniglier, « Du conceptuel dans l'art et dans la philosophie en particulier », in : *Fresh Théorie II*, sous la dir. de Mark Alizart & Christophe Kihm, Paris, éditions Léo Scheer, 2006.

²³ Kosuth s'inspire de celle du peintre abstrait Ad Reinhardt « art en tant qu'art », c'est-à-dire que l'art se définit par lui-même.

²⁴ Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie », *op. cit.*

²⁵ Patrice Maniglier, « Du conceptuel dans l'art et dans la ph en particulier », *op. cit.*