



HAL
open science

Introduction : Variations sur le statut de l'objet : de Marcel Duchamp à Mathieu Mercier

Evelyne Toussaint

► **To cite this version:**

Evelyne Toussaint. Introduction : Variations sur le statut de l'objet : de Marcel Duchamp à Mathieu Mercier. Evelyne Toussaint. Existe-t-il des arts " mineurs " ? Traditions, mutations et dé-définitions, de la Renaissance à l'art actuel, PUPPA, " Cultures, Arts et Sociétés ", pp.142, 2012. hal-01884430

HAL Id: hal-01884430

<https://hal.science/hal-01884430>

Submitted on 19 Feb 2019

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.

EXISTE-T-IL DES ARTS « MINEURS » ?

Traditions, mutations et dé-définitions,
de la Renaissance à l'art actuel

sous la direction
d'Évelyne Toussaint

Collection Cultures, Arts et Sociétés

puppa

Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

**Existe-t-il des arts « mineurs » ?
Traditions, mutations et dé-définitions,
de la Renaissance à l'art actuel**

sous la direction d'Évelyne Toussaint
Université de Pau et des Pays de l'Adour



Direction de ce volume

Évelyne Toussaint (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Comité de lecture

Françoise Coblenç

Dominique Dussol

Jean Nayrolles

Évelyne Toussaint

Delphine Trébosc

Diane Watteau

Collection dirigée par

Laurent Jalabert et Évelyne Toussaint

Université de Pau et des Pays de l'Adour

ITEM – EA 3002 – Identités, Territoires, Expressions, Mobilités

IRSAM – Avenue du Doyen Poplawski – PAU, F-64000, France

Commandes

<http://www.presses-univ-pau.fr>

Tel. 05 59 40 79 15

Paiements à l'ordre de

M. l'Agent comptable de l'Université de Pau

Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

Directeur : François Quantin

Responsable : Brigitte Cupertino

Maquette et mise en pages : Cécile Farré

Commandes : Caroline de Charette

Imprimeur

Ipadour, 64000 Pau

Couverture

Lê Triêu Diên, *Thuyền gôm*, 2007, terre cuite,

cliché F. Damon, avec l'aimable autorisation de l'artiste

© Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

UPPA / BP 576 / 64012 Pau Cedex

ISBN 2-35311-028-2

Dépôt légal mai 2012

La collection Cultures, Arts et Sociétés

Fondée en 2012 par le laboratoire pluridisciplinaire ITEM – EA 3002 (Identités, Territoires, Expressions, Mobilités), la collection « Cultures, Arts et Sociétés » entend proposer des ouvrages témoignant, au fil de publications thématiques et pluriannuelles, de la valeur scientifique, de la créativité et de la diversité de travaux conduits à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. Issus de communications présentées par des membres de l'équipe et des scientifiques invités lors de séminaires et de journées d'étude, tous les articles publiés dans cette collection sont inédits. L'édition de chaque volume est placée sous la direction scientifique d'un enseignant-chercheur d'ITEM, accompagné d'un comité de lecture composé pour moitié de membres de l'équipe et pour moitié de personnalités extérieures à l'UPPA, reconnues pour leur haute compétence quant au domaine abordé.

ITEM réunit, autour d'axes de recherche fédérateurs, des spécialistes de plusieurs disciplines – l'histoire, l'histoire de l'art, l'archéologie et l'anthropologie historique –, cette approche multidisciplinaire et diachronique, de l'Antiquité à nos jours, constituant sa spécificité. D'autre part, la particularité de son appartenance géographique inscrit les travaux des membres de l'équipe dans un ancrage pyrénéen s'ouvrant à une dimension transfrontalière et plus largement internationale. Cette collection, portée par les Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour (PUPPA), souhaite donc rendre compte de la variété et de la qualité de la recherche paloise et de son inscription dans des réseaux internationaux, en ayant pour objectif une large diffusion, à même de faire connaître des travaux originaux, aussi bien auprès de la communauté scientifique que d'un large public.

<i>Introduction</i>	13
Évelyne Toussaint	
<i>Les arts mineurs à la Renaissance, entre paradigmes néoplatonicien et aristotélicien</i>	21
Delphine Trébosc	
<i>La réévaluation du décor de la vie : une utopie anglo-saxonne ?</i>	37
Dominique Dussol	
<i>Art mineur, art majeur ? L'objet et l'œuvre au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne</i>	49
Jacques Battesti	
<i>Minor Swing, Major Companies, le jazz : un art indiscipliné</i>	79
Jean-Luc Poueyto	
<i>Variations sur le statut de l'objet : de Marcel Duchamp à Mathieu Mercier</i>	93
Évelyne Toussaint	
<i>Un regard sur les résurgences de l'artisanat dans l'art contemporain vietnamien</i>	107
François Damon	
<i>Le design graphique au défi du « grand art »</i>	123
Marie Bruneau et Bertrand Genier	
<i>Les auteurs</i>	137

Introduction

Évelyne Toussaint

L'ancienne notion latine d'*ars* – devenue « art » –, a reçu, au fil du temps, des qualificatifs témoignant d'enjeux techniques, esthétiques et idéologiques. La diversité du vocabulaire qui se rattache au terme « art » – arts libéraux, arts mécaniques, beaux-arts, majeurs, mineurs, nobles, populaires, Grand Art, *high art*, *low art*, art de masse, etc. – témoigne de la complexité de la question de ses définitions et du risque de malentendus qui accompagne celles-ci. Il importe, dès lors, de replacer les concepts et les hiérarchies implicites dans leur contexte et de se garder des anachronismes.

Rome, écrivent Rudolph et Margot Wittkower, « ne compta jamais les arts visuels parmi les arts libéraux, les *artes liberales* ; en d'autres termes, ils ne firent jamais partie de l'ensemble des connaissances théoriques qu'un homme libre était supposé posséder »¹. Les *artes liberales*, pour Pline et Sénèque, caractérisent les activités de l'esprit, tandis que les *artes mechanicae* regroupent les activités manuelles. Au Moyen Âge, la liste des arts libéraux est fixée à sept : le *quadrivium* inclut la géométrie, l'arithmétique, la musique et l'astronomie ; le *trivium* la grammaire, la rhétorique et la dialectique. En dehors du monde occidental, les valeurs étaient cependant différentes. Comme le rapporte Hans Belting, le mathématicien arabe Abu al-Woja al Buzjani, qui vivait dans une culture où, au X^e siècle, « l'art était principalement géométrique et où les mathématiques étaient une pratique populaire », écrit « un guide de

1 - Rudolph et Margot Wittkower, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, [trad. Daniel Arasse], Paris, Macula, « Histoire de l'art », 2000, p. 23.

vulgarisation mathématique que les artisans devaient lire pour maîtriser la construction géométrique »². Architecture, art et artisanat y étaient indissociables et cette constatation suffirait à relativiser la « vérité » des certitudes qui prévalaient ailleurs.

En Occident, l'identification des arts visuels aux arts libéraux viendra avec la Renaissance, lorsque les peintres et les sculpteurs voudront que leur métier soit différencié de celui des artisans et qu'il accède à la dignité des arts libéraux. Si l'assimilation de l'art au statut libéral s'institutionnalise ensuite, au XVII^e siècle, avec l'instauration d'académies, Diderot et d'Alembert, dans leur *Encyclopédie*, dénoncent pourtant les « préjugés » qui sont attachés à certaines conceptions : « C'est aux *Arts libéraux* à tirer les *Arts mécaniques* de l'avalissement où le préjugé les a tenus si long-tems ; c'est à la protection des rois à les garantir d'une indigence où ils languissent encore » est-il mentionné dans l'article *Art* de l'*Encyclopédie*³. Ils tenteront aussi de convaincre leurs lecteurs que « Tout *Art* a sa spéculation et sa pratique »⁴, sans grand succès il est vrai. D'ailleurs, l'article *Arts libéraux* de l'*Encyclopédie*, sous la signature de Jean-François Marmontel, entérine le changement qui est intervenu depuis la Renaissance. La liste des arts libéraux devient ainsi : « l'éloquence, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure »⁵. Comme le précise Étienne Souriau, on met alors en usage « l'expression de *beaux-arts* employée parallèlement à celle d'arts libéraux pendant les XVII^e et XVIII^e siècles et qui l'a remplacée peu à peu »⁶.

Au XVIII^e et au XIX^e siècle, les beaux-arts se divisent explicitement en arts majeurs et mineurs. Les premiers, prestigieux, incluent trois

2 - Hans Belting, *La double perspective. La science arabe et l'art de la Renaissance*, Paris, Les Presses du réel, « Amphi des arts », 2010, p. 54 et p. 43.

3 - *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tome premier, A-Azme / par une société de gens de lettres ; mis en ordre et publié par M. [Denis] Diderot, ... et quant à la partie mathématique, par M. [Jean Le Rond] d'Alembert, Éditeur : Briasson (Paris) ; Éditeur : David (puis) ; Éditeur : Le Breton (puis) ; Éditeur : S. Faulche (puis), Date d'édition : 1751-1765. Contributeur : Diderot, Denis (1713-1784). Éditeur scientifique. Contributeur : Alembert, D' (1717-1783). Éditeur scientifique. Consultable en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50533b/f773.image>

4 - *Ibid.* Consultable en ligne :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50533b/f776.image>.

5 - Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, (dir. Anne Souriau), Paris, PUF, 1990, p.168.

6 - *Idem.*

arts plastiques (l'architecture, la sculpture et la peinture) et trois arts rythmiques (la musique, la danse et la poésie). La liste des arts mineurs – à caractère artisanal – est plus ouverte : orfèvrerie, céramique, art du verre, tapisserie, joaillerie, mosaïque, ébénisterie, marqueterie, ferronnerie, argenterie, broderie, etc. On sait, par ailleurs, à quel point « l'orientalisme savant » des connaisseurs a favorisé, plus particulièrement à partir de la fin du XVIII^e siècle, l'arrivée en Occident d'objets et de modèles importés de Chine, d'Inde, du Japon, de Turquie, d'Iran ou d'Afrique, donnant leurs lettres de noblesse au *décoratif* dont les musées éponymes assureront bientôt la promotion⁷.

De manière générale, l'évolution lexicale rendra compte des pratiques, des convictions et des représentations, depuis l'émergence des *beaux-arts* au XVIII^e siècle et la désuétude de la notion d'*arts libéraux* encore autorisée au XIX^e siècle, tandis que la très ancienne notion d'arts plastiques, héritée du vocabulaire grec, *plastikos* (modeler, former) se verra étendue à toute forme d'art. L'intitulé *art mineur*, au XIX^e et au XX^e siècle, fera pour sa part peu à peu place aux mentions d'*arts décoratifs*, d'*arts appliqués* et d'*arts industriels*.

L'histoire de toutes ces catégories – dont on notera qu'elles ne présagent en rien de la qualité des productions et qu'elles ne s'accompagnent pas davantage de critères pour en juger – comme celle des débats qui leur furent liés est certes connue⁸, cependant l'historiographie n'a pas épuisé la mise au jour des substrats idéologiques qui permettrait de toujours mieux en comprendre la genèse. De plus, les *différends* ne sont pas, aujourd'hui encore, vraiment résolus (l'histoire de la bande dessinée est par exemple largement absente des enseignements universitaires). C'est pourquoi avec cet ouvrage, *Existe-t-il des arts « mineurs » ? Traditions, mutations et dé-définitions, de la Renaissance à l'art*

7 - Voir : Rémi Labrusse, *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Paris, Somogy-Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2011, p. 19-95.

8 - Voir notamment : Georges Roque, *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon art », 2000 ; Bernard Lafargue (dir.), *Artiste/Artisan*, Revue d'esthétique *Figures de l'art*, 7, Pau, PUP, 2004 ; Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, « Arts et esthétique », 2002 ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1975 ; Jacques Morizot et Roger Pouivet (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007 (notamment l'article « Arts mineurs et arts populaires » de Laure Blanc-Benon, p. 52) ; ainsi que Dominique Chateau : *Art*, article consultable en ligne auquel je me suis ici référée : http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/ART.HTM

actuel⁹, que nous avons souhaité dense et concis, sous les regards croisés de l'histoire de l'art, de l'esthétique, de l'histoire de la musique, de la muséologie et du graphisme – les intervenants étant issus de diverses institutions : université, école d'art et musée – nous participons à l'élaboration d'un état des lieux de la recherche tout en proposant de nouvelles pistes de réflexion.

Les articles sont ici présentés chronologiquement, de la Renaissance à l'art actuel.

C'est sous un angle historiographique et épistémologique que Delphine Trébosc aborde « Les arts mineurs à la Renaissance, entre paradigmes néoplatonicien et aristotélien ». Elle s'intéresse, dans ce cadre, aux débats concernant la place du dessin dans l'Italie du XV^e et du XVI^e siècle, alors que l'Académie fonde « l'unité et la noblesse de la peinture, de la sculpture et de l'architecture ». L'élévation des arts du dessin pourrait être mise en lien avec le courant néoplatonicien de l'art : Erwin Panofsky, puis Ernst Kris et Otto Kurz, se fondant sur les thèses développées par Panofsky dans *Idea*, ont ainsi pu affirmer « l'existence d'un lien de causalité entre le néoplatonisme florentin et l'élévation de l'artiste ». André Chastel, s'inscrivant lui-même implicitement dans le « courant néoplatonicien de l'histoire de l'art », affirmera à son tour le bien-fondé de cette hypothèse. Or, celle-ci fut critiquée, dès les années 1980, par Horst Bredekamp qui « pointe le retard pris par les historiens de l'art » et « rappelle l'importance d'autres traditions dans la constitution de l'épistémè de la Renaissance (épicurisme, aristotélisme, christianisme, hermétisme, occultisme, athéisme, auxquels on peut ajouter le stoïcisme) ». À l'unicité d'une vision purement platonicienne, il importe donc – puisque l'on sait comment est écrite l'histoire¹⁰ – d'adjoindre d'autres paradigmes de pensée susceptibles « d'avoir soutenu une élévation des arts dits mineurs » et, au-delà même de cette ouverture, de prendre en compte tant la réception des œuvres que la pratique de la collection et les stratégies – souvent divergentes –, de ceux qui ont promu les arts plastiques au XVI^e siècle.

9 - Cette publication est issue des communications présentées lors de deux journées de séminaire Cultures, Arts et Sociétés : « Arts mineurs : traditions, représentations et dé-définitions », les 8 et 9 décembre 2010.

10 - Je fais ici bien sûr allusion à Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1996, qui hélas, à ce jour, n'a pas son équivalent en histoire de l'art.

Selon des modalités et un état d'esprit très différents, deux mouvements, les *Arts & Crafts*, à partir du milieu du XIX^e siècle, puis le groupe de Bloomsbury, au début du XX^e, firent rupture avec les pratiques artistiques alors en cours en Angleterre. Fondant des communautés en marge des modèles académiques, ils expérimentèrent de nouvelles pratiques, sur un mode pour le moins conservateur en ce qui concerne les *Arts & Crafts*, et appartenant déjà à la contemporanéité pour le groupe, plus confidentiel, de Bloomsbury. Dominique Dussol analyse le fonctionnement de chacune de ces expérimentations et leur part d'utopie. « Les réévaluations du décor de la vie : une utopie anglo-saxonne ? » offre donc une synthèse mettant en évidence ce qui a différencié les deux concepts. Sous l'égide de William Morris, se fondant lui-même sur les théories idéalistes de John Ruskin, les *Arts & Crafts* entendaient préconiser « un art qui devait servir et satisfaire des besoins sociaux » et établir « un nouvel ordre hiérarchique reposant sur les vertus morales de la société et de la vie domestique », en « redonnant au travail manuel son caractère de noblesse ». La communauté d'artistes du groupe de Bloomsbury se situe aux antipodes de cette posture : Vanessa Bell, Virginia Woolf, Roger Fry et leurs comparses, artistes et artisans, entendaient, sous la marque collective *Omega Workshops*, « faire de l'art anti-commercial, partir à la conquête de la modernité et de l'avant-garde, transgresser les codes du conformisme, tenter de nouvelles expériences... ».

Jacques Battesti, dans un grand article abondamment documenté, « Art mineur, art majeur ? L'objet et l'œuvre au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne », étudie le statut de l'objet dans un musée de société en tant qu'il n'est « ni un objet ethnographique classique, ni une œuvre d'art à part entière ». Il identifie donc les « rapports complexes » qu'entretient avec l'art, depuis sa fondation en 1922, une institution qui, justement, n'est pas un musée des « beaux-arts ». Existe-t-il un art basque ? En quoi la mise en exposition des objets du quotidien participe-t-elle à la construction identitaire collective, voire à une réécriture de l'histoire ? Quelles sont les lignes de partage entre art populaire et art savant, entre art et artisanat, ou encore entre mémoire et Wcréation ? L'auteur répond à toutes ces questions en les replaçant dans les divers contextes historique, social et artistique successifs. L'art régionaliste de l'entre-deux-guerres ou la production « militante » des années d'après-guerre, de même que l'importance des stèles funéraires, « œuvres remarquables et emblématiques des productions

locales qui ont joué un rôle clef dans la revalorisation de l'art populaire basque », se trouvent ainsi singulièrement éclairés par l'analyse des « spécificités du milieu ». Jacques Battesti complète cette étude, qui appartient au champ de l'histoire de l'art, par une précieuse analyse muséologique et muséographique, la mise en espace des objets et des œuvres étant, comme il le souligne, d'une « influence fondamentale sur leur réception par les visiteurs ». Ces derniers pourraient bien s'y voir révéler, enfin, cette « âme basque » que, par défiance envers tout fantasme essentialiste, on n'ose plus nommer.

« *Minor Swing, Major companies*, le jazz : un art indiscipliné » offre un intermède musical expansif et roboratif. Jean-Luc Poueyto s'interroge ici sur une musique « dont les compositions, quelquefois très complexes, ont pu s'inspirer de bon nombre d'œuvres de musique européenne savante, qu'elles soient classiques ou contemporaines ». Abordant la question de l'écriture de ce genre musical aux « contours flous », reposant davantage sur l'interprétation et l'improvisation que sur la lecture de partitions – donc étroitement lié à l'industrie du disque et par conséquent à la culture de masse –, Jean-Luc Poueyto insiste sur la dimension corporelle du genre en évoquant la vie chaotique de Billie Holiday ou celle de Charlie Parker. Pour autant, le jazz est aussi une musique savante. Louis Armstrong avait « appris la musique », Duke Ellington et Charles Mingus écrivaient des partitions très complexes, les frères Gershwin et Cole Porter étaient des « compositeurs éduqués » et Gil Evans écoutait Bach et Stravinsky. Si besoin était, l'intérêt de musicologues (André Schaeffner par exemple) ou d'anthropologues (Jean Jamin et Patrick Williams) atteste la place essentielle de cet « art indiscipliné ».

Toute classification relevant, comme on le sait, de l'ordre d'un discours dominant, je me suis attachée, en m'intéressant aux « Variations sur le statut de l'objet : de Marcel Duchamp à Mathieu Mercier », à tenter de cerner l'épistémè dans laquelle s'inscrit la création actuelle. Depuis Marcel Duchamp et les artistes dada, l'évidence de la frontière entre l'art et la vie s'est vue reconsidérée et celle du banal réinterrogée. Écrivains et philosophes (Perec, Blanchot, Barthes, Benjamin...) ont participé, chacun à sa manière, à la modification de notre point de vue sur le monde, au même titre que Robert Filliou (« L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art »), Bernd et Hilla Becher, Ed Ruscha ou Joseph Kosuth. La

philosophie analytique et l'esthétique pragmatique de John Dewey, en rupture avec le paradigme philosophique platonicien, ont pour leur part modifié d'anciens systèmes de pensée, l'ordinaire pouvant, de fait, acquérir le statut d'art, celui-ci ayant, au passage, perdu sa majuscule. Le factuel l'emporte dès lors sur l'ontologique, l'anodin sur l'extraordinaire. L'artiste y a perdu sa position d'autorité, dans le surgissement permanent du *Witz*, la déconstruction de la définition de l'art et le dé-nouage des liens de subordination entre majeur et mineur, exceptionnel et ordinaire, sculpture et objet. Dans ce contexte, que Thomas McEvilley a qualifié de « décolonisation culturelle », au moment où les *Visual Studies* prennent une place *majeure*, il importe de défendre une triple exigence : méthodologique, éthique et esthétique.

François Damon aborde une problématique complexe et passionnante, dans un contexte où l'équivalence entre artisanat et art mineur n'a aucune pertinence : qu'y a-t-il de vietnamien dans l'art contemporain vietnamien ? Pour répondre à cette question, il a entrepris de porter « Un regard sur les résurgences de l'artisanat dans l'art contemporain vietnamien ». Thèmes et techniques témoignent en effet de la permanence des motifs et des savoir-faire car, « qu'il s'agisse des tambours de bronze de la période Dông Son, datant du premier millénaire avant notre ère qui accompagnaient les tombes des chefs de familles aristocratiques ou des décorations en céramique effectuées pour le compte de temples ou des rois de l'Annam et du Tonkin, ces œuvres conservent encore une influence idéologique et sociale forte qui sert de référence esthétique et de ciment identitaire ». Cependant, la tradition prend aujourd'hui de nouvelles formes et les artistes adoptent désormais des positions critiques ou expressionnistes qui témoignent, parfois avec une nostalgie teintée d'humour, de leur ancrage dans la contemporanéité et de leur connaissance du *mainstream* de l'art actuel mondialisé, postcolonial et métissé.

Non seulement Marie Bruneau et Bertrand Genier apportent un très opportun témoignage sur leur métier de designers graphistes – ils ont créé l'atelier des *presse papier* à Bordeaux en 1981 – mais ils participent aussi, avec leur texte « Le design graphique au défi du “grand art” », à une théorisation de leur pratique qui sera très utile aux étudiants des écoles d'art, futurs professionnels. Les designers graphistes sont-ils des artistes ou bien exercent-ils une activité « autonome » et « utile » ? Leur fonction fait-elle partie des *arts*

appliqués ? Quelle est la place de la commande dans le processus de conception d'un projet ? Comment le contexte est-il pris en compte ? En quoi l'ère numérique a-t-elle modifié la création ? Selon les *presse papier*, le « design parmi les designs », auquel ils ont consacré leur vie professionnelle et dont ils revendiquent la *différence*, a pour première mission de « faire projet », pour le dire dans le langage des architectes, c'est-à-dire « imaginer, à partir de l'état existant, des formes innovantes de vie et d'usage », ce qui n'est, en rien, *mineur*.

Variations sur le statut de l'objet : de Marcel Duchamp à Mathieu Mercier

Évelyne Toussaint

Les notions de « mineur » et de « majeur », dans le domaine artistique, sont toujours, quels que soient les contextes, des *évaluations* en lien avec des normes, des conventions et des codifications procédant elles-mêmes de hiérarchies sociales, politiques et religieuses.

Ces hiérarchies sont régulièrement bousculées par des contre-pouvoirs et des dissidences au sein même du milieu artistique, comme en témoignent la position de Léonard de Vinci – l'art est *cosa mentale* –, ou celle de Marcel Duchamp – en finir avec l'expression « bête comme un peintre » –, ou encore l'audace de Picasso faisant retour au « primitivisme », pour ne prendre que ces trois exemples de rébellion contre l'ordre établi et les préjugés ambiants. La théorie participe elle aussi à ces décentrement qui permettent, avec Michel Foucault, de prendre ces classifications pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire l'ordre d'un discours dominant, et, avec Gilles Deleuze et Félix Guattari, de considérer que l'art mineur peut se placer en rupture avec l'assignation à résidence qui lui est faite, comme il en est selon eux de la littérature mineure, « affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation »¹. Selon cet angle d'approche, il paraît opportun, pour comprendre les variations du statut de l'objet dans l'art contemporain, de tenter de cerner l'épistémè dans laquelle s'inscrivent, aujourd'hui, les artistes.

1 - Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

Avec Marcel Duchamp et les artistes dada, c'est non seulement le clivage entre majeur et mineur qui se trouve révisé, mais, dans le même temps, c'est aussi le statut de l'objet dans son rapport à l'œuvre d'art – car désormais l'objet peut *faire œuvre* – qui se voit reconsidéré, comme est en conséquence remise en question la frontière entre l'art et la vie ordinaire, ainsi que, en une fin des certitudes en cascade, la commune évidence de la banalité. Les expositions sur ce thème se multiplient depuis le début des années 1980, par exemple « Objects and Sculpture », organisée par l'ICA (Institut of Contemporary Arts) à Londres en 1981, présentant notamment des œuvres de Bill Woodrow, Anish Kapoor et Richard Deacon, ou, quelques années plus tard, « Material Culture : The Object in British Art of the 1980s and 90s' » à la Hayward Gallery de Londres en 1997. Plus récemment, le Centre national d'art contemporain de la Villa Arson à Nice a invité plus de quarante artistes, lors de l'exposition « À moitié carré, À moitié fou », à revisiter l'art des années 1960, en particulier le minimalisme et la cooptation contemporaine dont il fait l'objet – c'est le cas de le dire – par l'industrie culturelle ou le design.

Le plus ordinaire, le plus banal des objets peut devenir prétexte à l'invention de mondes. Dans son roman *City*, Alessandro Baricco fait dire à l'un de ses personnages : « Il semble [...] que certaines épiphanies d'objets échappés à l'équivalente insignifiance du réel sont de minuscules blessures à travers lesquelles il nous est donné de deviner – et peut-être d'atteindre – la plénitude de certains mondes »². Gaston Bachelard avait reconnu aux objets leur qualité *sensible* : « Ce sont des objets mixtes, des objets-sujets. Ils ont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité » écrivait-il dans *La poétique de l'espace*³. Walter Benjamin évoqua le collectionneur qui « transfigure les objets pour en faire sa chose », et Roland Barthes mit au jour les mythologies quotidiennes métamorphosant les objets, transformant « la vie en matière ». Jean Baudrillard, dans le *Système des objets*, parcourant l'immense banque d'objets du monde contemporain, s'employa à révéler leur enchevêtrement dans des structures langagières ou comportementales⁴.

2 - Alessandro Baricco, *City*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 87.

3 - Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 1957, p. 83.

4 - Voir : Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, p. 127.

Le statut de l'objet et les frontières entre l'art et la vie

« Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser »⁵ : le concept de ready-made, qui traduit précisément de tels enchevêtrements, induit la destitution des hiérarchies et des valeurs anciennes, la révision des anciennes définitions de l'art, de l'œuvre, de l'objet et du jugement de goût. Il suppose, pour Duchamp, une position non pas anti artistique, mais *anartistique* comme il s'en explique lors d'un entretien à la BBC en 1959 : « Je suis contre le mot «anti» parce que c'est un peu comme «athée» comparé à «croyant». Un athée est à peu près autant religieux qu'un croyant, et un antiartiste à peu près autant artiste qu'un artiste. « Anartiste » serait beaucoup mieux, si je pouvais changer de termes, qu'« antiartiste ». Anartiste, ce qui signifie pas artiste du tout. Voilà ma conception, je veux bien être un anartiste ». D'ailleurs, est-il vraiment possible de « faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? »⁶.

Dans ce brouillage, la fonction de l'expérience esthétique devient alors centrale puisque, comme l'écrit Barbara Formis dans son essai *Esthétique de la vie ordinaire*, elle « peut indifféremment surgir à partir d'un contexte reconnu comme artistique ou d'un autre reconnu comme ordinaire. L'esthétique fonde finalement un rapport d'indiscernabilité entre le monde de l'art et le monde de la vie »⁷.

Il ne s'agit donc pas, comme le fit André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir*, d'élever le ready-made « à la dignité d'œuvre d'art par le choix de l'artiste », ou de transfigurer le banal à la manière d'Arthur Danto⁸, non plus que de fournir à l'œuvre une validation symbolique avec Thierry de Duve, et guère davantage de solliciter quelque approbation institutionnelle du « monde de l'art » avec George Dickie, mais plutôt de considérer que l'art et la vie sont absolument indissociables. Robert Filliou ne disait pas autre chose : « À présent, il devient nécessaire d'incorporer la leçon de l'art en tant que liberté de l'esprit dans la vie quotidienne de chacun, afin

5 - Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, 1975, p. 49.

6 - *Ibid.*, p. 105.

7 - Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, « Lignes d'art », 2010, p. 44.

8 - Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.

que celui-ci devienne un authentique art de vivre »⁹. L'art, donc, « est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » selon sa belle formule¹⁰, et les qualités esthétiques d'un lieu ou d'un objet sont affaire de disponibilité et de regard.

Il n'est donc plus question de dévoiler une beauté insoupçonnée – la démarche serait encore empreinte d'essentialisme ou de naturalisme – mais de modifier notre point de vue, à l'éclairage, par exemple, des photographies de Bernd et Hilla Becher dont les travaux ont considérablement renouvelé notre regard sur les hauts fourneaux, les chevalements de puits de mine, silos, châteaux d'eau, usines ou gazomètres devenus sous leur objectif « sculptures anonymes » dans le cadre d'une entreprise inédite d'artialisation du patrimoine industriel.

Un tel changement de perspective n'est possible que si les systèmes de pensée se trouvent eux-mêmes reconsidérés et tel est bien le cas avec la philosophie analytique et l'esthétique pragmatique, en rupture avec le paradigme philosophique platonicien.

L'apport majeur de la pensée de Nelson Goodman est d'avoir théorisé ce qui avait été pressenti par Duchamp et les dadaïstes et de « révéler la nature conventionnelle de la notion d'œuvre d'art grâce aux concepts d'"objet" et d'"artefact" », en complément à des approches anthropologique, ethnologique, sociologique ou sémiotique¹¹. Celui de John Dewey, auteur de *L'Art comme expérience*, théoricien de l'esthétique pragmatique, est d'avoir cherché à « rétablir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence »¹², en suggérant une plus grande attention au monde car, constate-t-il, « L'expérience ordinaire est souvent parasitée par l'apathie, la lassitude, le stéréotype. [...] Le «monde» n'est alors pour nous que fardeau ou distraction »¹³.

9 - Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants* [Traduction française de « *Teaching and Learning as Performing Arts by Robert Filliou* », Kasper König, 1970.], Paris-Bruxelles, Archives Lebeer Hossmann, 1998, p. 23.

10 - Pierre Tilman, *Robert Filliou : Nationalité poète*, Paris, Les Presses du Réel, « L'écart absolu », 2005.

11 - Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire, op. cit.*, p. 28 et p. 31.

12 - John Dewey, *L'Art comme expérience*, Pau, Presses de l'Université de Pau, 2005, p. 29.

13 - *Ibid.*, p. 304.

La publication du livre de Barbara Formis participe aujourd'hui efficacement à cette réflexion, d'autant qu'elle y suggère que « l'ordinaire doit être réévalué et considéré comme source d'étonnement philosophique et d'émerveillement esthétique »¹⁴.

L'objet ordinaire peut donc acquérir le statut d'art (ce dernier perdant, au passage, sa majuscule) non par désignation, contextualisation ou transfiguration, mais lorsqu'il donne lieu à une expérience esthétique, c'est-à-dire à la fois sensorielle, affective et intellectuelle. Une simple boîte en carton – *Schachtel*, d'Ulla von Brandenburg en 2010, par exemple – peut alors provoquer la surprise, créer l'évènement. Telle était déjà, d'une certaine manière, la grande invention des surréalistes, lorsque Man Ray désignait des sculptures « faites d'elles-mêmes »¹⁵, ou qu'il bricolait (pour *Obstruction*, en 1920), une sculpture avec « 63 cintres en bois accrochés de façon à former une progression arithmétique qui, placée à hauteur d'homme, empêche le passage ». Une pelle à neige (Marcel Duchamp), une ligne de briques sur le sol (Carl Andre), une pile de vieux pneus (Alan Kaprow) : le factuel l'emporte dès lors sur l'ontologique, l'anodin sur l'extraordinaire.

L'évidence de la banalité ?

Pour autant, la rencontre avec le « quotidien », pris ici au sens « d'ordinaire », ne saurait advenir dans la distraction. Selon Maurice Blanchot, il y faudrait au contraire quelque application : « Le quotidien : ce qu'il y a de plus difficile à découvrir »¹⁶. On pensera également à la vigilance aux détails que requiert *L'Invention du quotidien* de Michel de Certeau¹⁷, ou encore, bien sûr, à l'extrême attention de Georges Perec envers l'inaperçu de nos *Espèces d'espaces*¹⁸ et les mille petits riens de l'infra-ordinaire en général : « Où est notre corps ? » quand « ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps ». Des choses triviales et essentielles, pour « capter notre vérité »¹⁹.

14 - *Ibid.*, p. 8.

15 - Man Ray, *By Utself I et II* (1918).

16 - Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1969, p. 355.

17 - Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, I [1980], *Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990.

18 - Georges Perec, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Galilée, 2000.

19 - Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 11-13.

Au bout du compte, il n'y a pas de position d'infériorité, pas de statut mineur de l'ordinaire, de la banalité, et il reste au contraire à en renouveler, au jour le jour, l'expérience. Ainsi de la *Roue de bicyclette* (1913), aussi hypnotique pour Duchamp qu'un feu de cheminée. Ainsi des photographies d'Ed Ruscha qui a pour sa part privilégié, dans toute sa démarche artistique, le *low*, le vernaculaire, l'insignifiance du motif, comme en témoignent ses *Product Series* de 1961 montrant des objets de consommation – dont une boîte de soupe Campbell (celles de Warhol suivront en 1962) – ou ses *Twentysix Gasoline Stations* (1963), comme autant d'objets impersonnels et remarquables. Or, il apparaît que plus on s'attelle à son observation et à la tentative de sa définition, moins l'objet observé semble conserver son évidence première.

Joseph Kosuth en appellera à Ludwig Wittgenstein pour rendre compte de la non-évidence de la banalité. Avec *One and three Chairs* (1965), Kosuth place dans l'espace d'exposition une chaise des plus courantes, au point qu'elle peut sembler convier le visiteur à s'y asseoir, à l'instar de quantités d'autres œuvres exposées dans des musées depuis plusieurs décennies et semblant destinées à quelque usage. Cette chaise quelconque est placée contre un mur, entre sa photographie et la définition du mot « chaise » extraite d'un dictionnaire dans la langue du lieu d'exposition. Chacun des trois éléments fonctionne en miroir avec les autres, aucun – ni l'objet, ni l'image, ni le langage – ne parvenant à restituer pleinement le « réel » de la chaise. Joseph Kosuth fait ici référence (il en est de même pour *Glass one and three*, la même année, associant une plaque de verre, la reproduction photographique de la définition de celle-ci et l'agrandissement du mot *Glass*), aux *Investigations philosophiques* de Wittgenstein : quelque chose du réel toujours échappe au langage et la réalité ne nous advient que par le filtre de l'imaginaire.

Dès lors, les artistes, conscients d'une polysémie qu'ils revendiquent largement et accordant, au moins depuis Duchamp, sa place d'inventeur au « regardeur », ne sauraient se placer en position d'autorité. Ni Duchamp, ni Filliou, ni Ruscha, n'ont jamais cherché à énoncer quelque vérité définitive sur leurs travaux, se contentant généralement d'en rapporter le processus, et Kosuth propose une énigme, non une solution. D'autres s'intéresseront aux insignifiances de l'objet, aux détournements de ses fonctions et – pensons à Buster Keaton – aux petits ratages généralisés de nos rapports au monde.

L'objet, dans les arts plastiques, devient l'équivalent du bruit dans la démarche de John Cage qui, avec Marcel Duchamp, se situe à l'acmé du *principe d'indifférence*. De si nombreux artistes s'emploieront à revisiter leur *attitude*, qu'il est désormais quasi impossible de mener à bien l'inventaire des productions assumant – ou non – leur filiation. Évoquons tout de même ici Donald Judd et ses premières « boîtes » (*Specific objects*, 1965) ou John Armleder pour ses *Furniture Sculptures*, série entreprise en 1979, contredisant de façon originale la spécificité ontologique de l'objet d'art. Les *Furniture Sculptures* d'Armleder, dont le titre est un clin d'œil à Erik Satie, inventeur du concept de « musique d'ameublement »²⁰, font se côtoyer des phares antibrouillard, une guitare, des lustres ou des antennes de télévision avec des toiles de peinture abstraite. N'omettons pas de citer Jeff Koons, notamment pour ses *New Hoover Convertibles*, *New Shelton Wet / Drys 5-Gallon*, *Double Decker*, 1981-1986 ; Bertrand Lavier, pour ses détournements d'extincteurs, placards métalliques ou réfrigérateurs (*Mademoiselle Gauducheau*, 1981) ; Arman et ses accumulations ; Daniel Spoerri et ses détournements de robinetterie de salle de bain ou de hachoirs à viande ; Tony Cragg et ses objets en plastique coloré (*Five Bottles on a Shell*, 1982) ; Haim Steinbach, notamment pour *Charm of Tradition*, en 1985 ; Allan McCollum et ses moules émaillés (*Over Ten Thousand Individual Works*, 1987/1988) ; ou encore Martin Creed et ses papiers froissés (*Work No. 88 : A sheet of A4 paper crumpled into abBall*, 1995-2008).

La scène artistique s'enrichira sans discontinuer d'échelles en bois, parapluies et casseroles (Robert Filliou), morceaux de sucre, bougies, pots de fleurs ou coupes à glace (Joachim Mogarra), ou d'innombrables ustensiles domestiques en équilibre instable (Fischli & Weiss). On sait que le moment fondateur de la production artistique de ces derniers advint, en 1978, alors qu'ils visitent un grand magasin d'ameublement dans la banlieue zurichoise, et s'arrêtent, ébahis, devant un pouf marocain. S'en suivra une farce inépuisable où l'identification des objets sera perturbée avec délectation, dans le surgissement permanent du *Witz* – le mot

20 - « L'éradication de l'œuvre de toute idée, de toute pensée, de tout message, de toute identité, est une saine discipline ! Un paravent aux anecdotes de l'expérience, de l'histoire et des discours, et sans doute à la catégorisation ultérieure de l'œuvre et son étiquetage » : John Armleder, « Furniture Sculptures 1980-1990 », in Michel Gauthier, *Les Promesses du zéro*. Robert Smithson, Carsten Höller, Ed Ruscha, Martin Creed, John M. Armleder, Tino Sehgal, Genève, Les presses du réel, « Mamco », 2009, p. 96.

d'esprit – procédant de la suspension de l'évidence de l'ordinaire et de la condensation de multiples idées, de multiples images. *Le Cours des Choses*, œuvre à laquelle s'appliqueront Fischli & Weiss de 1985 à 1987²¹, signe la disparition des objets inanimés et de leur âme éventuelle, au profit d'un mouvement perpétuel (une chaise bascule, renverse une bouteille qui déverse son contenu dans un ballon qui roule jusqu'au bout de la table, etc.), selon des échelles aléatoires et dans des rôles insolites. Le pouf marocain a fonctionné en tant que signifiant initial, ouvrant la chaîne d'un dispositif d'énonciation qui devient, non sans humour, une banque d'images du monde.

Quant aux vulgaires sacs en plastique coloré de nos achats quotidiens, ils prendront, simplement gonflés d'air, des connotations implicitement politiques dans les installations de Pascale Marthine Tayou (*Plastic bags*, 2001), de Jean-François Boclé (*Outre-Mémoire*, 2004), ou de Kader Attia (*Untitled, Plastic bags*, 2009).

L'objet participe ainsi, depuis le début du XX^e siècle, à la déconstruction de la définition de l'art – à sa dé-définition selon l'heureuse formule d'Harold Rosenberg. Il est aussi acteur du dé-nouage des liens de subordination entre majeur et mineur comme de la fin des démarcations entre l'art et la vie, l'exceptionnel et l'ordinaire, le rare et le banal, la sculpture et l'objet.

Par-delà les catégorisations

Jean-Marie Schaeffer a démontré la valeur constructiviste – et non essentialiste – de l'usage de catégorisations aboutissant soit à des classifications descriptives, soit à des classifications évaluatives : « c'est le cas de la distinction entre le "grand art" et ce qui, selon les contextes, est qualifié d'"art populaire", d'"art de masse", d'"artisanat", de "divertissement", etc. Loin d'être la mise en évidence de propriétés internes des objets, cette catégorisation traduit tout simplement notre attitude envers les objets que nous classons de la sorte »²². Dès lors que l'on adopte cette position, les débats apparaissent pour ce qu'ils sont souvent : beaucoup de bruit pour rien.

21 - *Le Cours des choses* (Der Lauf der Dinge), film 16 mm couleurs, 30'.

22 - Georges Roque (sous la dir.) *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en arts*, Paris, Jacqueline Chambon, 2000, p. 259.

L'exposition « High & Low : Modern art and Popular Culture », présentée au MoMA de New York par Kirk Varnedoe en 1990, en est l'exemple manifeste. Les querelles qu'elle a suscitées semblent avoir pris la suite de celles qu'avaient induites Duchamp, les dadaïstes et les surréalistes, ou de celles qui furent au centre des conflits autour du constructivisme russe – promouvant la production industrielle et technique – puis du Bauhaus, jouant *ad libitum* toutes les variantes des très anciennes rivalités entre arts libéraux et arts mécaniques, beaux-arts et artisanat. « High & Low » montrait des œuvres version « high » – avec Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Andy Warhol... – et version « low » – journaux, publicité, caricature, bande-dessinée, graffiti... –, avec pour mauvais argument, rapporte George Roque, le préjugé voulant que l'art mineur ne soit « pas si inférieur que cela, puisqu'il a été revalorisé par l'art majeur qui s'en est servi comme source d'inspiration »²³. Ce témoignage de fausse bonne volonté trahissant la vivacité de l'a priori en faveur du « high » – ce que Dominique Chateau appelle le *principe du majeur*²⁴ – est depuis fort longtemps repérable dans les critères d'évaluation de la place du « décoratif » et de ses rapports avec le « grand art »²⁵. Or, comme le démontrait l'exposition « L'envers du décor, dimensions décoratives dans l'art du XX^e siècle », à Villeneuve d'Ascq en 1998, il serait temps de quitter d'anciennes certitudes, ce dont aurait pu également nous convaincre, quelques années plus tôt, « Art & Pub, 1890-1990 », au Centre Pompidou à Paris, revisitant les hiérarchies entre art et publicité.

Aujourd'hui, les *Visual Studies* nous suggèrent d'ailleurs de repenser la pertinence de toutes les anciennes lignes de partage. Aux États-Unis, l'idée de *Visual culture* apparaît avec Michael Baxandall qui avait utilisé le terme pour la première fois en 1972 dans *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Douglas Crimp, Frederic Jameson, Irit Rogoff, Jay Bernstein ou James Elkins s'associent ensuite aux *Cultural Studies* pour penser « le visuel » sous un angle critique, avec le projet ambitieux d'avoir pour objet « l'étude de pratiques visuelles à travers

23 - *Ibid*, p. 11.

24 - Dominique Chateau, « Le postulat du majeur et l'ontologie de l'art », in Georges Roque (dir.) *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en arts*, op. cit., p. 273.

25 - Voir Jacques Soullou, *Le Décoratif*, Paris, Klincksieck, 1990, ainsi que Richard Conte et Jean-Claude Le Gouic, *Le Mode mineur de la création*, Lyon, Aléas, 1996.

toutes les frontières »²⁶. Le parti pris est celui de l'interdisciplinarité, l'histoire de l'art étant seulement l'un des champs disciplinaires concernés : « La *Visual Culture* investit près de deux douzaines de champs des sciences humaines, y compris l'histoire et l'histoire de l'art, la critique d'art, la pratique artistique, l'éducation artistique, le féminisme et les études sur les femmes, la théorie queer, l'économie politique, les études postcoloniales, la performance, l'anthropologie et l'anthropologie des images, les études sur le cinéma et les médias, l'archéologie, l'architecture et l'urbanisme, la communication, le design graphique et éditorial, la publicité et la sociologie de l'art »²⁷. James Elkins mentionne des travaux portant sur les publicités Benetton, les images du 11 septembre, Raymond Pettibon ou les Guerilla Girls, mais aussi des images scientifiques ou des photographies de souvenirs personnels : les *différends* (au sens où l'entend Jean-François Lyotard, celui d'une impossible conciliation²⁸) entre « high » et « low », majeur et mineur, populaire et savant, art et non art, n'auraient donc plus cours sur le modèle de leurs formes anciennes, les seuls critères retenus ici concernant une pratique multiculturelle et, d'une manière générale, une posture ouverte et critique.

102

Les adversaires des *Visual Studies* y voient tous les travers du postmodernisme : la perte de valeurs, dans un maelström où tout se vaut, la marchandisation généralisée des biens culturels, la confusion entre *populaire* et *populiste*, et, en ce qui concerne plus spécifiquement l'histoire de l'art, le danger de son démantèlement et celui d'un dévoiement de l'étude des œuvres dans un anachronisme les privant de contextualisation et donc de sens. Il s'agira au contraire d'en prendre le meilleur – précisément cette posture ouverte et critique, fondée sur une lucidité quant aux représentations et aux conditionnements qui perpétuent les horizons d'attente²⁹ et les systèmes de domination – tout en conservant une triple exigence : méthodologique,

26 - *Ibid.*, p. 7: « *the study of visual practices across all boundaries* ».

27 - *Ibid.*, p. 25 : « *visual culture draws on nearly two dozen fields in the humanities, including history and art history, art criticism, art practice, art education, feminism and women's studies, queer theory, political economy, postcolonial studies, performance studies, anthropology and visual anthropology, film and media studies, archaeology, architecture and urban planning, visual communication, graphic and book design, advertising, and the sociology of art* ». Ma traduction.

28 - Jean-François Lyotard. *Le Différend*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1983.

29 - Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

car la précision est indispensable au savoir ; éthique, car tout savoir engage des positions philosophiques et politiques ; sensible enfin, car l'expérience esthétique sollicite notre disponibilité tant aux sensations qu'aux affects. On peut aussi considérer avec Thomas McEvelley, que « le postmodernisme dans les arts visuels fait partie du projet mondial de décolonisation culturelle »³⁰.

Das Ding

En place de conclusion, c'est moins à un objet qu'à un animal que je ferai allusion ici avec une œuvre de Mathieu Mercier³¹, *Holothurie* (2000)³². Les productions de Mathieu Mercier – qui explique par ailleurs s'employer en général à une « faible transformation des objets »³³ – sont en général extravagantes, concises et elliptiques, offrant un mix d'esthétique minimaliste, de citations d'œuvres d'art et de détournements d'objets au statut improbable. La condition de son *Holothurie* est tout particulièrement incertaine. Dans un aquarium aux lignes épurées, contenant de l'eau salée et chauffée, se trouve une « chose » apparemment immobile, de forme cylindrique : étron, morceau de bois ou larve. Il s'agit bien, en fait, d'un animal marin à l'allure archaïque, au corps oblong et mou, à la peau épineuse, et dont on distingue, pour peu que l'on s'attarde à l'observer de près, l'orifice buccal placé à l'extrémité antérieure du corps. Si ses déplacements, tant ils sont lents, sont imperceptibles, la « chose » – un échinoderme, comme les étoiles de mer et les oursins – bouge pourtant, en se collant à la paroi de verre ou en rampant sur le sable qui recouvre le fond de son habitat et contient le plancton dont elle se nourrit.

30 - Thomas McEvelley, *L'Identité culturelle en crise. Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 74.

31 - Mathieu Mercier est né en 1940. Il a reçu le prix Marcel Duchamp en 2003.

32 - Aquarium, eau, sable et animal marin, 160 × 100 × 90 cm, Collection Frac Aquitaine, Achat à l'artiste. Trois versions ont existé, deux d'entre elles ayant été détruites.

Mathieu Mercier explique avoir vu pour la première fois une holothurie dans une animalerie et avoir été attiré par son apparence « informe ».

33 - Entretien Mathieu Mercier/Evelyne Toussaint, 2010 pour toutes les informations concernant l'œuvre de Mathieu Mercier et les citations sans autre précision.



Mathieu Mercier, Vue de l'exposition «Sans titre, 1993 - 2007»,
ARC, Paris, France, octobre 2007, © F. Kleinfenn

L'interprétation est sans fin devant ce pseudo-objet, « plutôt moche, organique... un bout de corps », et qui fonctionne comme une surface de projection dans l'espace d'exposition, ce dont témoignent les commentaires, souvent à connotations scatologiques ou sexuelles, exprimant le dégoût, la frayeur, la fascination. C'est là, d'ailleurs, tout le propos de Mathieu Mercier qui semble nous convier à lire nos images mentales sur ce miroir d'inquiétante étrangeté, car face à l'animal comme devant l'œuvre d'art nous n'en finissons pas de projeter nos sentiments, nos peurs et nos désirs plus ou moins enfouis, de nous *identifier*. Et n'importe quel objet pourra faire l'affaire, devenir matière à transfert. Cette chose nous voit-elle ? Nous entend-t-elle ? Dispose-t-elle d'un langage ? Pense-t-elle ? A-t-elle quelque notion du temps ? Souffre-t-elle de la solitude ? Autant de questions, autant d'émotions, autant de projections. En particulier quant à l'état de solitude que nous pourrions penser être celui de l'animal, ou quant à sa qualité de « monstre »... ou quant à l'idée même d'*inquiétante étrangeté*. À Berlin, lors de la première exposition de l'*Holothurie*, la bête meurt après trois semaines et la galerie Mehdi Chouakri est, raconte l'artiste, « en deuil », tandis que d'aucuns menacent de faire intervenir une société protectrice des animaux. La preuve est faite : on peut aimer et pleurer une holothurie – et s'interroger, à l'occasion, sur ce qu'aimer veut dire. Selon les consignes de l'artiste, un animal semblable devient poutant, à son tour, œuvre, aussi singulier que le précédent, aussi radicalement étrange, aussi énigmatique.

Nous voici, face à l'*Holothurie*, à nouveau en train d'interroger les frontières incertaines entre l'art et la vie. Après Duchamp, Mathieu Mercier nous convie, en quelque sorte, à faire retour à l'idée d'inframince pour en expérimenter, ici, de nouvelles modalités. Au premier regard, devant cet aquarium et son habitant, on ne sait pas si nous sommes devant un minéral, un végétal ou un animal, un mâle ou une femelle, ni même si cette dernière différenciation est pertinente. Et on ne sait pas non plus si nous sommes devant une œuvre d'art. On perçoit aussi, curieusement, une infime distance entre l'état de vie et celui de mort, une épaisseur de fumée entre la vie consciente et la matière qui en est dépourvue, le langage et le hors langage, l'objet et le vivant, le possible et l'impossible, la réalité et l'imaginaire.

Comment rendre compte des choses, de la réalité ? « Nous n'avons en français qu'un seul mot, le mot de la chose, dérivant du latin *causa*.

Sa référence étymologique [...] nous indique ce qui se présente pour nous comme l'enveloppe et la désignation du concret » remarque Jacques Lacan qui précise, en référence à Freud et en un dévoilement sibyllin du mystère, que « ce qu'il y a dans *das Ding*, c'est le secret véritable [...] ». Il faudra donc nous passer de la transparence illusoire qui nous rendrait le monde et ses objets entièrement compréhensibles car : « nous avons là aussi la notion d'une subjectivation du monde extérieur – quelque chose trie, tamise, de telle sorte que la réalité n'est pas aperçue par l'homme, du moins à l'état naturel, spontané, que sous une forme profondément choisie. L'homme a affaire à des morceaux choisis de réalité »³⁴.

Il va sans dire que le statut de l'objet comme son arbitrage entre « majeur » et « mineur » s'en trouvent dès lors, avec la théorie psychanalytique comme avec l'entrée au musée de l'*Holothurie* de Mathieu Mercier, encore un peu moins assurés.

34 - Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 55, p. 58 et p. 59.