La présence de la totalité. Sur quelques figures d'art total

Maud Pouradier

▶ **To cite this version:**

Maud Pouradier. La présence de la totalité. Sur quelques figures d'art total. Nouvelle Revue d'Esthétique, 2014, Varia, 1 (13), pp.69-77. 10.3917/nre.013.0069 . hal-01777672

HAL Id: hal-01777672
https://hal.science/hal-01777672

Submitted on 13 May 2018

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.

Copyright

La présence de la totalité.

Sur quelques figures d'art total.

Dieu est une sphère sans limite
dont le centre est partout
et la circonférence nulle part.

Le *Livre des XXIV philosophes*

Qu'est-ce qui doit être total dans une œuvre d'art totale ? La langue semble suggérer que le sujet de la totalité est l'œuvre elle-même. Mais n'est-ce pas le propre de toute œuvre d'art que d'être d'une certaine manière totale en constituant un tout cohérent ? C'est pourquoi c'est en termes d'organicité que le XIX[e] siècle s'est plu à définir l'œuvre d'art. Si l'adjectif *total* ne signifiait que « ce qui a la caractéristique de se présenter comme un tout », l'expression d'œuvre d'art totale n'ajouterait donc rien au concept d'œuvre d'art. Tout au plus en accentuerait-elle une propriété. Seul l'art peut être total, mais alors pourquoi ne pas parler d'une œuvre d'*art total* ? L'art total dissout-il nécessairement l'œuvre qui ose en porter le projet ? La présentation institutionnelle de l'exposition de Philippe Parreno *Anywhere, anywhere out of the world*[1] semblait ainsi hésiter entre deux descriptions. L'événement était qualifiée d'« exposition totale » ou « globale », qui néanmoins faisait « œuvre » dans son interaction avec l'architecture du Palais de Tokyo[2]. La ligne de partage entre les critiques de l'exposition se situa ainsi entre son interprétation en termes d'*art total* – source d'ouverture et de déplacement, ou en termes d'*œuvre d'art totale* – enfermant le spectateur dans un projet devenu suspect. Cette hésitation terminologique révèle un mouvement inhérent au projet d'art total, dont le ressort est l'écart entre le tout et la totalité.

La totalité et le tout

L'idée d'œuvre d'art totale suppose une différence entre la totalité et le fait d'être un tout. Dans l'introduction à l'*Encyclopédie*, Hegel distingue la totalité (*die Totalität*) du tout (*das Ganze*) : la totalité est capable de « rompre la borne » du Tout et de fonder une « sphère ultérieure »[3]. La totalité est donc l'équivalent de la négativité, force inhérente du tout qui la définit tout en la niant. Loin d'être synonyme du tout, la totalité est la puissance de contradiction du tout, la capacité du tout à sortir de lui-même. Elle n'est pas facteur d'unification mais au contraire de pluralisation. Ce faisant Hegel reprend la fonction du concept de *totalitas* chez les scolastiques. À la question de

[1] Philippe Parreno, *Anywhere, anywhere out of the world*, Palais de Tokyo, 20 octobre 2013 au 12 janvier 2014. Commissaires d'exposition : Jean de Loisy et Mouna Mekouar.
[2] http://palaisdetokyo.com/fr/exposition/philippe-parreno. Page consultée le 13 mars 2014.
[3] Hegel, *Encyclopédie*, I, *La science de la logique*, trad. Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, 1994, p. 181.

savoir si Dieu peut être partout, ou comment l'âme peut être tout entière en chaque partie du corps, Thomas d'Aquin souligne que le tout se dit en plusieurs sens : la totalité selon l'essence, la totalité selon la quantité et la totalité selon l'intensité[4]. L'essence de la blancheur est tout entière (*in totum*) en chaque point d'une surface. En revanche la totalité quantitative de la blancheur n'est pas présente en chaque point de la surface. Il en va de même de la totalité intensive, celle-ci étant dépendante de la surface colorée – je suis éblouie par une vaste surface de blancheur, et non par une petite superficie ou un simple point lumineux. C'est au premier sens que Dieu est partout. La *totalitas* permet à Thomas d'Aquin de pluraliser le tout en lui appliquant notamment les catégories aristotéliciennes (le tout selon l'essence, la quantité et l'intensité[5]). Réciproquement, la *totalitas* peut être appliquée aux catégories pour lesquelles elle est pertinente (la totalité de l'essence, la totalité de la quantité, la totalité de l'intensité). De même dans l'*Encyclopédie* la *Totalität* est-elle ce qui pluralise le tout, et qui réciproquement permet de considérer chaque partie comme constituant elle-même une totalité dans laquelle le tout est tout entier présent[6]. Pour Thomas d'Aquin, la totalité est le sceau de la Trinité divine – qui n'est elle-même pas un tout divisible mais une totalité – quand pour Hegel, la totalité est la négativité du tout qui se nie en se posant lui-même, et n'est jamais réductible à la positivité du tout.

Si une œuvre d'art totale est une œuvre où l'art est présent tout entier, demeure la question de savoir selon quelles totalités une telle présence est possible. Toute typologie est réductrice. Les projets artistiques sont toujours plus riches que leur conceptualisation *a posteriori*. Il ne s'agit ici que de proposer différents outils conceptuels pour penser la possibilité – ou l'utopie – d'une œuvre d'art totale, en clarifiant l'usage de cette expression.

Une totalité quantitative : les hésitations wagnériennes.

Si l'on reprend l'argumentation de la *Somme de théologie*, le tout se dit selon la quantité, l'essence et l'intensité. L'accumulation de médiums et d'expressions artistiques n'est pas la condition suffisante pour qu'on puisse parler d'une œuvre d'art totale : Wagner opposait ainsi le *Gesamtkunstwerk* au genre de l'opéra, qui ne consistait qu'en une somme artificielle d'expressions autonomes. Selon l'intuition d'*Opéra et drame*, seule l'articulation de tous les beaux-arts permet de composer une œuvre cohérente. Il s'agit ici d'une totalité quantitative. Présupposant que le nombre des beaux-arts est fini, il est concevable que l'art soit tout entier présent dans une œuvre, selon une totalité quantitative et générique. La totalité de l'art ne renvoie pas au schème de l'unité mais de l'union, chaque art étant lié et limité par les autres, et non fondu dans les autres. Ainsi la musique, matériau caractérisé par la continuité et l'informité, a-t-elle besoin du rythme de la danse et de la forme de la poésie. L'élément

[4] Thomas d'Aquin, *Somme de théologie*, I^a, question 8, article 2, solution 3, et I^a, question 76, article 8, réponse. Nous appelons ici « intensité » ce que Thomas d'Aquin nomme la « puissance d'action », ou totalité selon la « vertu ».

[5] Nous assimilons ici la « puissance d'action » thomiste à la catégorie aristotélicienne du *poiein* (agir).

[6] « La substance ne se partage pas seulement en des termes divers, mais en des termes absolument opposés et tels que chacun d'eux est la totalité ». Hegel, *Encyclopédie*, tome II, *Philosophie de la nature*, add. §342, trad. Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, 2004, p. 580.

maritime, qui revient dans de nombreux drames wagnériens (comme *Tristan et Isolde* ou *La Vaisseau fantôme*), symbolise cette masse musicale avant que la parole humaine n'y découpe la forme mélodique, comme le navire utilise la force de l'eau tout en y dessinant des chemins d'écume. L'union des arts est toutefois toujours menacée par l'unité des arts, l'articulation des beaux-arts par leur fusion. Le tout de l'œuvre, qui renvoie pour Wagner au tout systémique des beaux-arts, explose en une unité qui n'a plus de bornes. C'est ainsi qu'il faut sans doute comprendre le thème de l'extase dans *Tristan et Isolde* : la fusion du moi et de l'autre est la jouissance ultime, mais coïncide avec la mort. Wagner aime à comparer la musique à l'élément féminin, que la poésie viendrait féconder de sa forme masculine : l'indifférenciation de la musique et de la poésie n'engendre pas une œuvre. L'événement extatique de la fusion entre les arts est jouissif mais stérile. Dans *Opéra et Drame*, Wagner hésite entre une conception de l'œuvre d'art totale en termes d'union des arts, et une pensée de l'unité des arts – entre une *œuvre d'art totale* et un *art total*. Ainsi décrit-il le « rythme » comme constituant tantôt la limite extérieure de la musique (que la danse seule peut lui conférer), tantôt comme un paramètre commun de la danse et de la musique. Dans le premier cas, les arts font œuvre en se complétant mutuellement. Par leur union, les arts se limitent réciproquement et peuvent faire œuvre achevée (un *tout*), quand laissés à eux-mêmes, ils courent sur les chemins d'un formalisme illimité et impuissant. Dans le second cas, les arts retrouvent une unité originelle. Or l'unité n'engendre pas sa propre limitation, le rythme constituant un paramètre commun de la danse, de la musique et de la poésie. Il n'est ainsi plus possible de concevoir le rythme chorégraphique comme la borne *extérieure* d'une musique continue et infrangible. De même, l'idée de « mélodie infinie », thématisée par Wagner dans la *Lettre sur la musique*, ne désigne plus le résultat de l'union de la masse musicale, de la forme poétique et du rythme chorégraphique, mais l'unité du mouvement musical, poétique et théâtral. Dans *Opéra et Drame*, l'unité des arts se révèle être le fondement de leur union, la totalité le fondement du tout. Si des parties disjointes peuvent devenir un tout, c'est que leurs limites sont des paramètres communs, que la négation de chaque art est en réalité son affirmation. Mais dès lors, les arts individuels n'ont pu s'autonomiser que parce qu'ils étaient une pluralisation du tout de l'art par une totalité secrète, comme la surface blanche peut être considérée pour Thomas d'Aquin selon diverses totalités.

Lorsque l'œuvre d'art totale se fait art total, seules des frontières spatiales peuvent contenir la nouvelle illimitation de l'art. Bayreuth retient dans les bornes d'un théâtre sacré aux propriétés acoustiques spécifiques l'art total *in*fini de *Parsifal*, dont la lenteur et la quasi-immobilité abandonnent la structure temporelle de l'œuvre musicale pour un espace sonore diffus. « Ici, le temps devient espace » déclare Gurnemanz à au Chaste Fol avant de pénétrer Montsalvat. Pourquoi la distinction entre arts de l'espace et arts du temps doit-elle être abolie ? *Parsifal* est le seul drame musical que Wagner a entièrement composé après la construction de Bayreuth. Ses masses orchestrales et les sons sourds et diffus de l'ouverture sont conçus *pour* Bayreuth. *Parsifal* constitue avant l'heure un « dispositif », dont on ne peut abstraire la partie notationnelle pour

l'exécuter *salva veritate* dans n'importe quel autre théâtre[7]. L'unité des arts ne permettant plus leur limitation, un tel dispositif est la seule manière de faire de *Parsifal* un tout, justifiant sa clôture pour des raisons à la fois physiques (en l'occurrence acoustiques) et liturgiques (espace sacré d'une cérémonie sur scène et dans la salle). Montsalvat met évidemment en abyme Bayreuth même, mais plus profondément la présence de l'art total au cœur du projet d'œuvre d'art total. Ici, la totalité quantitative devient totalité selon l'essence.

Une totalité selon l'essence : le « geste électronique total » de Xenakis.

Une fois l'œuvre dissoute en un art total, la totalité de l'art n'est plus conçue en termes quantitatifs et génériques, mais en termes d'essence. C'est ainsi que l'on peut interpréter la totalité que recherche Xenakis dans le « geste électronique total[8] ». L'infrastructure électronique des *Polytopes* permet de révéler l'unité abstraite et formelle sous-tendant la diversité des objets concrets. La source de l'unité s'avère ainsi possibilité de pluralisation : le geste électronique est total en ce qu'il s'origine dans une unité essentielle et abstraite, mais aussi en ce que *de ce fait même* il n'est plus réduit à un matériau unique, mais peut être à la fois peinture sonore et musique lumineuse[9]. La simplicité même de la totalité est la source de sa pluralisation, car la totalité est à la fois ce qui unifie le tout et ouvre la possibilité d'y déceler de multiples dimensions. D'où le paradoxe des *Polytopes*, qui sont à la fois lieu unique d'une expérience totale et pluralité de lieux pouvant se multiplier à l'infini – lieu d'utopies[10]. La recherche d'un fondement du tout conduit à la multidimensionalité de la totalité, dont l'ouverture est potentiellement infinie. Cette ouverture justifie le passage de l'*œuvre d'art totale* à l'*art total* : la pluralisation et les ouvertures dimensionnelles de la totalité obligent à renoncer au tout. Aussi Olivier Revault d'Allonnes, pour évoquer les *Polytopes* xenakiens, utilise-t-il moins l'expression d'œuvre d'art totale que de « spectacle total[11] ». Tout se passe comme si, pour éviter l'éclatement et la dispersion des espaces ouverts par la totalité – c'est-à-dire la destruction de l'œuvre – il fallait clore les possibilités par les limites d'un espace – la pluralité des lieux utopiques étant enfermée dans les frontières réelles du *Polytope* que l'on pénètre. C'est tout le paradoxe du titre de *Polytope*, qui évoque la pluralité enfermée dans l'unicité d'un lieu réel. *La totalité ne peut être enfermée dans un tout, bien que la totalité soit la possibilité du tout.* L'œuvre d'art totale est la gageure d'une œuvre-tout recueillant l'art-totalité. Mais la logique de la totalité est rétive à la logique du tout, car l'unité dissout le tout : si les limites entre les arts garantissent la possibilité de les constituer en tout artistique, leur

[7] Alain Patrick Olivier, « Commentaire musical et littéraire », *Parsifal*, *Avant-Scène Opéra*, n°213, Paris, Premières loges, 2003.
[8] Iannis Xenakis, « Notes sur un geste électronique » dans *Le poème électronique Le Corbusier*, Paris, Minuit, 1958, p. 231.
[9] Olivier Revault d'Allones, *Xenakis. Les Polytopes*, Paris, Balland, 1975, pp. 18-19.
[10] « [L]'idée d'un « spectacle total », d'un festival de tous les sens, hante Xenakis, même si elle ne doit trouver aucune réalisation achevée dans son œuvre future. C'est quelque chose comme l'utopie qui l'anime », *ibidem*, p. 19.
[11] *Ibidem.*

fusion entraîne l'éclatement de la forme qui devait enfermer les parties des arts ainsi aboutés, car des arts ne constituant plus qu'*un* art total n'engendrent plus leur propre forme. Supposé illimité par la dissolution de tout « système des beaux-arts », l'art total n'a plus par définition de bornes intrinsèques lui permettant un devenir-forme.

Si l'œuvre explose par la présence de la totalité, l'art total ne peut être sauvé de la dissolution que par deux bornes : les frontières d'un espace ou l'unicité d'une subjectivité. L'intensité est ainsi le dernier grand mode de la totalité selon Thomas d'Aquin : si l'essence de la blancheur est tout entière en chaque point d'une surface, il n'en va pas de même de l'intensité, qui varie avec la superficie. Ce n'est plus la présence de la blancheur en soi qui intéresse Thomas lorsqu'il est question de l'intensité, mais la perception de la blancheur, qui est fonction de l'essence *et* de la quantité. À la différence de la totalité essentielle et de la totalité quantitative, la totalité intensive est le fruit de l'acte commun[12] entre un objet perçu et un sujet percevant[13]. Ainsi bien que Dieu soit présent en tout point de la création, sa présence est plus intense dans la créature raisonnable que dans n'importe quelle autre créature, et plus intense encore dans le saint que dans tout autre homme[14] – de même que l'âme, bien que tout entière dans chaque partie du corps selon l'essence, est cependant plus ou moins dans chaque partie du corps si l'on considère sa puissance d'agir.

La totalité intensive apparaît ainsi comme la synthèse subjective de la totalité essentielle et de la totalité quantitative : dans l'unicité d'une expérience totale se résout la tension entre œuvre d'art totale et art total. La totalité de l'art présente à l'objet artistique ne se pluralise alors plus selon l'ancien système des beaux-arts, mais selon les modalités de perception du sujet. La synesthésie devient le nouveau lieu de la totalité de l'art, où le tout de l'expérience artistique trouve à la fois son unité et la pluralisation de ses dimensions : parfums, arômes et sensations tactiles peuvent désormais être intégrés à l'art total. L'unité de ces sensations est comprise selon un modèle vibratoire, qui prend source dans les correspondances baudelairiennes et l'héritage symboliste.

Une totalité intensive : expérience totale et mysticisme.

Le *Prométhée* d'Alexandre Scriabine est représentatif d'un tel projet. Pour cette œuvre créée en 1911, Scriabine a composé parallèlement à la partition musicale une partie *luce*, devant être exécutée par un clavier à lumières, produisant ainsi une synesthésie artificielle pour les auditeurs-spectateurs. Si techniquement, le dispositif de *Prométhée* se caractérise par un parallélisme de la musique et de la lumière, fondamentalement la synesthésie n'est pas un phénomène dual, mais une « sensation complexe[15] ». L'unité de tous les sens n'est pas une synthèse *a posteriori*. L'unité visée par Scriabine n'est plus objective mais subjective : il s'agit moins de créer une œuvre d'art totale ou un exemple d'art total que d'induire une *expérience* totale. L'artiste prend alors le rôle d'initiateur, ou de « mage » dans le vocabulaire mystique de

[12] Selon la définition aristotélicienne de la sensation comme acte commun du sentant et du sensible.
[13] « Thomas d'Aquin, *Somme de théologie*, Ia, question 76, article 8, réponse.
[14] Thomas d'Aquin, *Somme de théologie*, Ia, question 8, article 3, réponse.
[15] Alexandre Scriabine, « Cahier 2 », §95, dans *Notes et réflexions. Carnets inédits*, trad. Marina Scriabine, Paris, Klinsecksieck, 1979.

Scriabine. Le dispositif musico-lumineux de *Prométhée* doit illuminer les consciences, en leur permettant de retrouver l'unité sensitive originaire, qui trouve sa source dans l'unité même de l'univers. Le clavier à lumières[16] n'est qu'une béquille conduisant l'auditeur à percevoir réellement le son-couleur, l' « accord synthétique[17] » violacé du début de *Prométhée*.

Prométhée s'avère ainsi la prémisse d'un projet plus ample : dans son inachevé *Mystère*, dont il ne reste que des esquisses, Scriabine imaginait l'utilisation d'un orgue à parfums et l'échange de caresses entre les participants. Dans son dernier carnet consacré à cet ultime projet, Scriabine dessine les plans d'un lieu semi-sphérique sur l'eau, dont le reflet devait donner l'impression d'une sphère. Par ce symbolisme clair, le *Mystère* souligne son projet grandiose : résumer le tout absolu de l'univers pour entraîner sa consumation ultime. L'expérience totale de *Prométhée* s'est muée en expérience de la totalité, le *Mystère* devant être l'espace-temps d'une récapitulation cosmique tant synchronique que diachronique. Dans le *Mystère*, l'histoire du monde est ainsi supposée trouver son terme : un tel accomplissement ne peut avoir lieu qu'une seule fois. À l'image du *Mystère* scriabinien, Stockhausen rêve d'une musique n'ayant lieu qu'une seule fois — à l'époque de *Kontakte* dans les années 1960 il imagine des lieux où l'œuvre serait exécutée en continu, permettant aux auditeurs d'aller et venir et de rester le temps voulu, l'important n'étant plus la narrativité de l'œuvre mais la durée comme telle. La musique appelle ainsi une écoute méditative, en dehors du temps du récit tonal avec ses tensions, développements et résolutions. Si l'on songe à une œuvre de 1974 comme *Inori*, la création musicale se confond ici avec l'élaboration d'une cérémonie religieuse. La pièce est d'ailleurs sous-titrée *Adoration pour un ou deux solistes et grand orchestre*. Les solistes font des gestes tirés de toutes les cultures religieuses en parallèle avec la musique, laquelle doit résumer toute l'histoire de la musique depuis ses origines (rythme, dynamique, mélodie, harmonie et polyphonie). *In fine* cette histoire accélérée de la musique est une prière de l'univers entier, puisque pour Stockhausen le cosmos lui-même est d'essence musicale — c'était l'objet de la pièce *Kreuzspiel* de 1951 durant la période pointilliste de Stockhausen. « Les sons sont pareils aux étoiles le soir. On pense que c'est un chaos, mais quand on commence à l'étudier, on s'aperçoit qu'il s'agit d'une composition fantastique qui est cohérence, avec ses constellations, ses planètes[18]. » L'œuvre musicale a une fonction liturgique, renvoyant de manière microcosmique à la liturgie universelle, mais également mystérieusement capable de convoquer une telle liturgie céleste. Comme le *Prométhée* de Scriabine, il faut considérer des œuvres telles qu'*Inori* ou le cycle *Licht* comme des initiations à une œuvre universelle devant conduire à la consommation finale du monde et du temps.

[16] Qui n'a pas pu être achevé pour la création à Moscou en 1911.
[17] Scriabine appelle ainsi un étagement de 5 quartes, susceptible de 5 renversements se succédant selon des degrés d'attraction divers, en fonction du nombre de notes communes entre deux accords. Nous renvoyons le lecteur intéressé aux éclairants schémas de Manfred Kelkel dans *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical*, Paris, Champion, 1978.
[18] Stockhausen dans une déclaration à Radio-France en 1988.

Si l'art est capable d'un tel miracle cosmique, c'est parce que l'unité de l'art renvoie, chez Scriabine comme chez Stockhausen, à l'unité de l'univers entier, l'art étant conçu comme le lieu intense d'une présence universelle. La conception mystique d'une illumination par l'art transforme ainsi l'expérience artistique totale en exercice spirituel, dont la totalité est à la fois l'objet et le moteur. Après avoir été dissoute dans l'expérience, l'œuvre possible d'un art total est ainsi définitivement consommé en un acte liturgique convoquant le tout (*universitas rerum*) pour célébrer la totalité *(totalitas*). Cependant un tel mouvement n'est pas seulement dû aux conceptions spirituelles personnelles de Scriabine, mais est une dynamique propre à l'art total.

L'art comme lieu d'une présence en totalité

Posséder quelque chose en plénitude, c'est la posséder selon la totalité de sa quantité (comme on dit qu'un objet atteint la plénitude de la blancheur) ou selon la totalité de ses opérations (comme l'homme possède la plénitude de la vie)[19]. Mais un objet ou une expérience artistique peut-elle posséder la plénitude de l'art ? Dans la *Somme de théologie*, Thomas d'Aquin souligne que si Dieu est présent tout entier *(in totum*) en chaque point de sa création, il ne peut y être présent en totalité *(totaliter*), car le fini ne peut contenir l'infini[20]. Si cela devait advenir, alors ce serait bien plutôt le fini qui serait aspiré dans la totalité de l'infini : c'est ce qui se passe dans la communion eucharistique ou dans la vision béatifique. Seul Dieu est pleinement totalité. Seul, ses dimensions sont en nombre infini, et seul, il est absolument simple, de sorte qu'aucune de ses dimensions n'est une partie de lui-même. C'est l'écart entre la présence tout entière et la présence en totalité, entre le tout de la créature et la totalité du créateur, qui entraîne l'aspiration téléologique de toute la création vers son Dieu, et plus particulièrement de l'homme vers la vision béatifique. La possibilité de pluraliser le tout de la créature sans le partitionner – comme la surface blanche n'a pas pour « parties » son essence, sa quantité et son intensité – est le sceau divin de la totalité. En vérité si la totalité peut pluraliser le tout, c'est parce que le tout est toujours déjà aspiré vers la totalité : prendre conscience de la totalité, c'est comprendre que la totalité n'est pas une fonction du tout, mais au contraire que le tout est une fonction de la totalité. Le tout est dépendant d'une totalité qui le dépasse et finit par le consumer. Même dans la vision béatifique, l'écart entre la possession plénière de Dieu et l'aspiration vers sa totalité ne sera jamais comblée[21]. La béatitude ne réside pas dans la plénitude, mais dans cette aspiration joyeuse vers la totalité. Vouloir posséder la totalité c'est s'abandonner à elle. En cette inversion réside l'illumination et le mouvement mystique du tout de la créature vers la totalité divine.

L'art total repose *in fine* sur une telle inversion. Le *Mystère* rêvé de Scriabine s'avère au soubassement du *Prométhée* : la totalité ne peut être perçue sans qu'elle absorbe son spectateur. Si la plénitude de l'art peut être atteinte par un objet ou dans une expérience, cela signifie que la totalité de l'art est à la mesure de la totalité de l'objet ou de l'expérience en question. Autrement dit, il n'y aurait rien d'autre à penser

[19] Thomas d'Aquin, *Somme de théologie*, III[a], question 7, article 9, réponse.
[20] Thomas d'Aquin, *Somme de théologie*, III[a], question 52, article 3, solution 3.
[21] Thomas d'Aquin, *Somme de théologie*, II[a] II[ae], question 27, article 5.

qu'une œuvre d'art (et non une œuvre d'art *totale*) ou une expérience artistique (et non une expérience d'art *total*). Parler d'*œuvre d'art totale* ou d'*art total*, c'est affirmer l'écart entre la plénitude de l'œuvre et la totalité infinie de l'art. Le projet d'art total est moins voué à l'échec qu'à l'inachèvement structurel d'un désir qui la fin même de l'art. En ce sens, tout art total a partie liée avec un mysticisme, qui entraîne une inversion de la relation entre sujet percevant et objet artistique.

De manière caractéristique, Pierre Huyghe a déclaré à propos de l'exposition rétrospective qui lui fut consacrée au Centre Pompidou en 2013[22] : « Il s'agit d'exposer quelqu'un à quelque chose, plutôt que quelque chose à quelqu'un[23] ». L'inversion de la relation d'exposition repose chez Pierre Huyghe sur une conception interactionniste de l'art, qui doit moins être un objet séparé qu'une expérience de type biologique, dont *Zoodram 4*[24] est le chiffre. L'aquarium conçu par Pierre Huyghe montre l'interaction et les modifications réciproques entre un objet artistique – la sculpture de Brancusi – et les organismes aquatiques : l'œuvre se présente aux organismes vivants dont l'environnement est modifié, mais ils peuvent en retour participer à l'œuvre et lui donner une nouvelle signification. L'art est dans cette expérience vitale réciproque, qui ne peut avoir lieu que si le spectateur est exposé à l'œuvre.

Mais une telle inversion de la relation spectateur-objet ne suffit pas à produire un effet totalisant. En effet, les « objets spécifiques » de Donald Judd reposent sur un retournement similaire : ne renvoyant à rien d'autre qu'à ses contours, la forme-objet est tout en extériorité, et appelle moins la contemplation qu'un positionnement corporel du spectateur[25]. Or l'exposition de Pierre Huyghe ne repose pas seulement sur une inversion de ce type : l'annonce faite aux objets et animaux de l'exposition du nom des visiteurs confère aux « spectateurs » et aux « exposés » le statut de participants à une cérémonie[26]. Par là, l'unité de mesure de l'art n'est plus l'œuvre ou la performance, mais l'exposition elle-même. C'est pourquoi la réflexion de Pierre Huyghe sur le format de l'exposition apparaît comme une nouvelle figure possible de l'art total. L'inversion spectateur-objet qu'elle tente de faire advenir, associée à une cérémonie de la rencontre, est caractéristique d'un passage de l'art à l'art total, du tout de l'œuvre à la quête de la totalité.

Dans le grand œuvre encore inachevé de James Turrell, *Roden Crater*[27], l'artiste déploie plus explicitement une mystique de la totalité. Le cratère volcanique de l'Arizona est transformé par James Turrell en labyrinthe d'observatoires astronomiques majestueux et de pièces sculptant la lumière. Il permet au visiteur de vivre au rythme des astres et des saisons, d'être absorbé par le rythme cosmique tout en le célébrant.

---

[22] Emma Lavigne (sous la dir. de), *Pierre Huyghe*, Paris, éditions Centre Pompidou, 2013.

[23] Pierre Huyghe, cité dans la présentation de l'exposition ayant eu lieu au Centre Pompidou du 25 septembre 2013 au 6 janvier 2014. http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-huyghe/ (page consultée le 30 mars 2014).

[24] *Zoodram 4*, 2011, écosystème marin vivant, aquarium, masque en résine de « La Muse endormie » (1910) de Constantin Brancusi.

[25] Donald Judd, « De quelques objets spécifiques », *Ecrits 1963-1990*, Paris, Galerie Lelong, 2003.

[26] *Name announcer*, 2011. Performance. Collection Ishikawa, Okayama, Japon. *Pierre Huyghe*, sous la direction d'Emma Lavigne, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2013, pp.183-185.

[27] Commencé en 1977 et situé dans l'Arizona. On peut lire sa description récente en français dans François Jonquet, « James Turrell dans le volcan », *Art press* n°402, juillet-août 2013, pp. 36-42.

L'art de la lumière de James Turrell s'avère ici illumination religieuse, conçue comme un évanouissement individuel. Toutefois, il ne s'agit pas seulement de participer au rythme du tout, mais à travers ce rythme mondain de percevoir la totalité. Si les observatoires circulaires de James Turrell symbolisent le tout en sculptant le ciel, ce dernier déborde l'espace de sa perception, donnant le sentiment d'être aspiré par lui. La dimension religieuse d'une telle œuvre ne vient pas de la scénographie du tout, mais de la mise en abyme de l'écart entre le tout mondain et une totalité infinie. Le gigantisme de *Roden Crater* ne peut ni enfermer ni symboliser directement la totalité : il ne peut qu'attirer l'attention sur la présence d'une totalité toujours distante du tout. *Roden Crater* est alors aspiré par la totalité, comme les participants sont absorbés dans *Roden Crater*.

Ritualiser cette inversion entre l'art et le spectateur, c'est penser l'art en terme de *présence*. Que cet art de la présence puisse absorber le spectateur (sous la forme d'une installation, d'un dispositif ou d'une exposition), et nous sommes alors dans le cas décrit par Thomas d'Aquin d'un tout fini ne pouvant contenir l'infini en totalité, et étant bien plutôt aspiré vers lui. C'est alors l'art lui-même qui est supposé être le lieu d'une présence en totalité, que le spectateur ne peut accueillir sans être aspiré par lui. L'expérience totale devient synonyme d'expérience mystique – fût-elle athée.

Les figures de l'art total que nous venons d'esquisser ne sont pas des conceptions disparates et individuelles. Ce sont les moments inhérents à tout projet d'art total, qui suppose que la totalité est plus que le tout, l'art plus que l'œuvre, et ce qui habite l'art plus grand que l'art lui-même. Les projets artistiques évoqués débordent nos essais de typologie. L'éclatement du tout sous la poussée de la totalité entraîne les allers et retours entre une *œuvre* d'art totale, un *art* total et une *expérience* totale. Ces passages incessants montrent l'écart entre la totalité et le tout, et le fantôme d'une présence *en totalité* au cœur de l'art – restes d'une conception théologique de l'art après la « mort de Dieu ».