

ESTHÉTIQUE DE L'ARTEFACT EXTATIQUE

ART ET DESIGN

ESSAI

Alain Viguier

Hôtel des Bains Éditions, 2013
28, rue du pont percé, F-27130 Verneuil sur Avre

ISBN 978-2-912939-05-0

Ce qui a changé.

Le cinéma m'a appris qu'avec mon œil désincarné c'est mon corps virtuel qui habite les êtres illusoires et la mosaïque de l'espace diégétique. L'idée de l'extase (soi hors de soi) a longtemps préoccupé Sergei Eisenstein.

La physique quantique m'a appris (même à moi qui en ignore presque tout) que la séparation entre sujet et objet s'est muée en interaction, en un tiers, et que cette limite à l'univers est une bonne nouvelle pour le sujet.

Depuis un certain temps déjà.

Mes remerciements dans cette entreprise vont à Carol Manzano pour ce que je ne saurais exprimer en peu de mots ; à Jean-Claude Vignes pour également bien des raisons, dont l'amitié a affermi ma position en marge de l'université et à qui j'ai emprunté les termes d'ostensile et d'ustensile qui traversent les deux livres ; à Ivan Clouteau, compagnon de nombreux travaux, avec qui j'ai écrit la partie du texte croisant des théories de Danto et Becker dans une première version publiée à l'occasion du colloque de Cerisy sur Becker (2010), et à Cécile Degos pour la couverture de l'ouvrage. Je destine mes remerciements au souvenir, car il est certain que ceux à qui je les adresse m'exempteraient de les exprimer.

LIVRE 1

CHAPITRE 1

THÉORIE ESTHÉTIQUE ET THÉORIE ESTHÉTIQUE CONTEXTUALISTE

1- Arthur Danto, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989.

2- Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

3- Arthur Danto, « The Artworld ». *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15, 1964), p. 571-584.

Nous introduisons notre essai par le biais de deux ouvrages, l'un d'Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*¹, dont l'entreprise est une reconstruction de l'esthétique après le readymade et ses effets ravageurs en ce domaine ; l'autre de Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, que l'on trouve généralement classé en sociologie malgré la position atypique de l'auteur². Tous deux nous aideront à disposer les premiers jalons de cet essai par un recoupement avec des travaux que nous avons nous-mêmes menés précédemment.

Howard Becker, qui revendique son appartenance à la « théorie esthétique institutionnelle », dit ne pas voir de rupture entre ses propres travaux et ceux d'Arthur Danto et de Nelson Goodman, alors que ces derniers se gardent d'être assimilés à une telle appellation. Pour Danto l'esthétique institutionnelle se réduit à la thèse selon laquelle il suffit de placer un artefact dans la catégorie de l'art pour qu'il soit de l'art, une thèse qu'il réfute. La thèse de Becker que nous examinerons ici est loin de se réduire à une définition aussi simple. Sans contester l'approche cognitive de Danto il lui ajoute une dimension externe institutionnelle et sociale dans un sens empirique et pragmatique ; ce qu'il appelle « le monde de l'art » à la suite de Danto qui fut le premier à utiliser ce vocable³. Si l'esthétique institutionnelle considère le contexte de l'art comme une condition nécessaire pour qu'une chose apparaisse comme étant de l'art, elle n'est cependant pas une condition suffisante. Nous le verrons par la suite.

Placer le contextualisme de Becker dans le prolongement de l'ontologie de Danto n'a cependant rien d'évident. Placer une œuvre en interaction avec un contexte empirique dans le prolongement d'une œuvre qui est gardée dans sa sphère propre ne résout cependant pas le problème d'une discontinuité fondamentale qui sépare ces deux approches. Depuis longtemps une approche endogène (une entité engendrée du dedans) et une

approche exogène (une entité engendrée dans la multiplicité de ses rapports extérieurs) ont été, en critique d'art, incompatibles entre elles. On verra plus loin que la critique et la théorie de l'art contemporain (telles qu'elles accompagnent les pratiques des artistes), plutôt que de résoudre la disjonction, nous font mesurer toute la distance qui sépare une esthétique contextualiste de l'art post-objet (l'art contextuel, par exemple).

Rappelons que Duchamp avec le ready-made a fait basculer un ustensile en un ostensile, pour reprendre les termes de Jean-Claude Vignes, sans intervenir dans sa forme physique⁴. Sur le plan de la forme l'ustensile et l'ostensile sont identiques, bien que le mode d'existence, l'identité et le fonctionnement de chaque artefact soient très différents. En invalidant les critères du fait-main, de la composition, du goût (bon ou mauvais) et la primauté du visuel, le ready-made invalidait les critères de l'esthétique formaliste. L'esthétique ne peut plus trouver son ancrage dans la forme visuelle ni dans un œil innocent.

Danto introduit le premier chapitre de son livre, *La Transfiguration du banal*, par la description de neuf tableaux monochromes rouges qui sont tous identiques sur le plan formel au point, dit-il, d'être indiscernables les uns des autres. Ces tableaux qu'il a imaginés nous serviront d'appuis dans l'examen du problème de l'articulation entre son approche et celle de Becker.

Nous avons recueilli l'information concernant chaque tableau en des fiches, leur ordre chronologique est celui de son livre.

1-Titre : LA TRAVERSÉE DE LA MER ROUGE PAR LES HÉBREUX

Auteur : « *Imaginons-le peint par Poussin ou Altdorfer* » (Danto, p. 29).

Date : Entre le début du XVI^e et le milieu du XVII^e.

Médiums : Non précisé, vraisemblablement huile / bois ou châssis entoilé⁵.

Description : Un simple carré de peinture rouge, parce que, comme l'expliquait l'artiste, « *les Hébreux ont déjà traversé la mer Rouge et les Égyptiens se sont déjà noyés* » (p. 29). Ce tableau a été tiré d'un texte de Kierkegaard qui le compare à sa

4-Je dois ces termes d'ostensile et d'ustensile à Jean-Claude Vignes exposé au cours de conversations avec lui. Il conçoit le basculement du ready-made de l'ustensile à l'ostensile opéré par Duchamp comme établi préalablement à son intégration dans le contexte de l'art. L'ostensibilité est la condition de possibilité de l'œuvre.

5- Nous utilisons médiums comme le pluriel de médium, nous distinguons ce terme de média(s) que nous réservons aux technologies de la communication, ainsi que le font de nombreux universitaires anglo-saxons.

vie tout entière qui résulte finalement « *en un état d'âme, une couleur unique* » (p. 29).

2- Titre : L'ÉTAT D'ÂME DE KIERKEGAARD

Auteur : « *Supposons qu'il ait été réalisé par un portraitiste danois doté d'une intuition psychologique hors pair* » (p. 29).

Date : Non précisée, mais, si l'artiste a rencontré l'auteur, nous pouvons supposer qu'il a été peint du vivant de Kierkegaard autour de 1850.

Médiums : Vraisemblablement huile / châssis entoilé.

Description : C'est « *un deuxième tableau, exactement identique au premier* » (p. 29).

3- Titre : RED SQUARE (Place rouge)

Auteur : Non précisé

Date : Non précisée

Médiums : Non précisés / châssis entoilé ?

Description : « *Un aimable bout de paysage moscovite* » (p. 30).

4-Titre : RED SQUARE (carré rouge)

Auteur : Non précisé

Date : Non précisée

Médiums : Non précisés / châssis entoilé ?

Description : « *Un exemplaire minimaliste d'art géométrique qui, par hasard, porte le même titre* » (que le tableau précédent) (p. 30).

Observation : L'affirmation des composantes matérielles de la peinture abstraite est généralement la règle.

5- Titre : NIRVANA

Auteur : Non précisé

Date : Non précisée

Médiums : Vraisemblablement huile / châssis entoilé ?

Description : « *Il s'agit d'un tableau métaphysique, fondé sur la connaissance de l'identité ultime des ordres de réalité du Nirvana et du Samsara et sur le fait que le monde du Samsara est*

gentiment appelé "la poussière rouge" par ceux qui s'en détournent » (p. 30).

Observation : Au chapitre 5 (p. 215-216) Danto reprend cette différence entre Nirvana et Samsara en l'illustrant par un récit de Ch'ing Yuan : un sage zen qui, après avoir vu les montagnes comme des montagnes, vint à comprendre que les montagnes ne sont pas des montagnes mais qui, au bout de trente ans, vit à nouveau les montagnes comme des montagnes. Il exemplifie par cette référence la plasticité du monde matériel, sa plasticité dans sa décomposition et sa recomposition.

6- Titre : LA NAPPE ROUGE

Auteur : « *Une nature morte, exécutée par un disciple aigri de Matisse* » (p. 30).

Date : Non précisée.

Médiums : vraisemblablement huile / châssis entoilé (comme Matisse).

Description : Danto fait mention de la facture : « *et nous pouvons permettre que la couleur soit appliquée plus légèrement* » (que dans les cas précédents) (p. 30).

Observation : Nous pouvons en déduire que les différences formelles entre ces tableaux ne sont donc « indiscernables qu'à une certaine distance ».

7- Titre : SACRA CONVERSAZIONE

Auteur : Atelier de Giorgione.

Date : Une *Sacra Conversazione* (un terme technique désignant des tableaux de dévotion) de 1505 est attribuée à Giorgione (1477-1510) dans la collection de la Gallerie dell'Accademia à Venise. On peut supposer que le châssis a été préparé entre 1505 et 1510.

Médiums : Minium / châssis entoilé (précisé par Danto).

Description : « *Notre objet suivant n'est pas vraiment une œuvre d'art : c'est un châssis entoilé dont le fond a été préparé au minium et sur lequel Giorgione, s'il avait vécu assez longtemps, aurait exécuté son chef-d'œuvre non réalisé la Conversazione sacra* » ; et il précise que « *c'est Giorgione lui-même qui a exécuté*

le fond » (p. 30), « *le châssis entoilé [...] passé à l'enduit, à supposer que c'est lui en personne qui a appliqué le fond* » (p. 33).

Observations : Danto précisera plus loin (p. 90) qu'il ne s'agit pas d'une œuvre d'art. Cet artefact présente un intérêt documentaire pour la connaissance de la préparation des fonds chez Giorgione. À cette période de la peinture vénitienne le fond préparé au minium (imprimatura) recouvrait un fond préalablement préparé avec d'autres matériaux. Par ailleurs, en précisant qu'il « *est un châssis entoilé dont le fond a été préparé au minium* » Danto laisse-t-il entendre que tous les autres tableaux seraient des « châssis entoilés » ou bien qu'ils n'en auraient que l'apparence ? Aussi, l'introduction de cet artefact semble rompre l'ordre chronologique historique que Danto laisse deviner dans sa liste, mais cette interruption semble surtout due à la question du statut de l'objet présenté (non-art) qui, elle, est contemporaine du moment où il écrit.

O- Titre : NON TITRÉ (Danto ne donne pas de titre à cet artefact).

Nous lui donnons ici le n° 0 car il réapparaîtra plus loin comme œuvre d'art (readymade) en n° 9.

Auteur : A. Danto (qui l'expose).

Date : Vraisemblablement au moment où Danto écrit *La Transfiguration du banal*, c'est-à-dire à la fin des années 1970.

Médiums : Minium / châssis entoilé.

Description : « *Une surface qui elle aussi est peinte au minium mais n'est pas un fond de tableau : un simple artefact que j'expose comme quelque chose dont l'intérêt philosophique se réduit au fait qu'il ne s'agit pas d'une œuvre d'art. Et s'il intéresse l'histoire de l'art, c'est uniquement parce que, plutôt que de l'ignorer nous le contemplons : car c'est simplement un objet, avec de la peinture par-dessus* » (p. 30, souligné par moi).

Observations : Ce « simple artefact » est qualifié de non-art. Par ailleurs on peut supposer que la toile est peinte au minium sans la préparation préalable d'un fond.

Il note à cet endroit de la liste qu'on trouve jusqu'ici « *des genres aussi divers que la peinture historique, l'art du portrait psychologique, le paysage, l'abstraction géométrique, l'art religieux et la nature morte* » (p. 30). « *Voici donc mon exposition au complet* » (p. 30), dit-il, avant que J. n'intervienne.

8- Titre : SANS TITRE

Auteur : J.

Date : Peu de temps après le précédent (n° 0).

Médiums : Non précisé / châssis entoilé ?

Description : J. « *peint une œuvre qui ressemble à mon simple rectangle de peinture rouge* » (p. 31). Questionné sur le titre J. « *me répond, comme c'était prévisible, que Sans titre fera aussi bien l'affaire qu'autre chose* » (p. 31). Ce titre qui, comme le précise Danto, ne manque pas au rôle de titre, est conçu comme superflu par rapport à « ce qui est là » ; « *son titre est une directive du moins en ce qu'il indique que l'objet en question est destiné à ne pas être interprété* » (p. 32). Cette autonomie de la forme et la primauté du médium, Danto s'en moque comme d'un empirisme naïf dont le « *what you see is what you see* » du jeune Frank Stella faisait par ailleurs les frais dans le monde de l'art à la même époque : les montagnes sont des montagnes.

Questionné sur le sujet de son œuvre J. « *me répond, comme prévu, qu'elle n'est au sujet de rien* » (p. 32). Un rien que Danto distingue de celui de *Nirvana* qui est lui aussi *au sujet de rien*. « *En effet, appliqué aux œuvres de J. le terme "vide" exprime un jugement esthétique et une appréciation critique.* » (p. 31) « *Il s'agit moins d'une mimésis de la vacuité que d'une vacuité de la mimésis* » (p. 32). (Il nous semble qu'Ad Reinhardt avait tenté de s'affranchir de cette alternative à la façon du maître zen.)

Observations : La peinture au minium sert aussi de peinture antirouille. Dans l'atmosphère théorique de la fin des années 1970 (quand Danto écrit *La Transfiguration du banal*), il était déjà établi chez certains artistes que l'usage du minium, en s'affichant comme matière plutôt que comme couleur, affirmait la littéralité du tableau-objet (à la façon du premier Frank Stella, par exemple, qui utilisait ce genre de revêtement).

« Il (J.) s'est empressé de décréter que ma surface rouge était une œuvre d'art, lui faisant triomphalement franchir la frontière » (entre non-art et art) (p. 33). Le fait-il quand il « *peint une œuvre qui ressemble à mon simple rectangle de peinture rouge* » ou bien s'approprie-t-il le tableau dont Danto est l'auteur pour en faire un ready-made ? Le texte ne nous paraissant pas très clair sur ce point, nous optons pour le second cas.

9- **Titre** : NON TITRÉ. Suite (titre toujours non précisé)

Auteur : J.

Date : Fait suite au tableau précédent, environ 1980.

Médiums : Non précisé / châssis entoilé ?

Description : J. fait de NON TITRÉ — l'artefact de non-art peint par Danto, à moins que ce soit le châssis préparé par Giorgione, ce qui n'est pas clair dans le texte — un ready-made comme Duchamp l'a fait du porte-bouteilles ou de la pelle à neige.

Observation : Danto envisage-t-il la possibilité d'exposer son artefact (NON TITRÉ) qui n'est pas d'art comme une œuvre d'art ou bien son objet s'est-il transformé en ready-made de J. ? Cette dernière éventualité semble plausible car Danto déclare à la fin de cette liste : « *maintenant tout dans ma collection est une œuvre d'art* » (p. 33).

Voilà donc les neuf tableaux de l'exposition de Danto qui est « *constituée de répliques indiscernables ayant des origines ontologiques radicalement différentes* » (p. 33). Entre l'œuvre d'art et sa réplique « *on peut facilement trouver des exemples pour illustrer cette différence : il suffit d'imaginer deux objets sensoriellement indiscernables, mais qui possèdent des qualités et des structures profondément dissemblables du fait que l'un est une œuvre d'art et l'autre non, ou, ce qui est moins intéressant, du fait qu'il s'agit d'œuvres d'art ayant des identités différentes comme c'était le cas pour certains de nos carrés rouges* » (p. 168).

Nous devons comprendre que l'œuvre d'art et sa réplique (non-art) qui ont « des qualités et des structures profondément dissemblables » ne fondent pas cette différence dans ce qu'il

appelle une « infrastructure » matérielle : « *ce n'est pas une investigation de type microscopique qui nous éclairera sur le trait qui les distingue. Les structures de l'inscription lui sont pour ainsi dire imposées de l'extérieur, en ce sens qu'elles dépendent de sa localisation dans un système représentationnel. Elles sont déterminées par des lois et conventions du système de représentation concerné et non pas par quelque niveau plus fondamental de l'objet* » (p. 224, souligné par nous)⁶.

Le contextualisme cognitif de Danto renvoie à un « extérieur » langagier et historique. Cependant percevoir une œuvre c'est percevoir des qualités, ce qui pour lui n'est pas une question institutionnelle mais « ontologique ». Il rejette la théorie institutionnelle car percevoir un artefact comme de l'art parce qu'il est placé dans la catégorie de l'art a un caractère institutionnel et social (p. 167). Pour notre part nous refusons avec Becker de faire une division entre un « extérieur » qui serait d'une part représentationnel et d'autre part empirique. Nous ne pouvons pas envisager que les « systèmes de représentation » ne soient pas eux-mêmes institutionnels.

Mais comme Becker nous nous intéressons à l'approche cognitive de Danto comme à celle de Nelson Goodman pour qui « on ne peut parler d'un donné non conceptualisé ». L'œuvre pour Goodman demande à être « implémentée » (ou activée). « *L'appréhension n'est pas une pure réceptivité. C'est une construction. Dans la sensation ou la réflexion, rien n'est "donné". Les qualités d'une œuvre d'art, celles de notre appréhension, sont des produits de l'expérience, de la capacité à voir, à appliquer des catégories, des produits de la compétence*⁷ ». Implémenter une œuvre c'est la faire fonctionner ; le spectateur est aussi un acteur. Il y a là un air de famille avec John Dewey que l'on ne trouve pas chez Danto qui est plus concerné par la question de l'identité de l'œuvre que par celle de son fonctionnement. Goodman par ailleurs conteste l'idée d'indiscernabilité relativement au problème de l'original et de la contrefaçon⁸.

Pour Danto la perception dépend de différenciations, de « qualités pertinentes » distinguées (p. 167), de qualités révélées par la description. Dans cette « opération d'identification », où « l'in-

6- On trouve également ce contextualisme cognitif chez Jerrold Levinson. Voir par exemple : « Contextualisme esthétique », *Philosophiques*, vol. 32, n° 1, 2005, p.125-133.

7- Nelson Goodman et Catherine Elgin, *Esthétique et connaissance*, L'éclat, 1990.

8- Cf. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, tr. Jacques Morizot, Jacqueline Chambon, 1990.

terprétation est constituante » (p. 204) de l'être de l'œuvre, il s'agit d'une « identification des éléments pertinents » (p. 204) où même le titre de l'œuvre peut avoir un rôle. À la fin du chapitre cinq, il écrit : « *Les considérations qui précèdent ont montré qu'il existe une connexion interne entre le statut de l'œuvre d'art et le langage à l'aide duquel les œuvres d'art sont identifiées, en ce sens qu'un objet n'est une œuvre d'art que grâce à une interprétation qui le constitue en œuvre* » (p. 218)

Les œuvres sont conçues et faites dans les conventions de leur époque ; ainsi des formes identiques conçues à des époques différentes ont des significations différentes. La toile monochrome peinte par Giorgione ne saurait être une œuvre d'art « *bien qu'elle ressemble à tout point de vue aux autres carrés rouges qui, eux, sont considérés comme des œuvres d'art* » (p. 90). Chacune de ces œuvres a « *une histoire causale différente* » (p. 97). Voici un exemple parmi d'autres dans le livre : « *supposons par exemple qu'un tas de feutre, comme Robert Morris en expose de temps en temps, ait fait son apparition au XVII^e siècle à Anvers, période à laquelle un tel objet aurait parfaitement pu s'y trouver, mais sans pouvoir être accepté comme une œuvre d'art, pour la toute simple raison que le concept de l'art en cours à cette époque n'aurait pas pu l'intégrer* » (p. 91).

Quand, par rapport à une œuvre qui se détermine dans un « système de représentation », Danto annonce qu'il « *reste à examiner les interrelations complexes entre ce qui est montré et la manière dont cela est montré* » (p. 153) il assimile la structure de l'œuvre à celle de la métaphore, et « *la manière dont (ce qui est montré) est montré* » appartient à un système purement représentationnel⁹.

Robert Smithson de façon plus abrupte définissait l'œuvre comme « *à la fois une chose et une façon de voir cette chose* ». Assimiler une « interprétation » à un perspectivisme ne la limite pas à une activité de codage-décodage mais l'ouvre à la possibilité d'introduire de nouveaux points de vue ou de nouvelles entités comme des modélisations de la réalité. Un perspectivisme ne peut se limiter à être un nominalisme, il ne peut fonder « l'interprétation » dans une subjectivité ni même dans une intersubjec-

9- Pour Danto la métaphore est une structure ouverte que le receveur (*receiver*) doit remplir (*fill-in*) lui-même. Le receveur interprète. Danto assimile l'expérience esthétique à la structure métaphorique qui « *manages to co-opt our beliefs and emotions* ».

tivité, et il ne peut pas introduire une dualité entre l'esprit et la matière. Il s'agit de modéliser et non d'analyser.

Danto décrit très peu les outils, les techniques et les matériaux dans la production des carrés rouges, pour préserver son principe d'indiscernabilité. Pour notre part, nous refusons d'introduire une coupure entre un « système représentationnel » et « un niveau plus fondamental » du médium sous le prétexte qu'on « *ne saurait réduire une œuvre d'art à son support matériel ni l'identifier à lui [...]* » (Danto, p. 170). Même si les différences entre ces œuvres sont indiscernables chacune d'entre elles se décrit selon des caractéristiques et des qualités qui ne sont pas du tout les mêmes ; elles possèdent des qualités et des structures dissemblables qui nécessairement ont leur contrepartie dans les procédures et dans la forme qui en résulte. Danto ne nie cependant pas que l'activité du décodage et du codage de l'œuvre engage sa matière et ses procédures, sa facture. Il en parle dans d'autres cas, par exemple à propos des œuvres de Pollock et de Lichtenstein (p. 181 à 184) ou bien quand il prend pour exemple une cravate peinte dans les années 1950 par Picasso dont le titre est *Cravate* et dont « *la couleur bleue a été étalée de manière parfaitement égale* » (p. 99). Placé dans le contexte de l'art de cette époque, au moment où le geste pictural a tant d'importance, la facture lisse caractérisait la peinture académique. « *On pourrait donc interpréter l'élimination de toute trace de pinceau dans l'œuvre fictive de Picasso comme une référence polémique à cette conception de la peinture : peut-être voulait-il indiquer par là qu'il existe bien plus de façons de réaliser des tableaux que n'en contenait le mince répertoire de gestes tolérés par l'expressionnisme abstrait. Autrement dit, quelqu'un qui ne serait pas au fait de la métaphysique du coup de pinceau passerait à côté de la signification que possède la couleur uniformément étalée dans Cravate* » (p. 99).

Un fond naturaliste où une chose autonome, *self enclosed*, se réduirait « à rien d'autre qu'à ses propriétés physiques manifestes », « *to nothing but its manifest physical properties* » (Rosalind

Krauss), qui correspond à « un œil innocent » (Goodman) à une « infrastructure » matérielle (Danto), est ce qu'a réfuté la critique postmoderniste et tout l'art contemporain. Mais à trop se définir dans cette réfutation ces théories prennent le risque de se fermer d'autres portes. On y a souvent renvoyé le formalisme de Greenberg à un naturalisme du médium qui, pour la critique d'art, culmine dans l'énoncé « what you see is what you see » du premier Frank Stella. À juste titre Rosalind Krauss dans *A Voyage on the North Sea* conteste la version d'une im-médiateté du médium attribué à Greenberg¹⁰. Il semble en effet évident que le médium de la peinture est fait de différences en lesquelles le médium et la médiation ne font qu'un (pour celui qui fait comme pour celui qui perçoit). Greenberg avait distingué un certain nombre de constantes chez les peintres expressionnistes qui lui permettait d'en faire une école. Le *all-over*, la « surface optique », le « *shallow space* », la dé-limitation, l'équivalence et la réversibilité forme / fond, les différences taille / échelle et support / surface, dans la production d'une surface picturale (qui crée son propre espace), sont autant d'aspects d'un codage du médium construit. Jamais un spectateur, sachant comment fonctionne le tableau de Newman *Shining Forth to George*, ne confondra avec cette peinture les taches d'huile laissées sur sa surface lors d'une installation malheureuse au Centre Georges-Pompidou.

La peinture c'est précisément constituer le médium en un vecteur de sa propre perception ; la forme n'est pas ce qui est perçu sans être elle-même ce qui organise (structure) cette perception. Codage et décodage marchent ensemble¹¹. Le médium dont la nature est composite et différenciée est médiatisé dans la perception, « l'implémentation » et le « fonctionnement » de l'œuvre. Un aspect, il est vrai que Greenberg n'a jamais théorisé. John Dewey, que les expressionnistes américains connaissaient très bien, s'en était chargé en exprimant sa conception de l'œuvre comme une entité, un composé dynamique. L'œuvre demandant lors de sa perception à être réactivée (*re-enacted*) dans sa genèse. Dewey inaugure une esthétique expérientielle qui au-delà du readymade prendra le relais de l'esthétique formaliste.

La critique postmoderniste en portant avant tout ses attaques sur

10- Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 2000.

11- « At any rate, the activity of operating and observing (of indicating something on the basis of a distinction) is going on not only when a work of art is made but also when it is perceived. » Niklas Luhmann *Art as a Social System* (Eva Knodt translator). Stanford Calif., Stanford University Press, 2000, p. 38.

l'autonomie des tableaux, les « objets de présence », la pureté du médium, ne coupait pas avec l'histoire du modernisme mais se donnait une histoire supplémentaire qui n'avait pas jusqu'alors figuré au musée des Beaux-arts (institution structurée selon les médiums peinture, sculpture, gravure). Dans son attaque contre le *self-enclosed work* l'efficacité de l'art contemporain a été à la fois d'ouvrir l'œuvre à sa littéralité et à sa réalité indicielle et de dynamiser toute illusion d'un « matérialisme naïf », d'un « œil innocent » ou d'une « ontologie naturaliste ». C'était aussi le dynamitage de la « spécificité des médiums » chère à Greenberg.

La bête noire qu'est l'entité autonome pour le postmodernisme se présente sous deux aspects : comme un substrat matériel, c'est « la pureté du médium », c'est son im-médiateté, et comme instantanéité, c'est « la pure opticalité ». Michael Fried avait parlé de l'instantanéité de la peinture moderniste et partageait cette idée avec son ami Frank Stella pour qui cette instantanéité plaçait la peinture dans un présent hors du temps (on reconnaît Stella dans le monochrome de J., *Sans titre*, qui n'est rien d'autre que ce que vous voyez). Les peintres expressionnistes comme tant d'autres peintres abstraits unissaient les deux extrêmes entre l'opticalité de la surface, qui crée son propre espace, et la littéralité du support et des matériaux, entre ce qui n'a pas de matérialité et ce qui se montre dans une évidence matérielle (la toile écrue chez Newman ou Morris Louis par exemple). Support et surface se fondent l'un dans l'autre.

L'antithèse de telles entités transcendantes (le *self-enclosed work*) a été féconde en art, même si « l'ontologie naturaliste » de ces entités a beaucoup été exagérée dans l'anti-modernisme du postmodernisme. L'art contemporain est largement porté à la dissolution des limites de l'œuvre dans l'espace et à leur inscription dans le temps actuel. À l'inverse de l'autonomie moderniste, elles n'échappent cependant pas à se définir aussi comme des entités. On y reviendra.

Danto, pour sa part, se contente d'œuvres limitées dans l'espace et dans le temps, dont les médiums et les formats restent assez classiques. Son critère est celui de l'identité de l'œuvre, ce qui implique de fait une sorte d'instantanéité.

Avant de poursuivre nous allons inférer des neuf monochromes rouges quelques explications supplémentaires et, à l'encontre de Danto, certaines de leurs caractéristiques physiques. Lui-même donne quelques indications relatives à leurs constructions qui nous permettent de demander : à quelle distance les différences entre ces tableaux sont-elles indiscernables ? Il imagine « *le catalogue, bien qu'en couleur est plutôt monotone : toutes les reproductions sont pareilles* » (p. 30). À quelle distance ne sont-ils plus pareils (même si, pour faire plaisir à Danto, parmi ces tableaux la différence entre deux d'entre eux est indiscernable au microscope, ou, pour faire plaisir à Goodman, un faux s'est glissé dans la collection)¹² ?

À partir des informations déjà recueillies dans la liste précédente il nous est donc permis d'inférer quelques ajouts.

1- LA TRAVERSÉE DE LA MER ROUGE PAR LES HÉBREUX

Danto l'assimile à une « peinture historique ». (p. 30). Nous avons vu qu'elle était de nature mimétique et que la scène dépeinte supposait qu'elle se poursuivait hors des limites du cadre. Bien que Poussin était déjà un artiste qui structurait son motif en fonction des bords du tableau, le tableau reste une fenêtre. On peut penser que ce tableau a perdu son encadrement si caractéristique des tableaux de cette époque pour figurer dans cette exposition. Aussi il faut envisager dans le cas de cette peinture une facture lisse, comme dans le cas de *Cravate* de Picasso, parmi « *les surfaces lisses si caractéristiques de la peinture académique* » (p. 99).

2- L'ÉTAT D'ÂME DE KIERKEGAARD

Danto le caractérise comme participant de « l'art du portrait psychologique » (p. 30). On peut l'imaginer comme participant d'un symbolisme issu de la tradition du romantisme nordique où il s'agit non plus de donner la copie d'un référent mais « l'équivalent » d'une émotion : « une couleur intérieure ». Si ce tableau a été peint vers 1850, comme on l'a supposé plus haut, il correspond au moment de la théorie de l'*Einfühlung* (Vischer, Lipps). Mais il aurait pu tout aussi bien être peint par un disciple aigri

12- Nous pouvons alors dire — sans pour autant nier la réalité empirique de ces deux tableaux — que si une composition est plus que la somme de ses composantes il est tout aussi vrai qu'elle est en même temps moins que la somme de ses composantes. Par exemple, l'épaisseur du châssis ou la facture lisse participera de l'identité ou du fonctionnement d'un des tableaux et pas de l'autre.

de Kandinsky dans les années 1930. Si l'origine géographique nous est précisée (un portraitiste danois), la datation semble incertaine.

3- RED SQUARE (Place rouge)

Nous voilà, semble-t-il, en pleine période stalinienne. Cependant il est peu probable que le « réalisme socialiste » et son académisme aient produit un monochrome comme œuvre d'art. S'agit-il alors d'une parodie peinte par un artiste du « réalisme capitaliste » qui émerge dans les années 1970 (à supposer que ce tableau ait pour origine géographique la Russie et n'ait pas été peint par un disciple d'Alphonse Allais) ? L'identité de ce tableau reste floue.

4- RED SQUARE (carré rouge)

Il s'agit d'un « *exemplaire minimaliste d'art géométrique* ». S'agit-il d'un des trois monochromes présentés par Rodtchenko en 1921 qui signait la mort du « tableau de chevalet » ? Plus vraisemblablement on pense aux dernières extensions *post-painterly* de l'expressionnisme abstrait défendu par Clement Greenberg et Michael Fried où le réductionnisme pictural se fait encore dans les limites de la « spécificité du médium » de la peinture. Avant que cet art de la présence monumentale ne bascule dans la « théâtralité » de l'art minimaliste et n'éclate en une diversification des médiums. Contrairement aux tableaux mimétiques précédents, où l'échelle de ce qui est représenté est complètement disjoint de la taille du support, dans l'abstraction géométrique la surface optique dissout la taille littérale du support en lui donnant sa propre échelle sans pour autant s'en disjoindre. L'artiste a-t-il fait du monochrome une surface optique par la profondeur de la couleur ? Il est cependant peu probable qu'un « *exemplaire minimaliste d'art géométrique* » ait une texture parfaitement lisse. Doit-on en déduire que la surface de *La Traversée de la mer rouge* n'était pas aussi lisse que nous l'avons supposé au début ?

5- NIRVANA

En tant que tableau « métaphysique », il est peu probable que la surface affiche sa brute matérialité. Ce tableau possède de la profondeur comme nous l'explique Danto : « *Ainsi, dans l'exemple de nos carrés rouges, si Nirvana possède de la "profondeur", il n'en est rien pour le simple carré de toile peint en rouge, ou alors le sens du terme sera aussi différent que peut l'être l'emploi métaphorique d'un prédicat comparé à son emploi littéral* » (p. 175). S'agit-il d'une profondeur optique comme Mark Rothko savait l'obtenir par l'usage des glacis ?

6- LA NAPPE ROUGE

L'humour de Danto se glisse ici aussi. Il s'agit sans doute d'un cas extrême de cadrage en plongée cézanno-matisséen et de louer la splendeur de la couleur. Le titre nous signale que l'espace pictural demeure attaché à la mimésis et que l'auteur de ce tableau serait un retardataire (aigri) par rapport à l'auteur de RED SQUARE (carré rouge), si nous considérons que la liste de Danto suit un ordre chronologique.

7- SACRA CONVERSAZIONE

Comme artefact « *c'est simplement un objet avec de la peinture dessus* » (p. 30). C'est cependant un document historique plus qu'une œuvre d'art.

8- SANS TITRE

Quand J. dit à propos de son œuvre qu'elle est « *simplement un objet avec de la peinture dessus* », cet objet (art) a une signification très différente de celle de l'artefact précédent, précise Danto.

J. « *peint une œuvre qui ressemble à mon simple rectangle de peinture rouge* » (p. 31). Il est peu probable qu'il s'agisse d'une imitation mimétique. Le traitement est plutôt dans la logique de correspondre à la banale littéralité de l'objet.

J. a-t-il repris les outils de la peinture vénitienne et les techniques de l'imprimatura ? Ou bien, ce qui semble plus probable, a-t-il,

comme de nombreux collègues de l'époque, échangé les outils de l'artiste peintre contre ceux du peintre en bâtiment ? L'attachement de J. à la littéralité ne nous permet pas de le rattacher à l'appropriation citationniste en vogue dans les années 1980.

9- NON TITRÉ (readymade)

Supposons, pour faire plaisir à Danto, qu'il soit indiscernable, même au microscope, de *Sacra conversazione*.

Tant d'imprécision demeure encore. Bien que Danto dise qu'il s'agit de carrés (et tantôt de rectangles), il ne dit rien de leur taille, ni de leurs tranches (champs) qui sont souvent si révélatrices. Si les tranches des tableaux classiques ne sont généralement pas peintes, doit-on en déduire que c'est le cas de tous les autres tableaux ? Par les différences qu'il introduit lui-même entre ces tableaux, chaque tableau résulte nécessairement de matériaux et de techniques différents, mais à quelle distance devons-nous nous tenir pour que leurs différences soient indiscernables ?

En traitant ces tableaux monochromes ainsi que nous l'avons fait, nous nous sommes largement mis en porte à faux avec les intentions de Danto. Notre approche n'est d'aucun intérêt pour l'approfondissement de sa thèse. Cependant nous avons trouvé avec son secours une situation fertile. Nous retrouverons la liste de nos tableaux monochromes plus loin.

Malgré ses descriptions parfois très sommaires, Danto donne à la description un rôle fondamental dans la perception de l'œuvre. On se rappelle quelques-unes de ses descriptions : *Red Square* (place rouge), « un aimable bout de paysage moscovite » (il décrit la mimésis) ; *Red Square* (carré rouge), « un exemplaire minimaliste d'art géométrique » (il décrit un style) ; *Non titré*, « c'est simplement un objet, avec de la peinture dessus » (il décrit littéralement un objet) ; *Sans titre*, qui « n'est au sujet de rien » (il décrit un thème). Ces quelques exemples suffisent à signaler la diversité des niveaux de la description. Doit-on considérer comme faisant encore partie de la description le fait que *L'État d'âme* de

13- Niklas Luhmann, *Art as a Social System* (Eva Knodt translator). Stanford, Calif. : Stanford University Press, 2000, p. 39. Ce caractère transpersonnel de l'œuvre n'exclut pas le problème de l'interprétation tel que le pose Goodman. Il voit un absolutisme dans l'œuvre dont l'interprétation est unique et en pure adéquation au point de vue de l'artiste. Loin d'opter pour la position inverse (l'œuvre signifie ce que n'importe qui peut en dire et par conséquent ne signifie rien du tout), il tempère la conception absolutiste en un « relativisme constructif » qui « considère la déconstruction comme un prélude à la reconstruction » (*Reconceptions en philosophie*, p. 45). Nous apprécions la façon dont chez lui le sens du mot « interprétation » se confond avec celui de « construction », mais nous nous bornerons ici à remarquer que même une façon « correcte » de voir ne trouverait sa vérification que dans la communication qui elle-même ne se fait qu'au travers d'approximations et d'ajustements permanents.

Kierkegaard est un « portrait psychologique » ou que le « châssis entoilé dont le fond a été préparé au minium » a été peint par Georgione ? Cette dernière précision amène avec elle toute une perspective historique. L'explication se détache du plan empirique de la description sans que nous puissions localiser une frontière entre les deux. Elles se confondent dans l'activité cognitive de la perception.

La description nous intéresse parce qu'elle représente le plan empirique de l'œuvre. Elle s'attache à la matière des choses, elle s'attache à la façon de faire de la façon de voir. Elle participe à la fois du constat et de l'injonction, elle construit en même temps qu'elle décrit, elle juxtapose ses distinctions empiriques et la structure de son objet ; le point de vue se confond avec son objet. « The logic of the world is the logic of description (of the world) » (Heinz Von Foerster).

La description se présente comme un ensemble de traits, de bribes se situant, comme on l'a signalé, à des niveaux très divers. À la fois elliptique et redondante, elle ne vaut que par son pouvoir d'évocation, c'est-à-dire pour pouvoir mettre des aspects en phase les uns avec les autres dans des schèmes dynamiques, là où la chose décrite trouve une consistance et fonctionne dans l'espace partagé de la communication. Si la description d'une entité est une « identification des éléments pertinents » (Danto, p. 167) elle est aussi un programme, un ensemble d'éléments codés qui fonctionnent ensemble dans un système.

La description ou la dépeinture suppose toujours une sélectivité et un point de vue, une organisation du voir qui se confond avec l'organisation de ce qui est observé. Selon le perspectivisme le point de vue n'est pas subordonné à la conscience mais appartient à la chose. L'opération de l'observation est identique à l'opération dans l'observé. « *In this sense, one might say with Spencer Brown that the observer, in the act of observing, is identical to the form he uses*¹³. » Nous reviendrons plus loin au problème posé par la description et sur la réalité systémique de l'œuvre évoquée ici.

Il nous semble que Danto en négligeant de porter la description dans l'empirique par crainte qu'il ne soit confondu avec « un niveau plus fondamental de l'objet », avec une « infrastructure » matérielle, participe d'une approche analytique qui présuppose encore une substance dans la réfutation même de cette objectivité (naturaliste). Il participe par là du postmodernisme. Dans le constructivisme la modélisation du référent dont participe sa description n'a aucune raison de rester en retrait de la matérialité. Il s'agit de modéliser et non d'analyser. L'objectivité n'est plus le problème. La sémiotique du postmodernisme n'est cependant pas contraire à une approche constructiviste et systémique, elle est seulement insuffisante.

Danto garde également l'œuvre en retrait de son contexte institutionnel dans sa réalité empirique, matérielle et sociale. Becker, qui se revendique d'une théorie esthétique institutionnelle, considère Danto comme participant de la théorie institutionnelle. Il dit en parlant d'Arthur Danto, de George Dickie et de lui-même : « *Les esthéticiens placés devant le fait accompli (le readymade), ont élaboré une théorie qui situait le caractère artistique et la qualité de l'œuvre hors de l'objet proprement dit. Cette qualité il fallait la chercher désormais dans le rapport des objets avec un monde de l'art donné, avec les structures institutionnelles dans lesquelles s'inséraient la production, la distribution, l'appréciation et l'exégèse de l'art* » (Becker, p. 161). La thèse de Danto, qui « *s'est penché sur l'essence de l'art* » (Becker, p. 161), n'est pas incompatible avec la sienne¹⁴. « *Mais en replaçant les mondes de l'art dans une perspective plus complexe et plus empirique* » (Becker, p. 164) il lui ajoute une nouvelle dimension. Au contextualisme cognitif il ajoute un contextualisme empirique où il ne s'agit plus seulement de « systèmes représentationnels » mais aussi d'un contexte de pratiques matérielles.

L'idée majeure qu'amène Becker est celle d'une corrélation ou d'une congruence et d'une synchronicité entre l'œuvre et son contexte institutionnel et social : le monde de l'art. Pour lui, il ne s'agit pas d'opposer « l'être » de l'œuvre à son extériorité institutionnelle, de faire primer un intérieur sur un extérieur, mais d'envisager leurs fonctionnements dans des rapports de corrél-

14- Nous trouvons une approche semblable à celle de Danto chez George Dickie. « *Danto points to the rich structure in which particular works of art are embedded: he indicates the institutional nature of art.* » Il ajoute en note, faisant référence à deux articles de Danto (1964 et 1973) : « *Danto does not an institutional account of art [...] his primary concern is to discuss what he calls the Imitation Theory and the Real Theory of art. Many of the things he says in these two articles are consistent with and can be incorporated into an institutional account [...]* » (Dickie, p. 29. *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, 1974).

15- La philosophie pragmatique, celle de Charles S. Peirce, William James, Henri Bergson et John Dewey, était déjà une pensée de la corrélativité empirique : ils ne demandent plus ce qu'est une entité, mais ce qu'elle fait.

« *Les choses concrètes ont des façons d'agir, autant de façons d'agir qu'elles ont de points d'interaction avec d'autres choses.* » (John Dewey, *Reconstruction en Philosophie*, Publications de l'université de Pau, Farrago / Editions Léo Scheer, 2003, p. 133.)

« *Considérez quels sont les effets, qui pourraient avoir une incidence pratique concevable, vous concevez que l'objet de votre conception possède. Alors, votre conception de ces effets est votre entière conception de l'objet.* » (Charles S. Peirce, « How to make our ideas clear », *Popular Science Monthly* 12, January 1878, p. 286-302.)

lation, d'interaction, de réciprocité et de synchronisme¹⁵. Cette approche est exposée dès le premier chapitre où il s'attache à observer des cas particuliers et où, en sociologue, il commence à déployer toute une cartographie sociale du monde de l'art en la découpant par secteurs professionnels.

C'est l'œuvre novatrice qui est la plus révélatrice de cette corrélation par les frictions qu'elle introduit. Becker développe cette idée dans la première partie du chapitre huit en examinant la différence entre les professionnels intégrés et les francs-tireurs. « *On s'aperçoit aussi que les mondes de l'art finissent par revendiquer les œuvres qu'ils avaient rejetés dans un premier temps. D'où l'on déduit que la différence ne réside pas dans les œuvres elles-mêmes, mais plutôt dans la capacité d'un monde de l'art à accueillir les œuvres et leurs auteurs* » (Becker, p. 237). Il a bien sûr le ready-made de Duchamp en tête.

L'œuvre innovante est celle qui ne possède pas un cadre entièrement effectué préalablement à son existence. Mais les effets que de telles œuvres ont sur le contexte muséal doivent, pour que ceux-ci puissent être effectués, déjà être en quelque sorte une possibilité latente de ce contexte, d'un système symbolique, de structures, de techniques et de valeurs collectives, d'un espace de signification partagé. La possibilité d'une chose, pour être concevable, ne précède pas la possibilité de tout un champ d'extériorité. Comme l'écrit Becker : une œuvre nouvelle, une invention, correspond à une reconfiguration du « monde de l'art », et cette reconfiguration, qui n'est jamais l'affaire d'une seule personne, est collective et institutionnelle. Avec le ready-made il ne s'agissait pas seulement d'intégrer un concept d'art, c'est tout l'art qui s'est transformé avec son intégration.

Les transformations des œuvres trouvent leurs contreparties dans les transformations du contexte institutionnel dans lequel elles existent. On peut voir rétrospectivement, très clairement sur les cinquante dernières années, les interrelations entre les nouvelles œuvres et les changements dans les pratiques non pas seulement artistiques, mais également curatoriales, dans les techniques de la conservation, de la restauration et de la régie, dans l'architecture muséale et dans tous les autres secteurs

du monde de l'art dont, aussi, le droit. Becker examine de nombreux cas de cette corrélation entre l'œuvre et les secteurs de sa production.

« *Les conventions font porter de lourdes contraintes sur l'artiste. Elles sont d'autant plus astreignantes qu'elles ne sont pas isolées, mais participent de systèmes inextricablement liés. Si bien qu'une modification mineure peut entraîner toute une série de changements en cascade. Un système de conventions s'incarne dans les équipements, les matériaux, les sujets, la formation, les installations, les lieux disponibles, les notations et d'autres éléments encore qui doivent tous changer si un seul est changé* » (Becker, p. 56). Ailleurs il écrit : « *When you attack standard methods, you attack the people who use those methods and the system that awards high prestige to people who use them*¹⁶ ». Contrairement à l'œuvre novatrice, « l'œuvre canonique » ne perturbe en rien les conventions et les habitudes des acteurs dont font partie les spectateurs et les médiateurs du contexte de production et de maintenance. « *Une telle œuvre pourrait bien ennuyer tout le monde* » (Becker, p. 238).

Bien que Goodman demeure comme Danto en retrait d'une esthétique institutionnelle empirique et pratique il a cependant de son côté abordé ce problème de la liaison entre l'œuvre et son contexte institutionnel. « *Il m'arrive d'utiliser "implémentation" de manière suffisamment lâche pour couvrir des tentatives d'implémentation sans égard à leur succès, des procédures entreprises pour faire fonctionner une œuvre, qu'elles fonctionnent réellement ou non. Par exemple, l'encadrement est un processus d'implémentation bien qu'il paralyse parfois une toile plus qu'il ne l'active ; et l'exposition d'un musée est un moyen d'implémentation, même lorsqu'elle laisse l'œuvre inerte.* » Il ajoute un peu plus loin que « *l'implémentation consiste à montrer, encadrer, exposer, promouvoir, distribuer, etc.*¹⁷ » Dans le même texte Goodman ajoute au terme d'implémentation celui de *maintenance* pour qualifier ces pratiques. La maintenance, dit-il, participe pleinement de l'implémentation de l'œuvre, c'est par elle que les œuvres sont maintenues en fonctionnement.

16- Howard Becker, *Telling about society*, University of Chicago Press, 2007, p. 82. Une partie du travail fait ici sur Becker en relation d'une part à Danto et d'autre part à la régie d'art a été développée avec Ivan Clouteau. « Esthétique contextualiste et sociologie : des conséquences des Mondes de l'art dans la critique et le théorie de l'art contemporain », in *Howard Becker et les Mondes de l'art*, Paris, Éditions de l'École Polytechnique, 2012.

17- Nelson Goodman, « L'Art en Action » in *Les Cahiers du MNAM*, Centre Georges-Pompidou, n° 41, automne 1992. Traduit par Jean-Pierre Cometti.

L'idée d'un contexte global, multidirectionnel de l'art, d'un « monde de l'art » ou d'un « contexte de maintenance » suppose donc une corrélation entre ce contexte et les œuvres. Cette corrélation ne peut cependant se concevoir selon un fonctionnement qui vaudrait pour toutes les œuvres. L'idée d'un contexte global de l'art doit se compléter de l'idée d'un contexte spécifique à chaque œuvre, de ce que nous avons appelé un cadre de maintenance¹⁸. Le rapport de corrélation, si nous devons le prendre dans son sens empirique, ne peut vraiment s'observer que dans des cas particuliers. De par la diversité des propositions et des médiums dans l'art contemporain, les acteurs, les médiateurs de leur maintenance ont affaire avec chaque œuvre à un cas particulier. La maintenance est devenue une casuistique.

18- Alain Viguier,
« Le critique d'art
entre les spectateurs
et les acteurs »,
actes du colloque
*Art d'aujourd'hui
patrimoine de demain.*
Section française de
l'International Insti-
tute for Conservation
(SFIIC) / INP, 24-26
juin 2009. Reproduit
dans *Frameworkings.*
*Écrits et conférences
sur l'art et le musée
2003-2009*, Hôtel des
Bains Éditions, 2010.
Voir aussi Aav et Alain
Viguier, *Logique du
cadre, précédents et
conséquences de la
néo-avant-garde*, Hô-
tel des Bains Éditions,
2005.

À propos de neuf monochromes de Danto nous avons parlé de la liaison entre « façon de voir » et « façon de faire » du côté de la production, du côté intérieur. Nous allons maintenant examiner la liaison entre « façon de voir » et « façon d'avoir à faire à », du côté de la maintenance, en dépliant la logique de chaque tableau du côté des rapports à des composantes de son contexte. L'œuvre apparaît en se détachant d'un fond, mais ce fond, comme nous allons le voir, n'est pas n'importe quel fond.

1- LA TRAVERSÉE DE LA MER ROUGE PAR LES HÉBREUX

Nous avons vu que cette peinture était de nature mimétique et fonctionnait comme une fenêtre. On a même été surpris de la trouver sans son encadrement. Un tel tableau a au moins deux implications sur le plan de l'accrochage : il sera présenté à hauteur du regard selon les conventions de la muséographie traditionnelle et sa position dans l'espace sera sans liens directs avec l'environnement.

L'éclairage sera savamment dosé pour que la peinture soit mise en valeur en complète indépendance du mur derrière elle.

La conservation de l'œuvre nécessite de l'attention ; il se peut que le prêteur limite son éclairage à 90 lux et pas plus. Sa restauration se ferait selon la gamme des matériaux et des techniques de la restauration des œuvres classiques.

2- L'ÉTAT D'ÂME DE KIERKEGAARD

La hauteur d'accrochage de ce tableau est déterminée par les mêmes règles que le précédent. S'il s'agit de rectangles et non de carrés, on peut supposer que le premier tableau est placé horizontalement (selon l'orientation paysage) et que celui-ci est placé verticalement (selon l'orientation portrait).

3- RED SQUARE (place rouge)

L'accrochage, l'éclairage, la conservation et la restauration de ce tableau sont semblables aux tableaux précédents (bien que mobilisant chacun des matériaux et des techniques différentes).

4- RED SQUARE (carré rouge)

Un tableau « *minimaliste d'art géométrique* », que nous assimilons au *post-painterly*, est fait pour être présenté sans aucun encadrement. Si les tableaux précédents peuvent être accrochés relativement près les uns des autres, ce type de tableau nécessite en général un certain espace de mur inoccupé. Il crée son propre espace plutôt qu'il ne s'inscrit dans « l'espace réel » comme les objets minimalistes le feront par la suite. Adressé au corps du spectateur, tout autant qu'à son regard, sa hauteur d'accrochage (si son format est suffisamment grand) sera plus basse que celle des tableaux précédents.

L'éclairage tendra à moins isoler le tableau de l'espace environnant que dans les cas précédents. La conservation et la restauration sont semblables (bien que mobilisant des matériaux et des techniques différentes).

5 et 6- NIRVANA et LA NAPPE ROUGE

L'accrochage de ces tableaux, leur éclairage, leur conservation et leur restauration sont semblables aux trois premiers cas (avec quelques variables). Comme eux ils ne perturbent pas les habitudes et les routines des acteurs de leur maintenance.

7- SACRA CONVERSAZIONE

Comme document historique ce tableau serait présenté et éclairé selon les nécessités d'une telle lecture (à plat sous une vitrine, par exemple).

8- SANS TITRE

Ce tableau de J. qui, dit Danto, « *ressemble à mon simple rectangle de peinture rouge* » (*Non titré*) vraisemblablement peint autour de 1980, a toutes les chances d'être un objet *in situ* qui affirme à la fois sa banale littéralité et son inscription dans l'environnement architectural.

L'éclairage n'a, en conséquence, pas la fonction d'isoler ou d'abstraire l'objet de son environnement, mais, au contraire, de révéler son environnement en l'inscrivant dans l'espace et le temps actuels. Il n'est pas précisé si les ombres et les lumières passant sur la surface du tableau font partie du tableau ou non, mais on peut imaginer que c'est le cas, comme pour les *White Paintings* de Rauschenberg (1951) que son ami John Cage avait comparés à des aéroports pour les ombres et les lumières. Si c'est bien le cas, il faudra s'arranger pour garder les jeux de lumière dits parasites et non les annuler.

On peut imaginer qu'une œuvre de ce type n'ait même pas besoin d'être conservée, pouvant être refaite à chaque exposition. Le propriétaire ne possède alors pas un objet mais un certificat qui l'autorise à le rematérialiser. La « restauration » doit alors être non seulement comprise comme la réparation de l'objet, mais aussi comme sa reconstruction lors de chaque nouvelle mise en exposition.

La photographie de ce tableau se fera sans doute, non pas de face comme pour tous les tableaux précédents, mais légèrement de biais afin que son épaisseur puisse affirmer son caractère d'objet, et à une certaine distance pour laisser apparaître l'espace où il s'inscrit.

9- NON TITRÉ (readymade)

Si le readymade est le tableau non titré peint par Danto, J. refait le geste Duchampien de Warhol dont les *Brillo Box* reproduisent les emballages créés par Steve Harvey. Harvey a perdu son procès contre Warhol, mais Danto aurait peut-être plus de chances de le gagner contre J.

Si J. demeure fidèle à Duchamp, l'apparence visuelle du ready-made importe peu, il suffit de savoir qu'il existe. Il pourrait aussi

bien être posé au bas du mur sans aucun souci de mise en espace ou bien peut-être, comme l'a fait Duchamp, suspendu par un fil dans l'espace avec son ombre projetée sur le mur.

On peut regretter l'intervention de J. dans l'exposition alors que Danto s'apprêtait à exposer un cas de non-art en art : le tableau *Non titré* (sous le n° 0 dans la première liste). Il s'apprêtait à poser dans les faits la question : comment traite-t-on en art « *quelque chose dont l'intérêt philosophique se réduit au fait qu'il ne s'agit pas d'une œuvre d'art* » ? Sans l'intervention de J., Danto aurait été un précurseur du plasticien Aav.

Voilà que nous avons décrit des « façons d'avoir à faire à » une entité qui se développe à sa limite externe dans divers secteurs de son contexte de maintenance. Nous pourrions aller beaucoup plus loin si nous disposions d'une information plus complète ou si nous avions affaire à des œuvres plus diversifiées et plus contemporaines. Mais ces exemples de corrélation nous suffisent et nous évitent ici de rentrer dans des études de cas plus complexes que nous avons faites par ailleurs¹⁹.

La mise en exposition, qui demande parfois une complète reconstruction de l'œuvre, la scénographie, les éclairages, la conservation, la restauration, la reproduction, la documentation, le droit sont autant de secteurs qui, avec leurs techniques et leurs contraintes, sont médiatisés par des acteurs. Ces acteurs ont à faire chaque fois avec un cas particulier et leurs actions respectives se fondent dans une relation esthétique à l'œuvre (il s'agit à chaque fois d'actualiser la lettre avec son esprit). C'est toute une communauté hétéroclite qui se met en phase dans la maintenance d'une œuvre.

Les deux tableaux dont les différences sont « indiscernables au microscope » (mais dont les identités sont différentes) que nous avons introduits dans notre liste pour faire plaisir à Danto ne sont pas traités de la même façon ni n'ont le même cadre de maintenance. Un cadre n'est pas un simple supplément à l'œuvre.

Dans l'« Avertissement » qui accompagne le contrat de vente d'une œuvre de Daniel Buren au bas duquel l'acquéreur doit si-

19- Alain Viguier, *op cit.* Des études de cas sont également disponibles sur le site Parallaxe dirigé par Ivan Clouteau : <http://www.parallaxe.net/>

gner, on trouve écrit : « *tout manquement aux clauses du présent avertissement entraîne immédiatement et automatiquement l'interdiction absolue d'attribuer l'œuvre qui y est décrite à Daniel Buren* ». Au verso du même document on trouve une « description formelle de l'œuvre²⁰ ». Une œuvre dont la maintenance est inadéquate peut donc être transformée en non-art car la rupture du droit moral de l'artiste interdit de lui attribuer l'œuvre. Si le contexte de l'art est une condition nécessaire à l'art, il est clair qu'il n'est pas une condition suffisante.

Avec le cadre de maintenance de l'œuvre nous apparaît plus clairement que le lieu de l'œuvre, son *topos*, est moins dans sa lettre que dans un système (que nous appelons aussi une signature) comme principe dynamique et global, tant endogène qu'exogène.

Une esthétique contextualiste ou institutionnelle n'est pas sans poser un profond problème à l'esthétique qui demeure traditionnellement centrée sur l'entité. Cela même dans les cas du non-objet et dans les cas où l'œuvre se confond avec (est identifiée à) l'expérience qu'on en fait. Même l'art contextuel n'échappe pas à ce mode de focalisation endogène comme on le verra plus loin. Le problème d'une esthétique contextualiste — qui, comme on l'a vu avec Becker, s'ajoute à la précédente plus qu'elle ne s'en retranche — est de rendre compte du champ qu'elle ouvre au virtuel dans l'actuel, à la multiplicité du divers dans l'entité, à l'inconscient spatial, matériel dans la conscience (actuelle). Si l'œuvre présente nécessairement un degré d'unité dans la conscience, le contexte, pour sa part, n'en présente aucun. Ce problème est celui de cet essai comme celui de la pensée complexe en général.

Notre brève explication du cadre de maintenance de l'œuvre devrait maintenant nous permettre de penser son appréhension esthétique dans ses deux dimensions endogène et exogène. Envisager l'œuvre par son côté exogène nécessite de la considérer dans son *instantanéité* d'entité *atomique* et dans sa *physicalité*²¹. Trois aspects que la critique postmoderniste a assimilés à l'im-médiateté, à l'autonomie et à un matérialisme naïf (la « pu-

20- Version définitive (janvier 1972) du certificat d'authenticité accompagnant une œuvre de Buren.

21- Une physicalité que nous avons définie comme étant moins celle de l'œuvre que celle des interactions impliquées dans sa production et sa maintenance. Alain Viguier, « Physicality in Conceptual Art », in *Frameworkings. Écrits et conférences sur l'art et le musée 2003-2009*, Hôtel des Bains Éditions, 2010.

reté du médium ») dont le constructivisme et la systémique se sont émancipés.

L'entité, l'œuvre d'art, tient son identité et sa stabilité de l'itération (récursivité) dynamique d'une organisation, de son système et de son fonctionnement et non d'une substance matérielle. C'est sa nature systémique et hypostatique (métastable) qui lui permet d'être transférable, d'être identifiée (généralement sous un titre) comme la *même* œuvre dans des consciences différentes et pour une même conscience dans des espaces et des temps différents.

Avec l'art conceptuel, le plan d'invariance (qui fait qu'une œuvre est transférable dans l'espace et dans le temps tout en demeurant la même œuvre) n'est plus identifié à la matérialité de la forme mais à l'itération d'un système dans un contexte de systèmes. Un système se définit par sa récursivité, c'est en elle qu'il trouve sa stabilité. L'œuvre dite « dématérialisée » (ou à « matérialité intermittente ») reste « décollable » et transférable dans l'espace et dans le temps en ne subsistant entre ses expositions que sous la forme scripturale d'instructions ou d'un contrat. Cependant un système ne vient pas se substituer à la physicalité de l'œuvre mais correspond à son agencement particulier et à son fonctionnement dans le monde matériel.

Les œuvres non-objets, immersives et temporelles, ont une instantanéité dans leur fonctionnement endogène lui-même en même temps qu'elles constituent des entités. Chacune peut être instantanément saisie en son concept. L'entité est un système dynamique à l'arrêt (stasis ou hypostasis), chaque instant de son actualité est l'instantané, la fraction, d'un ensemble dynamique (système). L'expérience particulière que nous faisons de l'œuvre en chacun de ses instants est survolée par son concept général (sans lequel nous ne pourrions pas faire l'expérience particulière). La récursivité du système place l'instant de son actualité entre le souvenir et l'anticipation. Chacun de ses instants actuels, scindé entre passé et futur, contient virtuellement le système entier. Sous cet angle le système existant virtuellement dans un temps-lumière est le subconscient de l'instant actuel dans la conscience, un subconscient qui est autant dans l'esprit que dans la chose.

En traitant du cadre de maintenance nous avons donc placé l'entité (atomique, figée en son instantanéité) dans un champ beaucoup plus vaste. Au fonctionnement endogène nous avons ajouté un fonctionnement exogène : celui de rapports externes dans un contexte hétérogène qui ne peut être actualisé que séquentiellement dans la conscience. Pourtant, ces rapports peuvent dans une certaine mesure être intuitionnés comme « existant » simultanément dans notre conception et notre appréhension de cette entité. On peut intuitionner un champ de simultanéité, mais l'actualisation de ses rapports se déploiera nécessairement dans le temps successif, dans les séquences des explications des implications, des déplis à travers notre imagination ou notre action, de notre médiation de différents systèmes du cadre (accrocher et éclairer, et restaurer, et documenter, et légiférer, et, et, et...). L'actualité n'est jamais qu'une fraction d'un champ qui, lui, demeure, en plus grande part, plié, impliqué (inféré), virtuel. Elle n'est jamais que le temps d'une seule conscience dans un champ transpersonnel et collectif (communicationnel). Chaque moment d'actualité empirique de l'œuvre retient dans ses plis la mosaïque virtuelle des possibles que l'on peut se remémorer et anticiper, et qui sont logiquement impliqués par ce que cette entité est. À chaque instant du temps successif de l'actuel s'ajoute la dimension du temps instantané du champ virtuel, du subconscient. Le temps successif, séquentiel, d'un rapport actuel, empirique, et le temps instantané de rapports virtuels sont deux dimensions qui coexistent et qui renvoient sans cesse l'une à l'autre. Chaque actualisation se détache du champ tout en demeurant comprise en lui. Chaque actualisation coexiste avec le champ tout entier qui lui-même n'existe que par ses actualisations. L'entité est en son instantanéité un événement spatial dans des ensembles et dans un tout. Nous aimons l'idée d'interaction universelle de Bergson qui avait présenté les entités, les images disait-il, comme chacune traversée par la totalité des autres, toutes interagissant les unes sur les autres, chacune participant du tout en même temps que traversée par lui²². Gilles Deleuze, grâce à qui nous avons relu Bergson, parle d'un champ transcendantal et d'un plan d'immanence où coexistent simultanément

22 - L'interaction universelle est exprimée dans la troisième des analogies de l'expérience de Kant dans la *Critique de la raison pure* : « Toutes les substances en tant que simultanées sont dans une communauté universelle (c'est-à-dire dans un état d'action réciproque). » Les trois analogies correspondant à trois modes du temps : la permanence, la succession et la simultanéité. Dans *Qu'est-ce qu'une chose ?* de Martin Heidegger il y a un chapitre « Les analogies de l'expérience » où l'auteur pose à travers les trois analogies la question de l'être-là de l'objet. La question débute avec une réponse : « Parce que l'être-là n'est jamais déterminable immédiatement comme tel, mais seulement comme rapport des états des phénomènes entre eux. » Ces pages sont insurpassables.

ment toutes les actualisations concevables²³. « *La conscience traverse le champ transcendantal à vitesse infinie.* » Un « champ de conscience » qui se soustrait à toute représentation dans la conscience et qui ne se rapporte pas à un sujet comme entité préalable. Champ impersonnel dont les dynamismes sont médiatisés par l'imagination et l'action. Le temps du champ est le temps-lumière, celui du subconscient et de l'inconscient où les dynamismes du champ se confondent avec ceux de la signification, des affects et de l'action.

L'esthétique contextualiste place l'entité dans sa dimension transindividuelle (j'emprunte ce terme à Gilbert Simondon), elle dissout l'illusion substantialiste, elle met l'entité hors de soi sans que ce dehors puisse constituer en soi un objet de conscience ou de représentation. La connaissance d'une chose est connaissance du champ dans lequel elle s'individue, mais ce champ échappe à toute transcendance et à toute limitation ; on en fait toujours trop partie, il est trop divers, immersif et océanique pour être considéré de l'extérieur. Si l'entité est hors d'elle-même, la conscience qui la contemple est aussi hors d'elle-même, extatique. Les distinctions et les enchaînements de l'esprit sont aussi ceux du champ empirique. Cerveau virtuel, la psyché est là dehors dans le champ illimité, subconscient et inconscient : elle est étendue dans la matière du monde et pense en elle.

Becker, « *en replaçant les mondes de l'art dans une perspective plus complexe et plus empirique* » (p. 164), touche à une limite de la pensée esthétique et de la critique d'art aussi bien que des pratiques informées par ces théories. Pour déplier une entité du côté de son extériorité institutionnelle il faut nécessairement commencer par la considérer comme une entité, comme limitée dans l'espace-temps. Or ni les artistes ni les théoriciens ne veulent concevoir leurs œuvres comme, d'une part, limitées et, d'autre part, congruentes avec leurs contextes institutionnels. La non-limitation des œuvres est l'une des caractéristiques de l'art du non-objet ou du post-objet des années 1960-1970 qui est déterminante pour la suite de l'art contemporain. La négation des limites de l'œuvre c'est aussi la négation de l'englobant ins-

23- Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

titutionnel dont l'existence publique de l'œuvre dépend. Même dans le cas de théoriciens comme Danto, chez qui l'œuvre est plus autonome et limitée, il n'y a pas de place pour le contexte institutionnel, pour ses secteurs, ses acteurs (le personnel de renfort ou *support personel* dit Becker) et leurs réseaux de coopération²⁴.

L'œuvre en ce qu'elle est identifiable comme une entité, un composé, correspond à un degré d'abstraction ou d'auto-référentialité ; cela tient à sa nature d'ostensile et à son existence systémique. L'œuvre dans son ostension (son se-montrer) contient une référence à sa propre origine. En l'absence de limites une entité laisse nécessairement supposer son origine comme endogène. La limite n'intéresse en général ni les artistes ni les critiques d'art, en conséquence que l'œuvre soit conçue comme nœud ou comme dispersion, elle se conçoit selon une primauté de l'intériorité. L'esthétique et la théorie de l'art se trouvent ainsi dans une sorte d'incompatibilité avec une esthétique contextualiste. Les dynamitages du « tableau de chevalet » dans le post-objet ou la néo-avant-garde et ses précurseurs des avant-gardes historiques ont révolutionné l'esthétique classique, mais ces courants ne sont pas aptes à composer avec une esthétique contextualiste.

L'approche contextualiste et l'art contextuel appartiennent à deux dimensions différentes. Même si l'art non limité vise souvent sa propre dissolution (ou sa dé-limitation) son principe demeure endogène : il n'est pas envisagé dans ses interactions à d'autres entités que lui-même. L'œuvre contextuelle (comme les œuvres post-objet, interactives, environnementales, in situ ou les performances) se donne comme si elle était sans extérieur. En nous englobant elle ne donne pas à voir ses limites. *L'œuvre contextuelle et le contexte de l'œuvre* sont deux espaces distincts qui opèrent chacun sur l'un des côtés de la limite (limite proprement indiscernable sur un plan géométrique, mais non moins opératoire sur un plan logique).

Pour Robert Morris la lumière était une composante de l'œuvre comme le site architectural où s'inscrit l'objet et la position du

24- Danto n'aborde que très succinctement le problème de la limite de l'œuvre. Face à *Corner Piece* de Richard Serra, qu'il voit exposé en 1979 occupant un coin de murs dans le musée d'Art moderne, il se demande si le coin fait partie ou pas de l'œuvre. Sa réponse est non, car sur l'étiquette on lit : « Plaque en plomb et plomb enveloppant un noyau en acier » (p. 172).

spectateur dans l'espace ; une proposition poussée à son extrême avec ses cubes faits de miroirs posés au sol qui capturent l'environnement et qui se font l'index d'un espace temps-actuel (1967). *Condensation Cube* de Hans Haacke (1963) sélectionne un tout autre environnement : le taux hygrométrique de l'air scellé dans le cube produit une condensation d'eau sur les parois ou bien une disparition de l'eau, selon les conditions climatiques environnantes. C'est encore un autre contexte que s'approprie Michael Asher quand il déplace la statue en bronze de George Washington du sculpteur Antoine Houdon, qui se trouve dans le hall du musée dans une salle consacrée à l'art français de XVIII^e siècle ; l'œuvre est dans ce simple déplacement qui fait basculer la perception de l'œuvre du monument politique à l'œuvre sculpturale de Houdon. Manzoni avec ses lignes tracées sur des rouleaux de papier certifiés par un notaire intégrait une dimension à la fois performative et contractuelle dans l'œuvre. Richard Serra, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, et tant d'autres artistes, ont intégré des aspects du contexte dans leurs œuvres.

L'œuvre contextuelle la plus diffuse demeure cependant limitée : le site climatique vaut pour *Condensation Cube*, mais pas pour d'autres œuvres contextuelles : le site architectural des cubes de Morris est tout autre du site muséal de Asher ou encore du site muséo-institutionnel de Buren. Toutes ces œuvres et d'autres plus récentes n'ont cessé de nous sensibiliser au contexte et d'opacifier sa transparence, mais toutes demeurent limitées et aucune d'entre elles ne résout le problème de Becker avec qui nous tentons de franchir la séparation entre théorie contextuelle et théorie de l'art contextuel²⁵.

L'œuvre contextuelle se fait l'index d'aspects de son contexte contigu, qui dès lors participent de sa syntaxe (de son système) tout en demeurant extérieurs à elle. Le contexte spécifique indexé par l'œuvre et qui lui est contigu est défini de façons très diverses selon les œuvres. Jean-Marc Poinot définit l'œuvre *in situ* moins comme ce qui s'inscrit dans un site donné préalablement que comme un contexte produit par l'œuvre elle-même, par sa topologie. Il précise que c'est le site qui appartient à l'œuvre et non pas l'œuvre au site. « *En fait, l'œuvre in situ prélève dans*

25- Daniel Buren écrivait : « *L'œuvre apparaît quand le musée disparaît. Cette disparition n'étant en fait qu'une illusion créée par l'habitude que l'on a d'une architecture récupératrice/conservatrice.* » « Absence/Présence, autour d'un détour », *Opus international*, n° 24-25, mai 1971.

le réel qui l'environne des éléments aussi divers que le cadre architectural et naturel ou les traces et marques d'événements ou d'activités. » Les artistes ont acquis la capacité « à occuper le terrain de l'exposition comme donné interne de la syntaxe de leurs œuvres²⁶ ».

26- Jean-Marc Poin-
sot, « La Transfor-
mation du musée à
l'ère de l'art exposé »,
Paris, *Traverse*,
Centre Georges-
Pompidou, 1985.

Le fonctionnement indiciel qui engage la réalité physique de l'œuvre se situe sur un plan empirique ou littéral. En privilégiant la métaphore sur la littéralité et en évacuant la matérialité procédurale des neuf monochromes rouges, Danto occulte leur réalité indicielle qui s'établit sur le plan de la littéralité. Une esthétique contextualiste se développe avec la réalité indicielle de l'œuvre au-delà de la sphère (syntaxe) interne de l'œuvre et dans des rapports à d'autres systèmes qu'elle-même. Le cadre de l'œuvre constitue pour nous une sorte d'observatoire d'un subconscient spatial et matériel en corrélation avec la puissance (potentia) indicielle de l'œuvre. Une sorte de « microscope » à la Joël de Rosnay.

En introduisant une dimension supplémentaire de complexité, Becker demande de garder l'œuvre (même contextuelle) et le contexte de l'œuvre comme deux dimensions distinctes qui n'appartiennent pas au même moment de l'appréhension esthétique. Les deux dimensions de l'approche endogène et exogène s'ajoutent l'une à l'autre mais ne se confondent pas. C'est toujours pour la conscience l'une ou l'autre, bien que l'entité et son champ sont chacun virtuellement contenus dans l'autre. « *Le plus haut de la conscience dans l'œuvre d'art a pour corréla le plus profond du subconscient, suivant un "double processus" où deux moments coexistent²⁷.* »

27- Gilles Deleuze,
L'Image-temps.
Cinéma 2, Paris
Éditions de Minuit,
1983, p.207.

La dimension indicielle de l'œuvre est celle d'un champ pluriel, multidirectionnel, une mosaïque du divers, un divers trop vaste et hétérogène pour être incorporé dans la conscience de l'œuvre. Le champ existe de façon simultanée sur un plan virtuel dans notre appréhension de l'œuvre elle-même. Le cadre ou le champ, qui lui ne peut constituer un objet pour la conscience, ne peut s'appréhender que de façon séquentielle : et, et, et... Cette prise en compte de la complexité du divers est à la fois la condition et la difficulté d'une esthétique contextualiste.

Sur le plan de la méthode, la séparation entre l'œuvre et son contexte est nécessaire et elle est rendue possible par la notion de corrélation qui permet à Becker de signaler une dimension esthétique qui s'ouvre à partir de la limite externe de l'œuvre. En ouvrant l'esthétique au contexte institutionnel il ne cherche pas à renverser une primauté originaire de l'œuvre sur son contexte ; le concept de corrélation ou de causalité réciproque (ou récursive) impliqué par Becker coupe court à toute accusation de déterminisme sociologique.

CHAPITRE 2

LE CHAMP TRANSINDIVIDUEL DE COMPOSITION.

Ce que nous appelons des entités pourraient être appelées des individus, des *Gestalt*, des contemplations, des objets ou des systèmes, enfin tout ce que nous pouvons distinguer et nommer (substantifs). Une entité est un ensemble qui se subdivise en d'autres entités différentes ou bien elle devient la partie d'un ensemble différent qui l'englobe. Les entités se découpent en largeur et en profondeur ; elles ne (se) répartissent pas seulement (dans) l'espace, elles peuvent aussi s'englober et se défaire comme des poupées russes. L'univers peut se découper et se contracter de bien des façons (distinctions).

Au cours des années 1960 les entités en art ont commencé à se concevoir comme des espaces post-euclidiens. Robert Smithson refuse un espace qui serait préalable à celui distribué ou cartographié par la sculpture elle-même. Il construit de nouvelles entités comme des agrégats ou des « mosaïques » dont les voisinages entre les éléments sont indépendants de toute contiguïté spatiale ou temporelle. Dans cet espace topologique et non plus topographique, l'œuvre est conçue et construite comme un répartiteur et non comme un enclos. Bien que, comme l'écrit Smithson, « si c'est de l'art, cela doit avoir des limites ». Pour McLuhan ces agrégats diffus constituant de nouvelles entités sont nés de l'abolition de l'espace par le temps-lumière des technologies électroniques (le « village planétaire » ou, verra-t-on aussi, l'entreprise multinationale, par exemple). Malgré son caractère diffus un tel composé a nécessairement une limite par laquelle il se distingue en s'excluant de son dehors et de son observateur. L'entité pour apparaître en tant que telle dépend de cette double exclusion. Cependant, la limite d'une entité hypostatique ne peut plus se concevoir sur un mode géométrique, l'entité trouve sa consistance et son émergence par un vecteur dynamique et non par un contour.

Nous avons décrit l'entité comme un système dynamique à l'arrêt, hypostase où chaque instant de son actualité est l'instantané

d'un ensemble dynamique. Ainsi que l'écrit Smithson : « *System is a convenient word, like object. It is another abstract entity that doesn't exist. [...] A system is just an expansive object, and eventually it all contracts back to points¹* ».

La limite entre un système et ce qui n'est pas lui naît entre les dynamismes du dedans et du dehors, on ne peut pas dire que la limite appartienne plus à l'entité qu'au champ, elle est une sorte d'interface qui n'a rien de géométrique. Quand une entité a un contour, la limite est une zone de contact inframince entre un système (ou une entité) et d'autres systèmes. Mais même quand elle est discontinue, hétérogène, géométriquement inassignable et irreprésentable elle existe tout autant. La clôture d'un système est dynamique (clôture auto-référentielle, clôture opérative). Un système se reproduit dans la récursivité de ses propres opérations et se soutien lui-même : autopoïésis ou métastabilité. Cette itération est le principe de tout système, celui de son auto(re) production, de son émergence (processus d'individuation) — l'arbre n'est pas vert, il verdoie. La stabilité apparente des entités tient dans la récursivité de leurs systèmes et des systèmes avec lesquels ces systèmes interagissent.

Jack Burnham a été l'un des pionniers d'une esthétique des systèmes. Dans son livre *Beyond Modern Sculpture*² et dans son article *Systems Esthetic*³ il développe une approche systémique fortement liée à la technique et à la technologie. Son esthétique est en phase avec les théories de la néo-avant-garde par l'opposition établie entre une œuvre systémique, en mouvement (énergétique ou cinétique plus que dynamique), en temps réel, et un objet statique ; entre une œuvre non-objet ou à ce que Burnham appelait un *unobject* et une œuvre qualifiée de *Object Art* ou de « abstract and nonobjective art ». L'art systémique commence là où se termine l'œuvre statique. Les cas qu'il examine sont des œuvres cinétiques et interactives, des happenings, des environnements, des œuvres contextuelles. La théâtralité, définie par Michael Fried en réaction au minimalisme et au nouvel art qui place l'œuvre dans l'espace et le temps réels et dans l'expérience vécue, est comprise par Burnham comme celle d'un

1- Robert Smithson, « Interview with Patty Norwell », in Robert Smithson: collected writings. Cité par Pamela, M. Lee, *Chronophobia : on time in the arts of the 1960s*. Cambridge, MIT Press, 2004, p. 243

2- Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture : the Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York, George Braziller, 1968.

3- Jack Burnham, « Systems Esthetic », *Artforum*, Sept. 1968.

dynamisme systémique⁴. Et il va dans *Systems Esthetic* jusqu'à proposer le vocable « systems esthetic » comme plus adéquat pour qualifier les œuvres post-formalistes que « *Mr Fried's adjec-tives, theatrical or literalist art* ».

Il donne une grande importance à la réalité « environnementale » de l'œuvre systémique dans ses connexions à divers systèmes sociaux ou naturels. C'est surtout par cet aspect qu'il s'intéresse à l'œuvre de Hans Haacke qui est une figure de référence importante dans son travail. Cependant cette notion « d'environnement » ou de contexte, qui commençait tout juste à être théorisée en art dans les années 1960, reste problématique. On peut par exemple remarquer qu'il ne fait aucune référence aux systèmes de l'art, à un « monde de l'art » (Becker). La dimension environnementale des œuvres systémiques chez Burnham peut être recoupée avec ce que nous avons dit plus tôt des œuvres contextuelles.

Par la coupure qu'il fait entre *Object Art* et *Unobject Art*, il s'interdit à travers toute son « histoire de la sculpture moderne » dans la première partie de son livre de considérer l'œuvre statique selon un point de vue dynamique. Il laisse cependant supposer parmi les cas qu'il décrit que certaines œuvres statiques qui lui sont contemporaines pourraient néanmoins être systémiques. Dans *Systems Esthetic* il cite Ad Reinhardt : « *The only work for a fine artist, the one painting, is the painting of the one sized canvas – the single scheme, one formal device, one color-monochrome, one linear-division in each direction, one symmetry, one texture, one free-hand brushing, one rhythm, one working everything into dissolution and one indivisibility, each painting into one overall uniformity and nonirregularity.* » À propos des trois formes en L (*Untitled (L Beams)*, 1965) de Robert Morris il va jusqu'à écrire : « *The artist sent plans from which the carpenters at the museum constructed two gray L-shaped plywood forms. The step beyond this, of course, is to send plans which are mounted for exhibition while the public is invited to "imagine" the proposed sculptures in three dimensions. It becomes clear that with Object Art physical presence is everything, while for Systems Art "information" is a key factor*⁵ ». À cela nous pourrions ajouter qu'un principe

4- Pamela M. Lee a une approche intéressante du travail de Burnham.

5- Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, p. 365.

6- Sol LeWitt in « Paragraphs on Conceptual Art », in *Artforum*, summer issue, 1967. Burnham ne fait pas référence à cette phrase de LeWitt. Au moment où il écrit, le mot système était déjà en usage dans l'art américain. Lawrence Alloway avait organisé l'exposition « Systemic Painting » au Guggenheim Museum en 1966. Sur la couverture du catalogue figure la définition du mot « systemic » tiré du Oxford English Dictionary. Alloway privilégie ce qu'il appelle l'organisation ou la la syntaxe du « One-image painting » et sa dépersonnalisation. Le texte de « Systemic Painting » est reproduit sous ce titre dans *Minimal Art. A Critical Anthology* edited by Gregory Battcock (1968). En 1967 Mel Bochner publie « Serial art, Systems, Solipsism » (également reproduit in *Minimal Art. A Critical Anthology*). Il y traite les œuvres de Carl Andre, Dan Flavin et LeWitt comme « systémiques dans leurs méthodologies » de production. Et son propre travail n'échappe pas à la règle. Burnham ne rend pas compte de cette antériorité, il cherche ses antécédents surtout dans l'art cinétique et son devenir dans les technologies avec le EAT.

7- Le porte-bouteilles n'est pas fait par Duchamp mais résulte

de fonctionnement des formes en L de Morris se trouve dans la combinaison dynamique établie entre les formes, le site, la lumière et le spectateur mobile. Morris donnait toutes les clés de ce fonctionnement dans « Notes on Sculpture » paru dans *Artforum* en 1966. L'année suivante Sol LeWitt (dont Burnham traite brièvement dans son livre) publiait dans « Paragraphs on Conceptual Art » (en référence à ses œuvres statiques) sa fameuse déclaration : « The idea becomes the machine that makes the art⁶ ».

Il faudra cependant un certain temps pour que la critique d'art postmoderniste, comme on l'a vu avec Rosalind Krauss, ne mette en question sa propre version de « the medium's physical properties as timeless and unchanging » et ne reconnaisse le caractère transitif et dynamique des tableaux formalistes des expressionnistes abstraits. Mais la focalisation sur les composantes d'un fonctionnement endogène de l'œuvre moderniste se fait, comme on l'a vu, au détriment de pouvoir s'envisager dans son instantanéité.

Par cette priorité donnée à l'endogène, à la non-limitation, à la durée et à l'expérience d'une conscience purement actuelle (à la théâtralité), Burnham se ferme, comme toute la néo-avant-garde, à l'une des dimensions conditionnelles de la théorie des systèmes qui est celle de l'interaction entre systèmes (nécessairement limités). Il ne théoriserait donc ni les limites ni les « external conditions » de l'œuvre comme système émergent.

À la différence de ces œuvres le ready-made de Duchamp a un système presque entièrement exogène. Si le porte-bouteilles est un objet construit en design il ne l'est pas en art (le point de vue sous lequel il a été conçu et construit est mis hors-jeu). Sa carence endogène en art ne nous invite pas à une description très poussée de composantes ou d'une composition ou d'un système interne. Mais l'absence d'un « faire » ne nous exempte pas d'une façon d'avoir à faire à lui, à commencer par Duchamp lui-même qui se déplace du côté de la maintenance⁷. Ce n'est pas dans l'objet statique mais dans un champ de composition externe qu'il faut chercher son fonctionnement et sa construction. Si le ready-made trouve une consistance (au moment de son émergence,

c'est-à-dire environ 40 ans après avoir été fait, dans un contexte où il était possible) ce n'est pas seulement en lui-même qu'il la trouve mais bien dans un « monde de l'art ». Malgré sa carence endogène il fonctionne tout autant comme un système parmi des systèmes sur un plan empirique⁸.

Entre la transcendance de l'entité et l'immanence du champ d'extériorité, il y a (selon l'expression de Gilbert Simondon) « coexistence des deux phases de l'être ». Il y a coexistence des deux modes d'appréhension qui sont compris l'un dans l'autre mais qui ne se confondent pas. Il y a toujours deux façons de voir une entité : de l'intérieur ou de l'extérieur, extensive ou limitée, englobante ou englobée, un complexe ou un simple, inclusif ou interactif, endogène ou exogène⁹. Dans un cas l'entité est composée d'une diversité d'entités, dans l'autre cas l'entité est en rapport avec une diversité d'entités. Endogène, elle fonctionne comme un complexe non limité, elle est un verbe qui parcourt les mouvements des parties coexistantes d'un ensemble. Exogène, elle fonctionne comme un *simple* limité, elle est un substantif atomique alors que son champ et le tout sont verbe (énergie et dynamisme). De l'un à l'autre on franchit une limite¹⁰. Si la conscience présuppose la simultanéité et la synchronicité de ces deux dimensions elle ne peut appréhender et observer l'entité que dans l'une ou l'autre. Il y a là deux niveaux différents d'opérativité systémique.

L'intérieur multiple est composition de l'un, que nous observons comme s'il était sans extérieur. L'extérieur multiple est corrélatif de l'un, que nous observons comme s'il était sans intérieur. De l'intérieur l'entité fonctionne de façon extensive comme un système fait de systèmes, de l'extérieur elle fonctionne de façon intensive comme un système parmi d'autres systèmes : *elle est soit le divers dans l'un ou l'un dans le divers*. Conjonction / disjonction, inclusion / exclusion sont des opérations de la pensée elle-même. L'entité a deux dimensions ; l'une disparaît quand l'autre apparaît. Il n'y a qu'une entité dont on ne peut franchir la limite, c'est celle de l'univers comme « grand tout » (*The Big Picture*) qui manque de ce fait de pouvoir logiquement être conçu comme Un¹¹.

néanmoins de traitements particuliers. Le premier exemplaire fut réalisé 1914 à Paris alors que Duchamp se trouvait à New York. Il écrit à sa sœur Suzanne pour lui demander de porter une inscription sur l'objet qui se trouvait dans son atelier. Il en réalise encore deux, l'un en 1936, l'autre en 1961. En 1964, il en fait une édition de quatre où ils sont qualifiés de répliques. Ceux-ci sont construits par un artisan reproduisant l'exemplaire de 1936 qui a été perdu mais dont il reste une photographie. De celui de 1914, également perdu, il ne subsiste pas même une photographie. Cependant Duchamp le déclare comme une réplique du porte-bouteilles de 1914. Dans ses entretiens et ses textes relatifs au readymade il nous donne des indications sur ses façons d'avoir à faire aux readymades, bien qu'il ne théorise pas cette question. « *Une œuvre d'art, c'est un choix, essentiellement.* » (Entretien avec Philippe Colin, 1967.) Les critères du choix sont l'indifférence et l'objet quelconque. L'objet industriel déshumanisé incarnait parfaitement l'indifférence et une totale absence de bon ou de mauvais goût. Duchamp a affaire à l'objet prélevé sur une série industrielle comme une œuvre d'art et ainsi sépare radica-

lement l'œuvre de sa forme matérielle. Il en produit peu, mais ne les considère pas comme des objets d'attachement (il les perd souvent). Il ne s'agit pas d'objets de contemplation. Le ready-made n'a rien d'unique. « *La réplique d'un ready-made transmet le même message ; en fait, presque tous les ready-mades existant aujourd'hui ne sont pas des originaux au sens reçu du terme.* » (À propos des ready-mades, 1961.) Il dit à Philippe Colin : « *L'œuvre d'art n'est plus visible, pour ainsi dire. Elle est complètement matière grise.* » Mais c'est précisément parce qu'elle est matière grise que l'objet matériel est traité de la façon dont il l'est. Duchamp est le premier acteur de la maintenance de ses œuvres (qu'il construit en même temps). Merci à Ghislain Mollet-Viéville pour les informations sur le porte-bouteilles livrées au cours de sa conférence le 11 décembre 2011 au Centre Georges-Pompidou.

8- On peut trouver un équivalent de cette approche exogène dans l'idée de la modélisation systémique chez Jean-Louis Le Moigne « *par laquelle on insère un projet dans un contexte. C'est le mot très beau attribué par Valéry à L. de Vinci : "Pour te représenter un arbre, tu es forcé*

Avant de poursuivre, précisons les termes de causalité réciproque ou récursive, de corrélativité et d'émergence qui sont apparus plus tôt. Le processus récursif est celui du système et donc aussi celui des rapports entre systèmes. Ce qui implique également que les rapports de cause à effet entre un système et un autre système puissent être réversibles (et non plus unilinéaires). Un processus causal en boucle englobe et dépasse l'idée de *feedback* (la causalité rétroactive de la cybernétique dite du premier ordre). Dans la causalité récursive l'effet est nécessaire à la production de la cause. Il s'agit d'une boucle génératrice dans laquelle les produits et les effets sont eux-mêmes producteurs et causateurs de ce qui les produit. Ainsi les systèmes vivants produisent et transforment leurs propres structures tout en se soutenant entre eux en un équilibre dynamique¹². L'auto-production du système, son autopoïésis est émergence permanente (processus d'individuation). « *L'idée de récursion renforce et éclaire l'idée de totalité active. Elle signifie que rien isolément n'est génératif (même pas un programme) ; c'est le processus dans sa totalité qui est génératif à condition qu'il se boucle sur lui-même. En même temps l'action totale dépend de celle de chaque moment ou élément particulier, ce qui dissipe toute idée brumeuse ou mystique de la totalité*¹³. »

Le principe de causalité réciproque induit qu'un système s'établit dans des rapports de corrélation avec d'autres systèmes. Nous avons envisagé plus tôt l'œuvre d'art comme pas moins créatrice du monde que comme déterminée par lui. Du point de vue de la systémique cela vaut pour toutes les entités dynamiques (ce qui nous dispense de la dialectique laborieuse de l'externalisme). Entité et contexte sont co-originaires. Tout potentiel a déjà son origine dans le champ où il est susceptible de s'actualiser. Une chose n'est pas déjà individuée avant le champ avec lequel elle s'actualise, avant que ce champ ne constitue un espace de significations partageables (communication).

Le système endogène d'un artefact ou d'une œuvre d'art est fermé si ce sont des entités stables. L'artefact est à la fois machine (une structure récursive fermée) et machinique en ce qu'il participe en même temps de systèmes ouverts. À la différence de

l'artefact, l'art ou le « monde de l'art » est un système vivant nécessairement ouvert. Ce système ouvert, qu'il soit d'art ou d'un autre domaine est fait de myriades d'itérations en des boucles récursives. Quand un système vivant se ferme sur lui-même il s'inscrit alors dans un temps où la puissance est déjà accomplie à chaque instant d'actualité ; un avenir déjà entièrement anticipé, entièrement épuisé dans sa probabilité au point qu'il ne se distingue pas de son passé (il s'agit alors de se rappeler ce qui va se passer)¹⁴ ; c'est un avenir mais pas un en-devenir, pas un futur, c'est un temps dont la logique systémique est devenue pure automatisme. Systèmes d'un presque présent éternel où la contingence du futur est crainte. « *Et quelle crainte ? On dirait que les formations sociales pressentent, d'un pressentiment mortifère et mélancolique, ce qui va leur arriver, bien que ce qui leur arrive leur arrive toujours du dehors et s'engouffre dans leur ouverture. Peut-être même est-ce pour cette raison que ça leur arrive du dehors ; elles en étouffent la potentialité intérieure, au prix de ces dysfonctionnements qui font dès lors partie intégrante du fonctionnement de leur système*¹⁵. »

Il est par ailleurs intéressant de voir les temporalités historiques de systèmes de la culture matérielle (*material culture*) étudiées par George Kubler à travers les répliques, les variations, les sauts et les reprises¹⁶. Son approche de l'histoire des formes et de l'imagination matérielle nous semble proche d'une vision systémique de l'art.

Le système autopoïétique ouvert est évolutif et son émergence se détermine en rapport avec d'autres systèmes, il se transforme en fonction de leurs propres transformations ; ensemble ils constituent progressivement de nouveaux états de systèmes. Quand l'équilibre de la réciprocité des causes et des effets est rompu, son cercle devient une spirale emportée par une ligne. Les puissances se séparent du prédictible, les statistiques et les probabilités gagnent en incertitude. Seule la part ouverte de l'œuvre, c'est-à-dire celle de son devenir dans un contexte, peut créer les conditions vivantes du sentir et du désir en les plaçant dans la contingence.

Entre système ouvert et système fermé les deux régimes de la

de te représenter quelque sorte de fond sur lequel il se détache." *Notez qu'il n'est pas simplement dans le contexte, il se détache, autrement dit, c'est l'interaction qui est importante.* » Entretien avec Jean-Louis Le Moigne.
« Stimuler la dignité de l'homme : entre curiosité citoyenne et modestie des experts... » Publié le vendredi 14 mars 2008 et mis à jour le 26 janvier 2012, par Marc Riedel, *Observatoire Français des Think tanks.* <http://www.oftt.eu/tribune-libre/entretiens/article/entretien-avec-jean-louis-le/> En faisant référence à cette même citation de Valéry, Le Moigne ajoute ailleurs en parlant de la pensée complexe : « *Pour représenter l'arbre, au lieu de d'abord le séparer de son contexte, commençons par les conjoindre : car nous ne savons les percevoir et les comprendre que dans leurs innombrables interactions. Autrement dit, commençons par complexifier notre image de l'arbre pour tenter d'en former quelque entendement : complexifier, c'est d'abord conjoindre intentionnellement. Alors que simplifier, c'est d'abord disjoindre peut-être sans nécessité.* » « *Sur la méthode topic-critique : au service de la reconstruction scientifique* », in *NPSS*, volume 2, n° 2, 2007.

9- Cette discontinuité entre le fonctionnement interne d'un système et ce même système envisagé en interaction avec d'autres systèmes constitue l'un des préceptes élémentaires de la systématique, celle de Maturana et de Varela par exemple.

10- Pour Niklas Luhmann une œuvre se définit par une clôture externe en se distinguant des autres choses (objets, événements) et par une clôture interne limitée par son organisation et son fonctionnement (*internal operations*). Cela vaut tout autant pour les arts du temps comme le théâtre. Niklas Luhmann, *Art as a Social System* (Eva Knodt traducteur), Stanford, Calif. Stanford University Press, 2000, p. 32.

11- Totalité ouverte, le tout n'est ni donné ni donnable dit Deleuze dans un très beau passage sur Bergson : « Il n'est pas un ensemble et n'a pas de parties », « le tout est comme le fil qui traverse les ensembles ». Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 29.

12- La modélisation d'un système suppose toujours un schématisme et un degré d'abstraction. Les produits humains, les artefacts qu'ils soient statiques ou cinétiques

puissance sont des régimes du temps : d'une part, un presque présent éternel et, d'autre part, l'imprévisible, la contingence, la durée, le changement dans des ensembles et dans le tout. Le système clos contient rythme, mouvement et vitesse (vélocité), les lignes d'un temps bachelardien, mais il ne s'ouvre pas au temps de son propre changement. Un système peut être parcouru de rythmes frénétiques sans que ce système ne subisse lui-même le moindre changement car ce sont seulement les mouvements de son auto-re-reproduction¹⁷. À l'inverse, doit-on encore parler de vitesse quand on voit qu'entre les systèmes peuvent se manifester des sauts, des décrochages, des bifurcations, des apparitions soudaines, c'est-à-dire le changement même. La contingence qui donne vie au présent qui dure, au devenir s'absente des œuvres quand le monde de l'art qui les soutient s'installe dans une sorte de « présent éternel » pour reprendre les termes de Pamela Lee¹⁸.

Nous disions que pour un observateur une entité est appréhendée de l'intérieur ou bien de l'extérieur. Une entité observée de l'extérieur est un système en rapport avec d'autres systèmes. Elle existe séparément de tout le reste : c'est ainsi qu'elle existe parmi tout le reste. Mais le champ exogène, l'événement, d'une chose n'est pas tout le reste ; un champ est ouvert à travers des rapports dynamiques dans de multiples directions et à multiples niveaux qui « existent » simultanément. À chaque chose différente correspond la répartition de la multiplicité hétérogène d'un champ événementiel différent. Non seulement les rapports établis sont propres à la chose, mais celle-ci fait un tri et n'engage de rapports qu'avec certains systèmes alors qu'elle reste indifférente à d'autres. Un champ est ouvert à travers des rapports dynamiques, différentiels et intensifs, à travers « des heurts et des unions » (Dewey), des conjonctions et des disjonctions (frictions), c'est un champ de forces agissantes, de forces en devenir, un champ où l'entité est en équilibre dynamique, métastable. L'ontologie contextualiste est une onto-logique (routes, not roots). Le fond contre lequel se détache l'entité n'est pas n'importe quel fond.

Dans le premier chapitre nous avons observé des œuvres d'art sous ce jour. Nous avons trouvé dans le monde de l'art, et plus particulièrement dans le contexte de maintenance (qui appartient en large part à l'espace public), un observatoire privilégié du champ d'une entité. Nous avons alors considéré l'entité de deux façons complémentaires : contemplée en son instantanéité d'atome et, corrélativement, dissipée dans les temporalités de son champ. L'entité en son instantanéité dans la conscience contient virtuellement tous les mouvements de son propre système endogène ainsi qu'à travers ses rapports de corrélation les mouvements de systèmes exogènes qui coexistent simultanément. Elle contient virtuellement tous les mouvements en un temps-lumière. Nous avons défini ce champ (champ d'extériorité, champ transindividuel) d'une entité comme son subconscient et son inconscient (l'inobservable dans l'observation). Sans sa co-présence à l'entité il n'y aurait ni conscience, ni expérience de cette entité. L'empirique n'a d'épaisseur que virtuelle, sa stase repose dans son extase.

Cette entité nous l'avons alors considérée comme l'ouverture d'une multiplicité de chemins hétérogènes entre eux qui ne peuvent jamais appartenir au même moment de la pensée : un champ qui ne peut être représenté dans la conscience. Le champ qui peut être parcouru dans tous les sens ne peut l'être que de façon séquentielle ; séquence après séquence (et, et, et...), actualisée dans l'imagination ou effectuée dans les actes dans le temps successif. Concernant l'œuvre d'art on peut déplier multiples séquences, chaînages ou programmes (structures dynamiques, schèmes opératoires) en direction des divers secteurs du cadre de maintenance et de tous les autres systèmes incarnés, médiatisés par les acteurs de l'art. Nous pouvons imaginer, observer ou effectuer bien des rapports dans la conscience dans le temps de la pensée ou des actes, mais nous ne pouvons le faire qu'à partir d'un cas particulier, dans la communauté des acteurs de son champ.

Toutes les séquences suivent des chemins logiques, des chemins cognitifs et intuitifs (infra-cognitifs, en attente, attentifs aux inférences) – qui sont dans l'esprit comme dans les choses.

reflètent toujours le schématisme de la représentation : diagrammes (espace) et programmes (temps). Ils restent des machines, ils sont capables de *feedback* mais ne sont pas capables de s'autoreproduire. Les artefact capables d'auto-organisation et d'apprentissage existent déjà en robotique, notamment au MIT avec Rodney Brooks, mais ce ne sont pas encore des systèmes autopoïétiques et évolutifs capables de se réguler dans une complexité contextuelle et de s'adapter par eux-mêmes à de nouveaux états de systèmes. Le projet et sa concrétisation artefactuelle reste toujours une machine. Le machinique dépasse la machine pour constituer un éco-système. Les machines interconnectées entre elles dans le monde participent de systèmes autopoïétiques. « *Les machines, au sens large, [...] ne fonctionnent jamais isolément, mais par agrégats ou par agencement. Une machine technique, par exemple, dans une usine, est en interaction avec une machine sociale, une machine de formation, une machine de recherche, une machine commerciale, etc.* » Félix Guattari, *Les Années d'hiver (1980-1985)*, Paris, les Prairies ordinaires, 2009, p. 294.) Pour Guattari la machine fonctionne à tous les niveaux, on

peut l'envisager dans ses interactions mais aussi de façon abstraite. « *La machine conçue en dehors de sa circonscription technologique comme machine abstraite opère autant dans le virtuel que dans l'actuel, c'est d'ailleurs une définition qui ne m'appartient pas et qui a été proposée par bien d'autres auteurs à commencer par H. Maturana et F.J Varela, c'est l'idée que ce qui compte dans une machine, ce n'est pas sa manifestation matérielle, mais l'ensemble des systèmes relationnels, interactionnels, rétroactionnels qui la constitue comme entité qui a une certaine consistance ; cette consistance sera qualifiée par Varela d'autopoïétique, c'est-à-dire, ayant une capacité à reproduire ses propres éléments.* » J.C. Conesa et V. Le-marchands, Entretien avec Félix Guattari : « Est-ce qu'on a bien joué toutes les cartes du virtuel ? », Lyon, Catalogue Caravelles 2, 1991.

13- Edgar Morin, *La Méthode, tome 1 : La Nature de la nature*, Paris, Seuil, 1981, p. 186.

14- Même les organismes les plus élémentaires sont capables d'anticipation. L'anticipation dans la conscience humaine, à mesure de son phasage (couplage) avec des systèmes

Le subconscient ou le cerveau (*mind*) ce sont ces chemins en puissance. La mémoire du système est autant dans l'esprit que dans les choses. Une mémoire que Deleuze définit comme « *une mémoire qui n'est pas une faculté d'évoquer des souvenirs mais l'étrange faculté qui met en contact immédiat le dehors et le dedans* ».

À travers ces séquences, par leurs programmes, nous médions et nous incarnons des systèmes tout en étant capables aussi de nous transposer dans des systèmes radicalement différents des nôtres (une faculté de transposition, d'ubiquité et de survol). Nous rejetons certains systèmes et nous nous couplons avec d'autres. Nous sommes les acteurs ou les médiateurs de systèmes incorporels et corporels dont nous ne pouvons pas nous abstraire (l'opérateur se confond avec l'opération). Nous nous en faisons les médiateurs non seulement pour les activer mais pour en être les porteurs, pour en quelque sorte les incarner. Sur le plan des techniques on peut observer avec une certaine évidence que le couplage du corps-esprit avec la matière peut, comme dans le cas de l'homme-bicyclette par exemple, former un nouveau système et une nouvelle entité : le cycliste, qui n'est contenu dans aucune des entités précédentes. Nous appréhendons un système (ou une entité) à travers d'autres systèmes dont nous sommes les porteurs. Le cycliste voit la coupe du vainqueur mais pas sa bicyclette... Nous observons des systèmes à travers des systèmes qui sont la part aveugle du voir, et aussi de toute épistémologie qui ne se comprend pas dans cette condition.

Notre approche contextualiste peut être assimilée à ce qu'on appelle en systémique une observation du second ordre. Une observation du premier ordre dépend de la double exclusion de son contexte et de son observateur. Une observation du second ordre s'ajoute au premier en incluant l'observateur dans l'observation et en plaçant la chose observée dans un contexte (ou un cadre) dont l'observateur fait partie. L'autoréflexivité de l'observation du second ordre ne signifie pas que du coup on va pouvoir voir à la fois ce que l'on voit et d'où on le voit. Le là d'où l'on voit est distribué dans le divers, il est inobservable, la zone aveugle du

voir en émergence. L'entité ostentatoire (réflexive) contient une référence à sa propre origine. Mais une réflexivité radicale ne nous mène qu'à un éparpillement de routes et au complexe. La gloire de la forme visuelle est pour un regard qui se porte en elle et non pas sur elle, elle apparaît au centre d'une zone aveugle.

Pour Deleuze la conception moderne du cerveau met un dedans et un dehors topologiquement en contact. « *C'était la découverte d'un espace cérébral topologique, qui passait par les milieux relatifs pour atteindre à la coprésence d'un dedans plus profond que tout milieu intérieur, et d'un dehors plus lointain que tout milieu extérieur*¹⁹. » Ce milieu extérieur, qui est celui du cerveau virtuel, est même celui de la matière inorganique. Nous ne pouvons penser qu'avec le monde et non sur lui. Le système de l'observation est identique au système de l'observé, avons-nous écrit dans la première partie en traitant du problème de la description. La logique systémique du monde et celle de l'esprit se confondent en des programmes identiques. Les chemins de l'anticipation, de l'explication des implications sont des chemins en phase avec ceux du monde matériel. La logique dont nous parlons est celle de la mathématisation du monde naturel et social, aussi bien que celle de systèmes symboliques vivants, historicistes, partagés dans le sens commun, qui se soutiennent à travers leur récursivité, sédimentés dans les substances, les techniques, les formes d'organisation, les croyances et les habitus. Elle peut être locale ou universelle.

La communication se fait dans le partage de distinctions et de leurs fonctionnements, dans le partage de séquences systémiques, de programmes. Elle est la conscience partagée de séquences transpersonnelles. L'image de la communication n'est plus celle, linéaire, de la source et de la cible ou de la production et de la réception. Elle dissout la tension dialectique de la pragmatique interlocutive où l'interlocuteur est conçu comme initial / second au procès de l'énoncé du locuteur. Dans le message linguistique le signifié trouve sa signification dans le phasage et le couplage du locuteur-interlocuteur avec le référent. Dans la communication, écrit Niklas Luhmann, l'artiste est l'homologue

réels, est, comme l'explique E.T. Hall dans *La Danse de la vie*, le principe de son progrès : l'anticipation des saisons, des migrations du gibier, des éclipses, des lois physiques dans les régions subatomiques. Une anticipation qui est aussi, dans une certaine mesure, une anticipation des systèmes externes corrélatifs au système observé. L'anticipation est l'expression du temps virtuel, en puissance (*in potentia*), contenu dans l'instant actuel (*in actu*) d'un système. Elle s'oublie elle-même dans les habitudes et les automatismes ou les réflexes qu'ils soient mentaux, sensoriels, moteurs comme dans ses appareils techniques.

15- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 179.

16- George Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, trad. Y. Kornel et C. Naggar, Paris, Champ Libre, 1973 (édition originale 1962).

17- À ce temps bachelardien nous pouvons associer celui de William James qui parle de blocs discontinus de continuité, de blocs de durée, de bulles de conscience, de pelotes d'expérience.

18- Pamela M. Lee,
op. cit.

19- Gilles Deleuze,
L'Image-temps,
Cinéma 2, Paris,
Éditions de minuit,
1983, p. 275.

20- Cf. Niklas Luhmann,
Art as a Social System (Eva Knodt
translator), Stanford,
Calif., Stanford University Press, 2000.

du spectateur, la priorité de l'un sur l'autre est parfaitement circulaire²⁰.

Communiquer c'est à la fois se référer à une universalité objective, à des invariants, à un milieu, et exprimer une position (que nous entendons comme l'équivalent d'une situation). Cette objectivité qui n'est pas celle d'un naturalisme ou d'un positivisme n'est pas non plus celle d'une intersubjectivité. Entre position et objectivité, on sait au quotidien comment la communication est toujours approximative (entre bruit et redondance), une recherche incessante d'ajustement, invérifiable si ce n'est dans des actes communs, des applications, des phasages. Les mots sont dans les choses et les choses sont dans les mots, mais l'apparente objectivité du monde nous dit d'abord que nous partageons un espace impersonnel et collectif qui est d'ordre communicationnel.

Nous avons vu qu'une chose est toujours aussi une façon de voir cette chose, une modélisation de cette chose qui ne se confond pas avec une subjectivité ou avec une intersubjectivité. Une pierre dans un système géologique, un système de bâtiment et un système artistique ne sera ni décrite ni qualifiée de la même façon. Elle n'appartiendra pas à un même type de classement. Dans chacun des cas, la description, les distinctions de l'objet et de ses qualités sont très différentes. Ce sont là non seulement différentes façons de voir mais des objets différents. Ils ne font ni ne font faire les mêmes choses. Chacun de ces objets implique (est l'indice) des champs d'actions et de passions complètement différents.

Par un côté, les prédicats sont des distinctions explicites de caractéristiques et de qualités qui appartiennent en propre à l'entité observée. Par l'autre côté, ils renvoient corrélativement par des rapports implicites à des choses extérieures à l'entité, de l'autre côté de la limite, à un champ dans lequel baigne l'observateur ou l'acteur. Le prédicat dit toujours deux choses à la fois, l'une face à nous, l'autre dans notre dos. Le cerveau (le subconscient comme conscience non actuelle) d'une entité est celui d'un sujet anonyme ou collectif avant que d'être personnel (ce

qui de la personne n'est personne en particulier, ou ce qui de la personne ne lui appartient pas en particulier). La pierre du géologue est le centre du champ de rapports actifs et passifs d'un sujet anonyme, un champ de forces que le géologue individuel investira en partie (selon des séquences ou des programmes spécifiques) comme si elles étaient ses propres forces.

Les prédicats d'une entité se divisent également sur un autre plan. Dans la description d'une chose il y a des prédicats qui supposent une objectivité de la chose et il y a des prédicats positionnels qui sont législatifs dans leur évaluation de cette chose. Un prédicat décrit et qualifie son objet mais il peut aussi être l'expression d'une position (situation) vis-à-vis de cet objet. La description est à la fois collective et individuelle (position), mais elle ne peut être individuelle que dans la mesure où ce à quoi elle fait référence est présupposé comme existant extérieurement à la position (position qui est celle d'une fonction ou d'un rôle social et/ou d'une position singulière) dans un espace de communication. Cette extériorité n'est cependant que relative car si le *qui* a le sentiment de porter en lui sa position, il porte aussi en lui le monde où il prend cette position²¹.

Le *qui* (son individuation particulière, émergente, sa singularité) est position : elle est d'abord celle de son corps qui nécessairement se trouve en un point particulier de l'espace géographique. Le *qui* centre un espace topographique mais il est surtout le centre d'un espace topologique (non géométrique) qui est à la fois plus et moins que la géographie physique. Bergson dans *Matière et mémoire* avait mis en relation le développement du système nerveux et la latitude de ce type d'espace personnel qui part d'où les actions s'exercent et qui va jusqu'où se portent ces actions actuelles ou virtuelles. Cet espace corporel, moteur, est un espace biographique ; il se distribue par des distinctions, des sélections selon des affections. Le *qui* est dans l'espace (transpersonnel) en même temps que l'espace est en lui. Deleuze, à la suite de Kurt Lewin, appelle cet espace un espace hodologique qu'il définit comme un « *espace vécu, dynamique, défini par des chemins, des buts, des obstacles ou des résistances, des*

21- Ce que nous appelons la variabilité des positions correspond en esthétique à la variabilité des goûts. Un problème esthétique que David Hume avait soulevé dans son essai *Of the Standard of Taste* (1757) et qui a toujours, comme le dit Dewey, mis l'esthétique en péril de s'égarer. Dewey et Goodman bien qu'ils soulèvent le problème restent en retrait de lui pour — en rendant indissociable l'idée et l'affect comme nous l'avons fait à leur suite — lier le sentir à la réalité (identité) publique, collective ou impersonnelle de l'œuvre. Pourtant nous devons faire le constat d'une distinction entre ce qui du sentir appartient au transpersonnel et ce qui relève du goût personnel, car en usant de prédicats le *qui* exprime (communiqué) à la fois son interprétation (ou sa (re)construction) d'une chose et sa position vis-à-vis d'elle. La limite entre ces deux aspects est elle-même mobile et variable selon les situations interpersonnelles et culturelles. Au-delà de notre constat nous ne porterons pas un regard analytique sur cet épineux problème (voir les études sur les « predicates of personal taste »).

22- Gilles Deleuze, cours du 12/06/1984, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=364

23- Deleuze traite de cet inconscient à travers le cas clinique du petit Hans. Gilles Deleuze, « Ce que les enfants disent », in *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993. Pour notre part, nous parlons du subconscient comme d'une conscience non actuelle (dans l'actuel) dont les chemins sont cognitifs. L'inconscient est antéreprésentationnel (un fond qui ne passe pas dans la forme), mais il n'est pas sans être déterminant dans la cognition comme le montre Deleuze dans ce texte.

24- Michael Fried avait défini la "théâtralité" comme un déplacement de l'œuvre, de la chose, aux « circonstances actuelles de la rencontre entre l'œuvre littéraliste (literalist work) et son spectateur. » Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, vol. 5, juin 1967, p. 12-23.

*détours, bref, par une distribution de centres de forces*²² ». C'est un champ de forces, un territoire toujours en équilibre dans un milieu, que Deleuze appelle un inconscient cartographique²³. Cet espace est proprement une façon d'habiter le monde. L'âme au plus profond du sujet est dans l'étoilement d'un monde.

La position du *qui* est celle de son corps biologique centré sur l'axe sensori-moteur ou kinesthésique. Depuis les débuts de la peinture moderniste, l'art n'a cessé d'intensifier son adresse aux sens tactile et kinesthésique. MacLuhan disait que les tableaux de l'expressionnisme abstrait s'adressent moins à l'œil qu'au système nerveux central (ainsi sont-ils accrochés plus bas que les tableaux classiques). Les œuvres littéralistes (en perdant leurs cadres et leurs socles et en s'inscrivant dans l'espace et le temps actuels) n'ont cessées depuis de nous solliciter sur ce plan²⁴.

Le *qui* appréhende l'espace du champ d'une entité dans son propre espace, où cette entité est distinguée. Le corps kinesthésique (sensori-moteur) est une faculté sensorielle plus qu'un organe sensoriel, il est bien plus que le corps biologique. Si son espace est topographique il est surtout topologique ou hodo-logique. Il touche à et il est touché par des choses au-delà de toute limite de l'espace physique du corps biologique. Ce sixième sens ou troisième œil est le subconscient des cinq sens (dits extérocepteurs : vue, ouïe, toucher, goût, odorat) qui perçoivent par contact physique. Il est, comme le veut l'opinion générale, le sens du sentir et de l'intuition. La perception de l'œil c'est la vision, la perception, ou plus exactement l'appréhension du corps c'est l'affection, la sensation. L'œil ne se porte pas sur le monde matériel mais voit en lui (le point de vue appartient à la chose), le corps sent (et dans un sens métaphorique voit) et se porte du plus proche toucher jusqu'aux confins du temps et de l'espace. La sensation est l'intelligence du champ. L'unité de l'affection n'est pas une synthèse du multiple mais une distribution de la multiplicité dans l'unicité de la position. Le terme esthétique vient du grec où il signifie « faculté de sentir » (*aesthêticos*). L'esthétique est kinesthésique.

Ainsi qu'on vient de le voir avec l'espace hodologique, les chemins de la cognition sont aussi les chemins des affections et du désir (jouï-sens). Comme le disaient William James et John Dewey, on ne peut séparer l'affect d'une chose de son idée²⁵. Les neuf monochromes de Danto (leurs identités dit-il) sont neuf affections ou sensations différentes. Les chemins de l'affection et ceux de la cognition ne cessent de se précéder l'un l'autre. Leurs espaces ne cessent de se confondre dans le champ d'une entité. Cet espace peut s'élargir ou se contracter ; un affect en défaut d'espace est aussi un affect en défaut de pensée, en manque de mots.

Pour paraphraser Bergson dans *Matière et mémoire*, disons que les affections participent de l'espace et que toutes y poussent des chemins plus ou moins étendus. Les chemins du sentir sont aussi ceux de la cognition et du jugement (la position)²⁶. La sensation dans l'instantanéité de l'appréhension d'une chose recueillie et exprime dans la conscience et l'expérience un champ subconscient, elle est la prescience de ce champ. L'affect a la même unité que l'entité appréhendée mais ses chemins se dispersent dans l'hétérogénéité du champ subconscient de cette entité. En tant qu'il est appréhension par le corps il est l'espace dans le temps-lumière. L'affect est éclats d'espace. Le corps dans toutes ses parties est une sorte de résonateur du champ en même temps qu'il est une sorte de « microscope » sur lui.

L'affection émerge dans la biochimie du corps et dans toute une vie musculaire, elle est au centre d'un croisement neuro-musculaire où sans répit le corps est impliqué dans l'espace et où celui-ci touche à des forces en jeu comme à des instances palpables (opportunités, espoirs, obstacles, craintes, dangers...). Tout le champ imaginaire est investi par la motricité. Entre passion et action, les dynamismes des systèmes actualisés dans la conscience se confondent avec le tonus du corps.

Au centre de son étoilement l'œuvre n'a de présent sur la ligne du temps que scindé entre le souvenir et l'anticipation, plein d'un avenir déjà virtuellement advenu ou bien il est ouvert dans l'indétermination du futur et s'expose dans la contingence. La kinesthésie, en ce que ce mot signifie en premier lieu l'équilibre

25- « *There are no intrinsic psychological divisions between the intellectual and the sensory aspects; the emotional and the ideational; the imaginative and the practical phases of human nature.* »
John Dewey, *Art as Experience*, New York, Perigee Books, 2005, p. 258.

26- *Sentire* est issu du latin classique qui veut dire « percevoir par les sens ou par l'intelligence », puis « être d'un certain avis ». Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2006.

du corps, est ce point du présent scindé entre passé et futur sur la ligne du temps. C'est en son point d'équilibre physique que le corps fait l'expérience du temps, entre la stabilité des systèmes récurrents et le changement dans des ensembles et dans le tout.

Appréhender, contracter une entité ou un système c'est toujours aussi en libérer les puissances virtuelles. On investit les forces d'une entité et de son champ comme si elles étaient nos propres forces. Cela même dans le cas de l'ostensible et de la distance esthétique qu'il implique. Quand il s'agit d'une entité construite, d'un artefact et en particulier d'une œuvre d'art, le champ de ce composé doit aussi être considéré comme un « champ de composition » pour reprendre l'expression de Deleuze. C'est un champ dont les chemins ont été dans une certaine mesure pensés et sentis lors de la conception et de la réalisation de l'artefact. Le goût que l'on a d'une chose est toujours un affect né de son champ. Le goût qu'avait Clement Greeberg pour les *drippings* de Pollock n'était pas seulement dans le composé, il n'était pas sans être traversé d'enjeux artistiques, historiques, géographiques, politiques. Son goût n'était pas seulement pour les formes sensibles comme il le disait (une « sensibilité pathique »), c'était aussi un goût pour leurs champs dont il était un des acteurs les plus investis²⁷.

27- Serge Guilbaut décrit particulièrement bien ces enjeux. *Comment New York vola l'idée de l'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996.

Le champ de composition vient s'ajouter au composé (dans la conscience) comme son subconscient. Cela vaut pour toutes les œuvres bien que de façon plus évidente pour certaines. La composition de John Cage *4'33"* (de silence) n'est pas moins manifeste dans son composé que dans son champ. Nous ne croyons pas non plus que la sensation gustative dans la gastronomie moléculaire de Pierre Gagnaire soit seulement dans l'assiette. Il semble évident que le goût ou le dégoût que l'on peut ressentir pour un sac VL, par exemple, n'est pas pour l'objet en lui-même mais pour les systèmes qui vont avec.

Une œuvre n'existe pas sans un champ de composition dont participent le cadre de maintenance et ses acteurs comme nous l'avons vu plus haut. Ce champ, nous le disions aussi, est d'autant plus apparent que les œuvres sont nouvelles. La sen-

sation d'un composé est celle de forces intensives d'un champ de composition. Elle est contemplation traversée par les dynamismes intensifs d'un champ d'extériorité, par un champ de forces vivantes, balisé, anticipé, intuitionné, senti sans pouvoir être représenté. L'affect de l'entité contemplée jouit (ou pâtit) des puissances d'action qui traversent la carte en tous sens en un temps-lumière. Alors la passion de l'œuvre est aussi la passion du tout dans une position singulière en devenir.

Dans l'esthétique classique on traite du goût en l'assimilant au beau ; c'est un affect d'exception qui en même temps opère comme un critère d'évaluation. Cette conception de l'esthétique qui était encore celle de Greenberg a été complètement rejetée de l'art conceptuel et littéraliste à la suite des readymades de Duchamp comme on l'a vu. Cela au point parfois de rejeter l'esthétique elle-même comme ce fut le cas de Kosuth dans son fameux texte *L'Art après la philosophie* où il écrit : « *Autrefois l'un des deux pôles de la fonction artistique était sa valeur décorative. La tranche de la philosophie qui traitait du "beau", et donc du goût, se trouva inévitablement dans l'obligation de discuter aussi de l'art. De cette "habitude" naquit l'idée qu'il y avait un rapport conceptuel entre l'art et l'esthétique, ce qui est faux.* »

Kosuth dans son combat contre Greenberg semble oublier John Dewey, pourtant si influent aux États-Unis. Il proposait déjà une version plus contemporaine de l'esthétique avec son esthétique expérientielle et processuelle qui s'était ensuite développée par-delà les critères du goût et du formalisme. L'esthétique du minimalisme se définissait, non plus comme celle d'un objet, mais comme celle de l'expérience de cet objet, selon une « valeur esthétique d'usage » (Benjamin Buchloh)²⁸. Cette esthétique se dispensait de critères transcendants dans l'évaluation des œuvres et débouchait sur une sorte de relativisme ou de pluralisme où l'évaluation des œuvres se fait selon les critères qui sont ceux des œuvres elles-mêmes.

L'émergence de cette esthétique n'est bien sûr pas étrangère à celle du readymade. Duchamp ne supprimait pas le goût mais introduisait le goût du quelconque (il ne cachait d'ailleurs pas

28- Sur la continuité entre l'art comme expérience chez Dewey et la théâtralité du minimalisme, voir Stewart Buettner, « John Dewey and the Visual Arts in America », in *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33, 1975. Traduit par Christophe Domino dans John Dewey, *L'Art comme expérience*, Publications de l'université de Pau, Éditions Ferrago, 2005.

son goût pour le dessin industriel). Le quelconque remplace l'exception, son correspondant pathique de l'esthétique classique. Le readymade ne s'est pas émancipé de l'esthétique, c'est l'esthétique qui s'est émancipée en passant par le readymade. L'affect, le sentir, demeure central à l'esthétique comme problème, mais le goût libéré des critères normatifs est devenu une affaire positionnelle, avant tout singulière. On peut parler de l'œuvre à laquelle notre goût se rapporte en tant qu'elle appartient à un milieu commun, mais les goûts, eux, ne se discutent pas.

Mais Duchamp diverge de Dewey sur un point fondamental. Il ne donne que peu d'importance à l'actualité physique de l'œuvre, au contact direct contemplatif ou expérientiel. Pour Duchamp, il suffit de savoir qu'il (le readymade) existe. Il eut des paroles sévères pour ceux qui se mettaient à admirer l'objet. Quelle est alors l'entité contemplée quand elle n'est plus seulement la forme sensible ? Nous ne pouvons pas dire que nous contemplons un pur concept, car avec le concept vient aussi un existant empirique qui, on le sait, n'est pas sans porter ses effets pratiques. Des effets qui débordent l'espace de l'esthétique expérientielle. Avec le readymade il est difficile de croire que l'identité et l'affect de l'objet dans la conscience seraient originés dans un en-soi de l'objet ou du sujet. Plus radicalement que l'œuvre chez Dewey ou chez les minimalistes le readymade se confond avec la praxis au sens de Marx et du matérialisme historique.

L'esthétique expérientielle inclut dans l'œuvre son spectateur mais pas son contexte exogène. Tout finit et débute avec le sujet. Nous demeurons malgré tout dans une observation du premier ordre car nous ne sommes pas encore passés de l'autre côté de la limite. Le readymade n'a pas fini d'embarrasser le paradigme substantialiste en art.

Donc l'esthétique contextualiste demande de garder à la fois séparées et assemblées les deux dimensions de l'entité et de son champ. À un moment où la visualité a perdu sa primauté et où le couple cerveau-monde a remplacé le couple œil-nature, notre tentative est d'ouvrir la possibilité d'une esthétique transindividuelle qui intègre les deux dimensions de l'artefact et de son

champ comme deux dimensions d'un même être.

Comme nous l'avons aussi signalé plus haut le problème d'une telle esthétique, celle d'une entité extatique purement indicielle, n'est plus celle d'un objet de représentation mais celle de l'irreprésentable dans la représentation de cet objet. De plus, cette contextualité irreprésentable du champ n'est pas seulement ce *dans quoi* nous sommes mais aussi ce *de quoi* nous sommes et ce *par quoi* nous sentons.

Si le regard focalise sur l'entité il peut aussi se « défocaliser » comme disait John Cage, non pour s'ouvrir à un environnement mais à un infra-conscient, au sixième sens qu'est la sensation. C'est toujours une affaire de focale.

Appréhender l'entité par son dehors c'est l'ouvrir à la complexité, à un divers contextuel multi-directionnel et à la multi-temporalité de séquences cinétiques. C'est une appréhension kinesthésique et non plus visuelle. La conscience qui ne peut pas même se représenter le champ d'un petit-pois, peut cependant le sentir, l'intuitionner et y naviguer dans toutes les directions comme dans une banque de données.

L'esthétique contextualiste refuse de réduire le *qui* de la relation esthétique à sa seule conscience actuelle et l'œuvre à sa seule représentation d'entité dans cette conscience. Ce problème nous allons maintenant le poser du côté de l'esthétique en design.

LIVRE 2

ESTHÉTIQUE SYSTÉMIQUE ET CONTEXTUALISTE EN DESIGN

Le design est une activité créatrice dont le but est de présenter les multiples facettes de la qualité des objets, des procédés, des services et des systèmes dans lesquels ils sont intégrés au cours de leur cycle de vie. C'est pourquoi il constitue le principal facteur d'humanisation innovante des technologies et un moteur essentiel dans les échanges économiques et culturels.

Définition de l'ICSID (International Council of Societies of Industrial Design), 2002.

RÉCAPITULATIF ET INTRODUCTION

Nous avons parlé dans notre livre 1 d'une approche constructiviste de l'œuvre avec Arthur Danto et Nelson Goodman tout en abordant le problème de la description, notamment par la description empirique des neuf monochromes de Danto. Puis en passant de Danto à Howard Becker nous sommes passés d'un côté à l'autre de la limite de l'œuvre, nous avons ajouté à l'approche endogène une approche exogène. L'idée majeure de Becker étant celle d'une corrélation et d'une synchronicité (causalité circulaire) entre l'œuvre et son contexte institutionnel et social : le monde de l'art. Cette corrélation nous l'avons observée principalement sur le plan de ce que nous avons appelé le cadre de maintenance, sans cependant limiter l'événement de l'œuvre (son champ d'extériorité ou de simultanéité) à ce cadre. Le cadre nous a intéressé pour se prêter à une description empirique, pour appartenir à l'espace public (dans le contexte du musée) et pour correspondre à la distribution d'une communauté d'acteurs. Au fonctionnement interne de l'œuvre nous lui avons ajouté ses fonctionnements externes comme deux dimensions qui coexistent mais qui ne se confondent pas. Nous avons associé ces deux dimensions à celles d'une observation du second ordre

(dans laquelle est incluse à la fois l'observateur et le contexte de l'entité observée).

Nous avons ensuite, dans le chapitre 2, abordé l'œuvre d'art dans la classe plus générale des entités naturelles et fabriquées (les artefacts) en développant une approche systémique et contextualiste. Par cette généralisation il nous semble maintenant possible de mettre en parallèle une même approche de l'artefact en art et en design sans pour autant réduire la spécificité de chacun de ces deux domaines. Les deux systèmes sont distincts, ils ont chacun une autonomie, une auto-référentialité (clôture opérative) en ce que chacun fait référence à ses propres codes et à sa propre histoire (une séparation qui demeure, on le verra, même quand c'est une même personne qui opère dans les deux domaines).

À une esthétique formaliste traditionnellement centrée sur l'entité ou l'individu, et qui suppose l'origine dans une intériorité de l'objet et/ou du sujet, nous voudrions ajouter une esthétique transindividuelle ou extatique. Mais appliquer une même approche esthétique dans les deux domaines sera nécessairement la faire fonctionner différemment dans chacun des domaines.

À l'esthétique traditionnelle qui a pour objet une entité close et figée s'était déjà opposé un courant maintenant devenu traditionnel qui trouve ses précurseurs dans les avant-gardes historiques et qui se poursuit dans l'art contemporain, ainsi que nous l'avons vu dans le livre 1. Cette esthétique postmoderniste considère l'œuvre d'une part comme un agencement dynamique et d'autre part comme un objet d'expérience qui n'est pas situé hors de la relation actuelle entre le *qui* (spectateur actif ou usager) et le *quoi*. L'objet esthétique se confond avec sa valeur esthétique d'usage.

Une esthétique contextualiste conserve bien des aspects de cette esthétique à commencer par sa littéralité et son empirisme. Mais elle s'en détache par d'autres côtés. L'esthétique expérientielle (celle de Dewey ou plus récemment celle de Richard Shusterman), en identifiant l'œuvre (interactive ou immersive) à la relation actuelle entre le *qui* et le *quoi*, conçoit l'œuvre comme non

limitée. Une œuvre non limitée ne permet pas d'envisager de rapports entre cette entité et d'autres entités qui lui sont externes. En ce sens elle se rattache encore à un ordre substantialiste malgré sa critique d'une ontologie substantialiste. Nous conservons de cette esthétique l'œuvre identifiée à son actualité dans la conscience mais nous ajoutons à cette actualité la dimension virtuelle d'un champ (l'actualité de l'inactuel), un subconscient spatial et matériel (topologique). À chaque instant d'actualité empirique de l'œuvre (dans le temps chronologique) nous ajoutons un empirisme transcendantal (dans le temps simultané). Temps-lumière du subconscient (ou du cerveau), traduit par la sensation. À la différence des deux esthétiques mentionnées (celle de l'œuvre close et figée et celle de l'œuvre comme expérience) nous n'identifions pas le *qui* à sa conscience dans l'appréhension esthétique ni le *quoi* à sa représentation dans cette conscience. La conscience et l'expérience de l'œuvre qui appartiennent à une observation du premier ordre nous sont alors apparues, telle une monade qui, étant contenue dans le monde, contient le monde en elle. Nous poursuivrons à travers le design les implications d'une telle esthétique.

On a vu que si le contexte de l'art était une condition nécessaire à l'œuvre d'art il n'était pas une condition suffisante. Mais comme nous le montrent des tendances de plus en plus affirmées de l'art contemporain ce contexte n'est pas nécessairement physique. Quelque chose peut être montré (désigné) et appréhendé comme étant de l'art hors du contexte de la galerie ou de l'architecture en général. C'est un courant qui poursuit la ligne du non-objet jusqu'à l'extrême, jusqu'à parfois se confondre avec une poétisation ou une artification d'éléments extra-artistiques ordinaires. C'est par exemple le cas aujourd'hui des productions des artistes du collectif de la *Biennale de Paris*. Ce type d'abstraction (autoréférentialité) manque souvent de pouvoir être théorisé comme une entité. Moins parce que l'œuvre est plus proche d'une économie de services que de biens (en s'attachant à une esthétique processuelle) que parce qu'elle ne subsiste pas au-delà d'une séquence unique et éphémère (hormis son document d'archive qui, lui, réintègre un contexte institutionnel physique)

et qu'elle finit par se confondre avec la communication. L'œuvre manque par là à avoir la permanence et la transférabilité nécessaire à l'entité telle que nous l'avons envisagée ici. On voit cependant avec ce type d'œuvre que l'ostension, l'abstraction et l'autoréférentialité propre à l'œuvre peuvent se détacher du contexte physique de l'art pour opérer *in vivo* dans le monde non artistique. Ce courant en privilégiant la valeur d'usage a ses antécédents dans les avant-gardes historiques où se croisent l'art et le design comme on va le voir plus loin.

Encore quelques précisions pour finir ces notes d'introduction à notre livre 2. Jusqu'à présent nous avons usé des mots œuvre et artefact comme relativement interchangeables, comme des entités faites de main humaine. Souvenons-nous que le mot artefact dérive de l'expression latine « *artis factum* », qui veut dire « le fait de l'art ». Néanmoins de la même façon que nous avons tendu à user du mot œuvre en art nous tendons à user du mot artefact en design.

Pas plus que l'œuvre en art, ou que n'importe quelle entité, l'artefact de design ne se limite à sa matière. Comme en art, quel que soit le degré de dématérialisation du système, il est toujours donné sur un plan empirique (une œuvre de Lawrence Weiner ne se réduit pas à son certificat, par exemple). L'art implique une adhérence de la pensée à la matière, c'est là son lien profond avec la technique¹.

Parmi la diversité des artefacts que nous pourrions nommer nous ne traiterons ici que de ceux qui peuvent se rattacher aux arts plastiques et au design de produit sériel. Nous n'y incluons pas la photographie qui, en tant que technique industrielle, accompagne tout le modernisme, nous n'y incluons pas non plus les artefacts numériques tels que par exemple les sites web ou les programmes informatiques. Nous impliquerons les technologies numériques (dans lesquelles la photographie a été absorbée), ou les technologies de l'esprit, pour reprendre les termes de Bernard Stiegler, sur le plan de l'information et de la communication. Elles sont loin, en tant que médias de la cognition, de n'être qu'un supplément à l'artefact. Au contraire, elles partici-

1- L'équivalent de *technè* en grec est *ars* en latin.

pent pleinement de sa réalité empirique, car, comme le dit Goodman, si la connaissance dépend de l'expérience, il est tout aussi vrai que la connaissance structure le monde dont nous faisons l'expérience.

SUR QUELQUES AFFAIRES DE FAMILLE ENTRE L'ART ET LE DESIGN

Nous avons déjà signalé dans le premier livre la différence entre l'ostensile et l'ustensile. Le ready-made de Duchamp exemplifiait parfaitement ce basculement d'une même forme de l'ustensile à l'ostensile tout en marquant leur différence. Il y a cependant un degré d'abstraction et d'ostension dans toute individuation, une contemplation et une passion. La particularité de l'art est de se caractériser par un degré maximum d'abstraction ou d'auto-référentialité (celle de l'artefact et celle de son propre domaine). Tout ce que nous avons appelé le contexte de maintenance est au service de cette ostension. L'ostensile a pour correspondant institutionnel le monde de l'art.

L'ustensile tend vers une autoréflexivité minimale, et toutes les tendances autoréflexives en design semblent se faire en référence à l'art. L'ambition du design n'est cependant pas de se confondre avec l'art mais de transposer la réflexivité propre à l'art dans son propre domaine. On nous dira qu'il y a une ostensibilité propre à la marchandise qui n'a cessé de s'affirmer tout au long de la production industrielle, celle de l'artefact lui-même et de sa représentation par ses médias publicitaires dans « la société du spectacle ». Mais cette ostensibilité s'établit dans et par la négation de la littéralité de l'artefact, pour verser dans la fantasmagorie. Elle est ce que l'art qualifie du pire des illusionnismes ; sa capacité autoréflexive est quasi nulle.

Sur le plan de l'esthétique les questions de la sensation, de l'événement et de la communauté du composé se posent aussi bien en design qu'en art. Dans la réflexivité l'artefact de design comme l'œuvre d'art contient une référence à sa propre origine (en soi et hors de soi). Cette autoréférence ne se limite pas à

l'entité elle-même sans que celle-ci ne soit aussi un répartiteur d'implications qui trament son inconscient (comme champ social et politique). Ce qui se donne à réfléchir dans la sensation n'est pas seulement le composé, mais ce que nous avons appelé (livre 1) le champ de composition. Irreprésentable pour la conscience le champ ne peut se réfléchir que dans la sensation. La sensation est la prescience du champ de l'objet de la conscience.

C'est largement sur le plan d'une esthétique processuelle que les passages entre l'art et le design se sont effectués depuis les débuts du design. La valeur d'usage, sa séquentialité, est un axe majeur sur lequel l'art et le design ont échangé depuis *Prounraum* de Lissitzky (1923) jusqu'au divans de Franz West ou les toboggans de Carsten Höller, parmi d'innombrables cas. Nous allons le voir. L'œuvre en est venue à largement s'identifier à sa propre processualité dans une esthétique expérientielle, jusqu'à parfois y disparaître (presque) complètement.

L'art de Franz Erhard Walther exemplifie remarquablement l'indiscernable scission entre un artefact qui s'en-face dans sa monstration et ce même artefact qui s'efface dans son usage tout en restant en retrait de l'utile. La valeur esthétique d'usage est restée distincte de la valeur utilitaire d'usage. Cette différence apparaît même, et particulièrement, chez des créateurs qui produisent dans les deux domaines². Le spectateur est resté un spectateur et n'est jamais devenu un usager. Cela même dans les cas où nous trouvons dans l'artefact de design une auto-réflexivité (ostension) et que nous pouvons parler en design d'une valeur esthétique d'usage (l'aménagement intérieur, la cuisine, l'habillement, le maquillage et tant d'autres choses en participant). Roland Barthes dans *L'Empire des signes* parle de l'usage des baguettes en Orient. La baguette « *introduit dans l'usage de la nourriture [...] une opération intelligente, et non plus mécanique* ».

Il y a une esthétique du savoir-faire et du savoir-vivre dans toutes les pratiques quotidiennes. Usages et artefacts sont solidaires et l'on trouve dans les usages les mêmes systèmes figés ou bien émergents que dans les artefacts. Quand les usages sont deve-

2- Donald Judd qui produit d'une part des sculptures et d'autre part du mobilier est très clair sur cette distinction. *It's Hard to Find a Good Lamp*, 1993, publié pour la première fois dans un catalogue d'exposition au Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1993. Texte disponible sur le site internet de la fondation Judd : <http://www.juddfoundation.org/furniture/essay.htm>

nus figés et que le cerveau vivant s'est retiré d'eux il y a toujours des nuages qui s'amoncellent à l'horizon. Bien que nous parlions peu dans cet essai d'une esthétique de l'usage nous voudrions croire qu'elle demeure implicite à l'approche que nous avons choisie.

Quand on parle de l'usage d'un artefact on le conçoit en général sur une ligne séquentielle unique. Mais les termes d'usage et d'usager nous semblent cependant manquer de précision. L'usage d'une tasse à café est elle seulement de boire du café ou bien doit-on considérer que son lavage et son rangement (ce qu'on appelle ses fonctions secondaires) ou même que sa fabrication font partie de son usage ? Nous concevons la valeur d'usage d'un artefact comme un étoilement et non pas sur une seule ligne (celle de son ergonomie par exemple). L'étoilement est contenu dans chaque instant de la ligne. Ce qui nous intéresse c'est un subconscient extatique du *qui* dans le champ événementiel de l'artefact, sachant que l'étude d'un champ de simultanéité doit aussi passer par l'observation de séquences temporelles.

Avant de nous engager plus dans ces questions nous allons faire un rapide tour d'horizon qui nous permettra de mieux préciser les relations entre les deux domaines à travers un nombre de cas.

Le design, bien que le terme ne se popularise que plus tardivement, naît avec la société industrielle et le modernisme. Depuis la Renaissance s'était creusé un fossé entre les beaux-arts et les sciences et techniques émergentes. Le design est venu combler cette séparation. Vilém Flusser n'a cessé d'insister sur le design comme intermédiaire entre l'art et la technique³. Le choc initial avec les beaux-arts et les traditions artisanales s'était déclaré en architecture quand est apparu un nouveau type de constructeurs, les ingénieurs (le *Cristal Palace* en 1851 est le cas le plus connu). Le design (dont fait partie l'architecture) est né de la résorption de cette antinomie. Le terme design commence à s'imposer aux États-Unis au début des années 1930 avec les créations des premières agences d'*industrial design*, notamment celle de Raymond Loewy. Il tend à remplacer le terme allemand

3- Vilém Flusser explique que le mot design a investi la brèche et jeté un pont entre la technique et l'art : « *C'est pourquoi ce mot désigne aujourd'hui approximativement le point où l'art et la technique en viennent à se recouvrir pour ouvrir la voie vers une nouvelle culture.* » *Petite Philosophie du design*, Belval, Circé, 2002, p. 10.

Gestaltung en usage au Werkbund et au Bauhaus. Il est entré dans la langue française en 1959. Dans les années 1960 une autonomie de la discipline était déjà fermement établie (elle se réfère à sa propre histoire et joue avec ses propres codes).

Dès les débuts du design, que nous pouvons faire remonter jusqu'à la période du *Arts and Crafts*, les développements de l'art et du design se sont recoupés de plusieurs façons. Avec la perte de la *mimésis* dans l'abstraction et la progressive inscription de l'œuvre dans « l'espace réel » l'art se rapproche par un côté du design qui, lui, est fondamentalement littéraliste. Le développement de l'art moderniste entre l'*Olympia* de Manet et les cubes minimalistes de Morris a été opéré par des peintres et des sculpteurs mais aussi par les artistes des *Vhutemas* à Moscou (dont Tatline et Lissitzky), par ceux du Bauhaus (Moholy Nagy), du groupe *De Stijl* (Van Doesburg) parmi tant d'autres artistes entre environ 1915 et le début des années 1960. C'est au contact du design que se sont effectuées bien des orientations théoriques et pratiques de l'art : le passage de la sculpture (dont la statuaire) à l'environnement, de l'œuvre statique à l'œuvre cinématique, d'un objet esthétique à une valeur esthétique d'usage, de la forme d'exception à la forme quelconque, des techniques et des matériaux traditionnels aux médiums mixtes (*mixed media*), etc.

En se séparant de sa fonction mimétique et en perdant son cadre ou son socle l'œuvre fonctionnait dans le monde concret, dans un monde de plain-pied où il devenait pour le spectateur beaucoup plus difficile de s'abstraire physiquement (œil désincarné). D'un côté les œuvres n'ont cessé de s'ouvrir à leurs contextes et de produire les espaces où elles s'inscrivent : *site specific*, *in situ*, *land art*, performance, art contextuel, etc. ; d'un autre côté elles se sont faites, interactives ou immersives, inscrites dans la durée et l'expérience d'un spectateur actif en se fondant sur la valeur d'usage et en se réclamant d'une esthétique expérientielle et processuelle (et, plus récemment, au tournant du siècle, relationnelle).

L'apparition de l'art contemporain dans le contexte du musée correspond à une redéfinition de l'histoire de l'art par l'inté-

gration de précurseurs de la première moitié du XX^e siècle, les avant-gardes historiques. Dans cette histoire, l'histoire de l'art et l'histoire du design étaient devenues proprement indissociables (on peut d'ailleurs être surpris qu'elles restent si fortement dissociées dans les enseignements aujourd'hui). Artistes et designers ont depuis partagé une histoire commune tout en maintenant la spécificité de leurs domaines propres. Quand l'œuvre de Duchamp émerge vers le milieu des années 1950 aux États-Unis, c'était déjà toute une institution qui se transformait. Le ready-made n'était que la pointe d'un iceberg ou une sorte de trou d'aiguille par lequel faire passer l'iceberg. Si le ready-made invalidait les critères du goût (comme sensibilité pathique), du fait main, de la composition et la primauté du visuel, en privilégiant la forme impersonnelle et le quelconque, il ouvrit ce faisant la porte à tout un pan de ce que nous appelons aujourd'hui les avant-gardes historiques. Avec l'émergence du ready-made dans le musée des Beaux-Arts ce sont ces productions qui émergent en même temps.

4- Josef Albers est au Black Mountain College (où John Dewey est influent) de 1933 à 1949, puis à Yale University de 1950 à 1958. Walter Gropius est à Harvard University à partir de 1937.

En 1930, *The New Vision: From Material to Architecture* de Moholy-Nagy est traduit de l'allemand.

Celui-ci fonde avec Gropius le New Bauhaus de Chicago en 1937 et publie *Vision in Motion* en 1947. Gregory Kepes publie *The Language of Vision* en 1944 qui sera influent dans l'enseignement artistique dans les années

1940 et 1950. Sur l'enseignement artistique aux États-Unis et l'influence des artistes du Bauhaus. Howard Singerman, *Art Subjects. Making Artists in the American University*, University of California Press, 1999.

Andy Warhol avait très bien saisi la donne, lui qui sortait d'un environnement d'enseignement artistique d'un nouveau type qui avait entrepris de dé-hiérarchiser et de décroquer les différences entre les beaux-arts et les arts appliqués, et entre les techniques traditionnelles et les techniques nouvelles. Ces transformations dans les universités et les écoles d'art aux États-Unis, qui se sont faites à partir du milieu des années 1930, sont fortement liées aux influences de John Dewey, des artistes du Bauhaus et de ceux qui se ralliaient à leurs conceptions de l'enseignement⁴. On y voit l'atelier de l'artiste peintre perdre son cloisonnement avec l'histoire de l'art, la sculpture, le graphisme, la photographie, la publicité, le design, etc. et avec la diversité des matériaux et des techniques qui leur sont liés. Warhol est loin de se limiter à n'être l'héritier que du ready-made, il compose avec un peu tout ce qui vient en même temps que le ready-made. Il allait jusqu'à confondre l'auteur avec l'acteur de cinéma comme produit de l'industrie ainsi que l'avait théorisé Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Avec le ready-made vient aussi la chaîne de production et la *Factory*.

L'atelier de l'artiste s'est en général ouvert sur l'extérieur et s'est transformé dans bien des cas en agence de conception semblable à celles des architectes, designers ou publicitaires regroupant parfois plusieurs personnes sous une même signature. La signature autographe se transformant alors en logo (General Idea ou l'Agence les readymade appartient à tout le monde®).

Une des caractéristiques de l'art contemporain depuis sa période inaugurale dans les années 1960-1970 a été de franchir les frontières qui le séparait d'autres domaines extra-artistiques. Parmi ces domaines qui ne cessent de se diversifier les croisements entre art et photographie (elle aussi une technique industrielle) ne sont pas moins initiaux que ceux avec le design. Mais nous n'en traiterons ici qu'indirectement. C'est dans le processus des passages entre art et design que se dégagent certaines des orientations majeures, théoriques et pratiques, de l'art contemporain. Ces passages ont commencé dans les avant-gardes historiques. Nous avons des cas historiques mémorables de réussites comme l'*Espace de démonstration* de Lissitzky à l'Exposition internationale de Dresde en 1926 (qui est le prototype de l'*Espace des abstraits* installé au Musée provincial de Hanovre en 1927) ou bien le projet par Vilmos Huszar et Gerrit Rietveld pour la même exposition (projet non retenu) proposant un environnement de larges rectangles de couleurs appliqués directement sur les murs et sur le plafond, ou bien encore le *Costume simultané* (1913) de Sonia Delaunay. À chaque fois le passage de la frontière se fait sur un plan particulier. Les *Espaces de démonstration* de Lissitzky introduisent l'interactivité entre l'œuvre et le spectateur-usager : c'est le début d'un long dialogue entre l'environnement muséal et l'œuvre d'art qui n'a cessé de s'amplifier jusqu'à aujourd'hui. Le projet par Vilmos Huszar et Gerrit Rietveld liait l'espace d'habitation à la peinture abstraite en considérant les plans de couleurs comme produisant l'espace et non comme le remplissant. Le *Costume simultané* de Sonia Delaunay trouve une place étrange dans le problème d'une discontinuité entre la peinture et la sculpture cubiste en révélant le cinétisme inhérent à la simultanéité cubiste. À chaque

fois le problème traité relève des deux domaines. Ces passages se sont poursuivis dans le postmodernisme par une critique du formalisme et du fonctionnalisme sur les plans des rapports surface / masse, forme / construction, littéralité / métaphore, dépouillement / ornement, *high / low*, par exemple. Dans les deux domaines on cherche à dépasser l'antinomie moderniste entre l'abstraction et la figuration ou entre le littéral et l'iconique. Ces plans de communication, ces problèmes transversaux n'ont cessé de se poursuivre depuis le modernisme. Les cas sont innombrables, pour le meilleur comme pour le pire. Pour contribuer à ces passages Arthur Danto pourrait peut-être nous proposer une exposition de neuf tabourets « *constituée de répliques indiscernables (à une certaine distance) ayant des origines ontologiques radicalement différentes* ».

On voit aussi beaucoup d'artistes et de designers depuis les années 1970 qui essaient de travailler à cheval sur la frontière, moins en faisant communiquer les domaines qu'en cherchant à effacer la frontière qui les sépare. Ces tentatives se font en partant de l'une ou de l'autre discipline, mais elles se recoupent dans ce qui a été appelé le *design-art*. Certains artistes en font une constante de leur travail, d'autres n'y interviennent que de façon ponctuelle. Ceux qui créent à partir de l'art sont très nombreux et beaucoup d'entre eux le font par le biais du mobilier. Scott Burton a été l'un des premiers à en faire usage dès le début des années 1970. Parmi les œuvres connues il y a le mobilier de Franz West et en particulier *Auditorium : 72 divans pour la documenta IX de Kassel* en 1992, installé dans un hall et à usage public. Tobias Rehberger explore également cette zone aberrante entre l'ostensile et l'ustensile. Mais on se dit néanmoins : soit c'est de l'art et ça fonctionne d'une certaine façon dans le contexte de l'art, soit c'est du design et ça fonctionne d'une autre façon dans le contexte du design. Un problème avec lequel Michael Asher avait joué dans *Installation Münster (Caravan)* 1987 où la caravane qu'il exposait avait un statut d'œuvre d'art quand elle était placée dans le parc du musée (parmi d'autres sculptures de l'exposition), mais de moins en moins à

mesure qu'elle s'éloignait par étapes du musée. Le *design-art* reste en effet attaché au contexte de l'art comme contexte de monstration.

Parmi ces artistes il y a ceux qui viennent du design (et de l'architecture) Andréa Zittel, les Radi designers, Didier Fiuza Faustino, par exemple. Droog design (un collectif) coproduit avec Do, une agence de communication, un ensemble d'artefacts titrés *do create* accompagnés de mises en scènes de leurs usages (2000). Leurs usages décalés s'identifient à la valeur esthétique d'usage dans le sens de l'esthétique expérientielle en art⁵. Ces artistes en mélangeant des codes formels, souvent avec humour, introduisent des zones d'indécision et des formes de communication entre les deux domaines, où souvent le sens naît sur le plan formel comme du faux raccord chez Godard. Tous sont capables par ailleurs de répondre à des cahiers des charges en design industriel, de mode, graphique, etc.

Le collectif Superflex, l'Atelier Van Lieshout ou Lucie Orta occupent cette même frontière sur un plan moins artefactuel et formel. Ils participent d'une tendance actuelle de l'art déjà évoquée qui hors de la galerie s'inscrit directement dans la réalité sociale et qui se définit plus dans son processus que dans la production d'objets. Cette tendance s'apparente au design de service (au processus) plus qu'au design de produit.

L'approche de Asher supposait que le contexte auquel était attaché sa sculpture (la caravane) était un contexte architectural. Ces artistes nous montrent aujourd'hui que le contexte artistique dans lequel apparaissent leurs œuvres ne dépend plus de l'architecture de la galerie. Certaines des caravanes de l'Atelier Van Lieshout peuvent être considérées comme à la fois l'objet d'exposition et le lieu d'exposition, en même temps que l'objet se confond avec le processus. Comme pour certains artistes que nous avons évoqués il s'agit souvent d'une artification ou d'une poétisation de l'ordinaire où l'art et le design se confondent le plus fortement.

La diversité des œuvres qui pourraient se rattacher au *design-art* est trop vaste pour se laisser enfermer. L'étude de ces œuvres ne nous permettrait pas de cerner la nature de la frontière entre

5 – Cf. Christine Colin, *Question(s) design*, Paris, Flammarion, 2010.

les deux domaines. La frontière dans sa dissolution est à chaque fois redéfinie par les œuvres elles-mêmes, selon les façons dont elles posent les problèmes, et selon leurs méthodes et les vérités qui sont les leurs.

Néanmoins chacune des deux pratiques demeure attachée à des conditions d'opérativité contextuelle très différentes. À l'œuvre d'art sont attachés les droits d'auteur, à l'artefact de design sont attachés les droits industriels. En art, l'œuvre est une propriété personnelle de son auteur avant que d'être une propriété collective (un droit internationalisé depuis la convention de Berne de 1989), en design, il est d'abord une propriété collective qui ne devient personnelle que par le dépôt d'un brevet. Contrairement à l'œuvre qui demeure attachée à une signature, l'artefact est relativement anonyme. Dans le cas de l'œuvre d'art la signature, entendue comme l'esprit de la lettre (un principe génératif) ainsi que nous l'avons déjà signalé, ne peut être séparée de la personne de l'artiste comme personne juridique suivant le code de la propriété intellectuelle (une propriété inaliénable). La restauration des artefacts en art ou en design ne procède pas de la même approche. On a vu que la restauration en art était devenue une casuistique dont la jurisprudence était fondée dans la relation esthétique à l'œuvre. De la même façon la restauration de la lettre de l'artefact de design doit se faire dans son esprit, mais l'artefact, de par sa reproductibilité, devra nécessairement aussi se faire le témoin de matériaux, des outils et des techniques dans le contexte de la société de son époque.

La production sérielle en art et en design n'ont pas du tout le même sens. Dites à un collectionneur en art que vous produirez autant de fois la même œuvre que celle que vous lui proposez d'acheter qu'il y aura de clients à venir, et que plus la demande sera forte plus les prix pourront baisser. Même le plus avant-gardiste de collectionneurs déclinera sûrement votre offre. Les multiples en art (le mot série en art a un autre sens qu'en design, il renvoie à la variation et non à la duplication qui en art s'appelle le multiple) sont nécessairement en éditions limitées si elles visent une quelconque plus-value possible sur le marché de l'art.

Ce n'est d'ailleurs que sur la base de la rareté que les artefacts de design circulent sur le marché de l'art.

En design, il y a une relation directe entre le prix de l'artefact et son coût de fabrication ; en art, il n'y en a peu ou aucune. En art, le prix de l'œuvre est l'indicateur d'un degré de visibilité publique et des dépenses impliquées dans le processus de cette ostension (la valeur marchande recoupe la valeur d'exposition). Son prix fluctue à la hausse comme à la baisse comme toutes les valeurs patrimoniales. La redistribution de la plus-value se fait chez les investisseurs qui sont moins ceux qui produisent l'œuvre que ceux qui la montrent (bien que les deux peuvent se confondre) ; bénéfice symbolique et bénéfice monétaire pour les possesseurs des œuvres. On trouve ce même système en design, mais il ne représente qu'une frange car le produit de design n'est pas voué en premier lieu à la conservation patrimoniale mais à la destruction par l'usage. L'art et le design n'ont pas avec le marché les mêmes relations intersystémiques.

L'art a pour contexte le « monde de l'art » et le design pour contexte le reste du monde. Cela est exact en principe, mais ne l'est pas dans les faits, car le designer se qualifie pour ne produire qu'une partie seulement des artefacts en refusant d'être confondu avec l'ingénieur ou l'artisan. Le design n'a pas encore fini de conquérir le reste du monde.

Nous avons jusqu'ici établi un parallélisme entre l'œuvre et l'artefact à travers lesquels nous avons signalé et décrit des contextes. Nous avons conservé entre les deux domaines une apparente symétrie qui n'a fait que se déliter en poussant ces parallèles. Cette symétrie pour nous n'est que relative, il faut aussi chercher à voir comment un domaine capte un plan de l'autre domaine pour le faire passer à travers lui comme sa propre puissance. Duchamp l'a fait vis-à-vis du design avec le ready-made. Ou bien avec avec d'autres domaines : le Modulateur espace-lumière de Moholy-Nagy capte le cinéma comme une puissance dans la sculpture. L'architecture du *Stijl* capte les puissances de la peinture abstraite pour les faire siennes. Nous pourrions sans doute reprendre bien des cas parmi ceux que nous avons mentionnés

et les observer pour leurs forces de captation de plans dans des domaines voisins. C'est cette asymétrie entre l'œuvre et l'artefact qui justifie la présentation de cet essai en deux livres.

Nous savons que le contexte de l'art est essentiellement tourné vers l'ostension, c'est-à-dire vers le maintien des conditions de l'autoréflexivité de l'œuvre. À la différence de l'artefact, l'œuvre est unique ou en édition limitée ; c'est le contexte lui-même qui constitue la véritable machine à répétition. L'exposition, la conservation, la restauration et les autres pratiques de la maintenance (réunies dans le musée) y sont primordiales. Même si chaque œuvre a un cadre qui lui est propre à l'intérieur de ce contexte, celui-ci vaut aussi comme une généralité pour toutes les œuvres. Nous ne pouvons être surpris que les droits d'auteur soient garantis par cette machine dont la vocation est la conservation (maintenance) en un âge de l'art dématérialisé. Le contexte de l'art constitue en soi une institution et, de ce fait, a une certaine permanence et une stabilité.

Le contexte de l'artefact est d'un tout autre ordre. Différents artefacts ont des contextes différents, on ne peut séparer l'invention d'un artefact de l'invention de ce qui en art correspond à la fois au cadre et au contexte de l'œuvre. En design il ne s'agit pas d'établir une distinction entre les relations extensives de l'œuvre contextuelle non limitée et les rapports intensifs de l'avoir-à-faire-à une entité limitée (cf. livre 1 notre distinction entre l'*œuvre contextuelle* et l'approche *contextualiste* de l'œuvre). Le design n'a pas dramatisé la (non-) limite de l'entité, cette double dimension du dedans et du dehors lui semble bien plus naturellement acquise. L'artefact est d'emblée en prise directe avec le monde social, technique, économique et politique. En principe le design admet plus volontiers que l'art qu'il n'y a pas de primauté de l'artefact sur son champ d'extériorité. Plus facilement qu'en art on passe d'une relation unilinéaire *qui-quoi* à un étoilement de rapports innombrables entre le *quoi* et des *qui-quoi* corrélatifs dans un champ transpersonnel.

Comment distinguer, comme nous l'avons fait en art, un cadre d'un contexte alors que ce contexte se réinvente avec chaque projet de design. C'est le caractère répétitif et sériel de l'arte-

fact qui lui permet de se constituer son champ contextuel dont les systèmes se répètent en synchronie avec lui. Ainsi peut-il lui aussi appartenir à un contexte relativement stable.

Parce que les artefacts de design comme produits sériels mobilisent des appareils connexes lourds ils vont jusqu'à se faire eux-mêmes de véritables paradigmes de la causalité récursive. Le produit n'est alors plus seulement l'effet de sa machine de production mais aussi sa cause, et son marché (la demande) n'apparaît plus seulement comme son autre cause. Face à de tels artefacts nous ne pouvons ignorer qu'à moitié les contextes dont ils sont les témoins, les signes ou les indices. Si une entité se détache nécessairement d'un fond (observation du premier ordre), ce fond n'est pas n'importe quel fond.

L'artefact se conçoit dans le domaine autonome du design (comme système référentiel) et dans son contexte propre, mais il tire son autoréflexivité d'une référence à l'art. Depuis longtemps le design fait fonctionner l'autoréflexivité de l'art dans son domaine propre sans pour autant se confondre avec l'art. Les domaines ne se jouxtent pas c'est l'un qui passe à travers l'autre.

Étendre le paradigme artistique de l'autoréflexivité de l'œuvre à la réflexivité de son cadre comme nous avons tenté de le faire dans le livre 1 demeure une question propre à l'art. Néanmoins sur ce plan aussi l'art pourrait fournir au design un paradigme référentiel (une approche contextualiste et son observateur du second ordre) sans pour autant que celui-ci se confonde avec l'art.

Sur ces relations art / design un dernier point semble devoir être clarifié, car parmi ceux qui s'intéressent à questionner la frontière entre les deux domaines se glisse parfois une ambiguïté sémantique dans l'usage du mot artiste. L'artiste est celui qui fait de l'art (Cézanne, Duchamp, Buffet, Armleder) mais, d'autre part, il n'est pas moins courant de parler de « l'artiste » comme d'un créateur ou d'un inventeur, que ce soit dans les domaines de la musique, de la danse, du théâtre, de l'architecture, ou même de la philosophie : Nietzsche, Rimbaud, Eisenstein, Gropius, Bausch...) parmi des domaines non artistiques. Au même

titre que Vinci ou Picasso, ils sont appelés de grands artistes, mais leurs œuvres ne sont pas d'art. À l'inverse, l'artiste qui fait de l'art n'a pas besoin d'être un inventeur pour être un artiste. Au final nous avons donc des artistes qui ne sont pas des inventeurs dont les œuvres sont de l'art, et nous avons des artistes qui sont des créateurs dont les œuvres ne sont pas de l'art. Vous voyez le glissement d'une signification à l'autre et ce qui dans ce mot alternativement exclut le designer ou l'inclut (au risque d'exclure l'artiste). Si nous devons conserver les mots artiste et designer nous devons comprendre qu'il y a des artistes qui ne sont pas des artistes (des inventeurs) et qu'il y a des designers qui sont des artistes. La signification de ce mot vient encore se compliquer si on lui ajoute son usage dans l'industrie de la musique et du spectacle où l'on est là aussi un artiste sans nécessairement être un inventeur. Mais quand artistes et designers discutent de cette notion ils ne l'entendent pas dans ce sens-là, bien qu'un grand nombre d'artistes (de l'art) tendent à se confondre avec le *show business*. Artiste ou artiste ? L'ambiguïté dans le sens et l'usage du mot a donné lieu à maints quiproquos et malentendus, parfois puérils, pour n'avoir pas été correctement distingués. Cette confusion a encore eu lieu récemment à l'occasion de la rétrospective de Jean-Paul Goude aux Arts décoratifs de Paris (2011-2012) quand le milieu de l'art lui a contesté son statut d'artiste. Une confusion qui semble-t-il n'a pas déplu à Goude.

LE CHAMP TRANSINDIVIDUEL DE COMPOSITION

L'art et les arts viennent avec une longue tradition des techniques. Même les plasticiens les plus en retrait des techniques et de la matière donnent leurs productions sur un plan empirique, dans la concrétude d'un monde bien matériel. Quand la matérialité s'absente de l'œuvre il s'agit néanmoins toujours que celle-ci se manifeste dans un contexte matériel et technique. Et on a vu avec Becker que les techniques impliquées dans l'existence de l'œuvre étaient aussi celles de son cadre de maintenance. Ces techniques ne sont pas seulement celles des artistes, ce sont

aussi celles des acteurs du monde de l'art. Pas plus que le design l'art ne s'abstrait de ses corrélats techniques ; ce qui signifie la technique comme médium institué de production et comme médium de recherche et d'invention.

Nous l'avons vu, l'ustensile tend à s'effacer et à s'évanouir dans le couplage du *qui* et du *quoi* (transitivité). Il peut devenir beaucoup plus qu'une adjonction prothétique quand le couple *qui-quoi* constitue une nouvelle entité, une entité qui n'est contenue dans aucune des deux précédentes (homme + bicyclette = cycliste). Siegfried Giedion dans son livre *La Mécanisation au pouvoir* (*Méchanization takes command*, 1948) dresse un formidable constat des multiples couplages entre l'organisme humain et les machines dans tous les aspects de la vie quotidienne. Une telle enquête ne saurait aujourd'hui s'entreprendre car depuis que nous sommes entrés dans l'ère des technologies numériques, de l'industrie *soft* il n'existe plus de frontière repérable entre l'humain et la technique.

La technique est techno-logique sur le plan de son usage mais elle l'est aussi sur le plan plus profond de l'invention où il y a une coorigination entre l'humain et la technique (André Leroi-Gourhan, Gilbert Simondon, Bernard Stiegler)⁶. Dans l'invention il n'y a pas de précédence de l'intériorité d'un *qui* sur l'extériorité d'un *quoi*, chacun est à l'origine de l'autre. C'est le couple cortex-silex chez Leroi-Gourhan que Stiegler fait évoluer dans son concept d'épiphilogenèse où le *qui* et le *quoi* se constituent comme les deux faces d'un même phénomène⁷. Une techno-logique qui conserve une mémoire épigénétique, c'est-à-dire un programme qui se conserve au-delà des consciences qui l'actualisent et qui participe d'une dynamique autonome de la matière inorganique. Ainsi ces couplages déplient et performent leurs séquences selon des distinctions, des différenciations et des agencements, et selon une « syntaxe opératoire », un « chaînage opératoire » ou des « schèmes opératoires » (Leroi-Gourhan, Simondon). Les programmes du cerveau se confondent avec ceux de la matière⁸.

Les sciences physiques qui se sont constituées en un domaine autonome sont inséparables des techniques. Même en microphysique l'invention continue à se frayer dans un couplage entre le

6- Leroi-Gourhan réfute l'idée (dominante) qu'il y aurait « un rapport de priorité de l'évolution du cerveau sur l'évolution du dispositif corporel qu'il contrôle ». André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole, T. 1 : Technique et Langage*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 59.

7- Bernard Stiegler, *La Technique et le Temps, tome 1. La Faute d'Épiméthée*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 186.

8- Leroi-Gourhan parle de « chaîne opératoire » où le geste et l'outil sont « organisés en chaîne par une véritable syntaxe qui donne aux séries opératoires à la fois leur fixité et leur souplesse. La syntaxe opératoire est proposée par la mémoire et naît entre le cerveau et le milieu matériel ». André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole, T. 1 : Technique et Langage*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 164.

qui et le *quoi* (qui demeure encore en quelque sorte un substantif dans un domaine exemplaire d'une crise du substantialisme). Un frayage où le constat et l'injonction, l'imaginaire et le réel, le physique et le mental se réfléchissent l'un dans l'autre autour d'une limite indiscernable, « [...] *la technoscience n'étant plus ce qui décrit constativement l'être du réel, mais ce qui y explore et y inscrit performativement de nouvelles possibilités*⁹ ». Avec le CERN (la méga-machine pour la modélisation du fameux boson d'Higgs) on voit se confondre avec le cerveau non seulement la logique de l'objet recherché mais aussi l'outil techno-logique de son observation (un exo-squelette greffé à un exo-système nerveux). Ainsi peut-on dire avec Niklas Luhmann que c'est le système lui-même qui s'observe dans la conscience.

9- Bernard Stiegler,
La Technique et le Temps 2, p. 17

Il est intéressant de remonter à une époque où les artistes n'avaient pas encore séparé l'art, la science et la technique qui sont réunis dans l'idée du *disegno*. C'est un terme qui apparaît au milieu du XVI^e siècle en Italie et qui fournit un principe commun à tous les arts (le dessin, la peinture la sculpture et l'architecture principalement). Pour Vasari (qui est influent dans la création de l'*Accademia del disegno* à Florence en 1563) « *arti del disegno* » signifie l'art comme activité intellectuelle où sont réunies la science et la technique nouvelles. Michel-Ange le conçoit comme « la racine de toutes les sciences¹⁰ ». Joselita Ciaravino qui examine l'usage de ce terme chez Vasari note les fréquents glissements de son sens ; il renvoie tantôt à l'idée, tantôt à la graphie ou bien encore à une structure physique naturelle ou construite. Elle observe en même temps que la signification de ce terme glisse sans cesse entre *imitazione* et *invenzione*. Mais plutôt que de voir dans ces glissements une faiblesse théorique elle y voit au contraire l'ouverture d'un « espace autre », là où les frontières entre l'esprit et la matière, l'imagination et le réel, la dépicition et la construction, l'imitation et l'invention, deviennent indistinctes¹¹.

10- Joselita Ciaravino,
Un art paradoxal: la notion de disegno en Italie (XV^e-XVI^e siècles), Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, p. 106.

11- Joselita Ciaravino,
op cit., p.140-141 :
« *C'est le disegno qui concentre en son sein, et contrôle, la tension de l'invenzione et de l'imitazione. En lui les deux fonctions se superposent et c'est de cette façon que le disegno ouvre, au vrai sens du terme, un espace "autre".* »

Le dessin de représentation (dénotation) est au cœur du *disegno* en ce qu'il s'insère dans ce couplage entre l'esprit et le monde physique. Pour Vasari l'idée est « dessin intérieur ». Il ne s'agit pas

seulement de traduire l'idée de la chose dans le dessin, il s'agit aussi de révéler l'idée dans la chose par le dessin. La représentation (imitation, dessin d'observation) de l'artiste se confond avec la construction de la réalité physique sur le plan de l'intelligible. Le dessin comme désignation est entre le constat (la dénotation) et l'injonction¹². Le contour graphique fluctue entre passion et action, tantôt il recueille, tantôt il produit. La dépicition construit en même temps qu'elle décrit (« The logic of the world is the logic of description [of the world] » Heinz Von Foerster).

L'étude et le projet qui sont au centre du *disegno* opèrent une (dé)composition de l'entité naturelle ou construite par le dessin et le texte. L'unité du corps humain se décompose en couches (ossature, musculature, système sanguin...) qui ne peuvent être restituées simultanément dans la représentation mais qui composent l'idée du corps. Le projet ou le « dessein » (qui dérive de la même origine que *disegno*) de machine mobile ou immobile (l'architecture) montre clairement comment les contours des corps participent de la structure ou de l'organisation des parties entre elles. Le dessin est contour, mais un contour qui n'aurait aucune consistance s'il n'était pas l'évocation du mouvement et de ce qui ne peut se saisir par des contours. Sa fonction est de renvoyer à un référent dynamique et d'en communiquer le fonctionnement et le système (programme). Il est en ce sens essentiellement fragmentaire, inséré dans le couplage de l'esprit et de la matière, il est un relais dans un « espace cérébral topologique » du *qui* et du *quoi* (voit-on la chose dans le dessin ou par le dessin ?). Cet « espace autre » évoqué par Ciaravino dans le *disegno* est d'une surprenante actualité par ses affinités avec une pensée constructiviste et systémique. Jean-Louis Le Moigne s'intéresse depuis longtemps au *disegno* léonardien à travers Paul Valéry en relation à la modélisation constructiviste dans la pensée systémique.

Depuis la Renaissance le dessin (la forme) a perdu sa primauté dans le projet et « l'espace cérébral » du projet n'est plus celui d'une conscience unifiée et n'est plus surplombé par la transcendence d'une Nature et d'un Dieu designer. Néanmoins, art, design, techniques et sciences physiques gardent, par-delà plus

12- Le mot *disegno* dérive du latin *designatio*. En français le mot dessein au XVII^e siècle signifiait à la fois dessein et dessin. « Dessein n'est que dessin pris figurément, c'est-à-dire ce que l'on dessine ou désigne, car ces deux mots sont identiques » (Littre).

de trois siècles de séparation, un lien de famille avec le *disegno*. Il n'y a pas de chose qui ne soit aussi une façon de voir cette chose. La différence entre les individus produits par l'humain, les artefacts, et les individus naturels est que l'artefact participe en premier lieu du point de vue sous lequel il a été conçu et fabriqué, alors que l'objet naturel reste ouvert à de nouvelles modalités. « Façon de voir », « façon de faire » et « façon d'avoir à faire à » marchent ensemble (*poiêsis*). Ainsi nous dirons des artefacts qu'ils sont structurés avec leurs points de vue et qu'ils fonctionnent en même temps comme des points de vue sur le monde¹³. Leurs modes d'existence (événements) sont des façons d'habiter le monde.

13- « In this sense, one might say with Spencer Brown that the observer, in the act of observing, is identical to the form he uses. » Niklas Luhmann, *op.cit.* p. 39.

Quand nous parlons aujourd'hui du projet en design nous ne pouvons plus le faire sans que dans la conception de l'artefact soient prises en compte de nombreuses données externes (et non seulement internes). Ces déterminations sont beaucoup plus évidentes en design qu'en art, les systèmes corrélatifs y sont plus apparents (on trouve beaucoup moins souvent un cahier des charges et son échancier en art).

Nous n'avons fait jusqu'à présent qu'évoquer le fonctionnement indiciel de l'entité. Nous n'avons pas eu l'occasion de le développer dans le livre 1. Voici quelques exemples en art : les cubes réfléchissants de Morris sont l'indice ou l'index d'un environnement physique, *Weather Cube* de Hans Haacke est l'indice d'un environnement climatique, tous deux sont l'indice d'une fabrication industrielle ou artisanale (impersonnelle)¹⁴. Les sérigraphies de Warhol sont l'indice d'une production mécanisée. Pour Allan Kaprow les *drippings* de Pollock sont indiciels d'une situation processuelle et performative comme cela fait partie du projet des peintures de Kazuo Shiraga ou des *Anthropométries* d'Yves Klein. *Élevage de poussière* de Duchamp (photographié par Man Ray avant que la poussière ne soit capturée dans *Le Grand Verre* sous une couche de vernis) est un indice du temps, etc. Ainsi que nous l'avons vu certains de ces indices peuvent participer de la syntaxe de l'œuvre elle-même. Mais le design, qui n'a pas de cadre préalable, et qui ne revendique pas son indépendance à lui,

14- Nous utilisons les deux termes, index et indice, comme des synonymes dont les significations se complètent. L'avantage du premier est qu'il offre une forme verbale. On trouve ce concept de Peirce souvent traduit par *indice* qui pour nous enrichit le champ sémantique.

définit son propre « cadre » par sa réalité indicielle.

Ce signe a été défini par Peirce. Des pas laissés sur le sable sont l'index d'un marcheur, une girouette est un index du vent, les ombres portées ou les coups frappés à la porte sont également des indices. Dans tous les cas l'index, que Peirce définit comme « une association par contiguïté », fonctionne à la fois comme une coupure et une liaison, comme une empreinte au sens d'une interface entre une matière et son extérieur. Ce qui est indexé n'est pas donné par l'index mais inféré sur un plan de littéralité (par contact). Mais malgré l'apparente simplicité des exemples, c'est un concept, comme celui d'empreinte, qui reste très problématique.

Rosalind Krauss voit la photographie comme le paradigme d'un « art de l'index » qu'elle généralise en art au-delà de la photographie. Elle complexifie le problème de l'empreinte photographique en posant la question « empreinte de quoi ? » et en introduisant la nécessaire légende qui l'accompagne. De qui sont les traces de pas ? Quand ont-ils été faits ? Ces données ne sont pas décelables directement bien qu'elles soient impliquées par les traces. Si les traces de pas infèrent le passage de quelqu'un elles n'infèrent pas moins qu'il s'agit de quelqu'un en particulier qui est passé à un moment donné. L'indice infère cette extériorité dans le fait même de l'existence de l'artefact et non seulement dans sa forme. Le signe désigne au-delà de lui-même. Il ne peut qu'inférer par abduction (inférence hypothétique) les pistes de l'enquête (voir Carlo Ginzburg). Et de l'enquête résulte l'intelligibilité de l'entité elle-même (informée). L'entité indicielle ouvre à une extériorité contiguë, latérale, spatiale. Elle se fait elle-même le signe invisible ou trop visible du subconscient dans la conscience qui l'appréhende. En nous écartant de Peirce il nous semble que nous nous soyons rapproché de l'usage que fait François Jullien du mot indiciel en le référant à la pensée classique chinoise¹⁵. L'indice dans un sens élargi infère de quoi il est l'indice au-delà de la représentation et d'une conscience particulière.

Il nous semble également que le design ne peut se dispenser de capter et de faire circuler à travers lui la capacité de l'art à dis-

15- Le mot chose (*dongxi*) se traduit en chinois par « est-ouest ». François Jullien différencie l'en-soi grec de l'être qui, en Chine, se détermine par le dehors plus que par le dedans. Cette extériorité de la chose est son appartenance à « l'ordre régulateur des choses » (la voie du ciel dans l'enseignement de Confucius) dont on ne peut avoir qu'une intuition. Pensée indicielle, pensée pragmatique, intramondaine qui communique par l'implicite, l'allusif et le corrélatif. François Jullien, *Le Détour et l'Accès : stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, collection « le collègue de philosophie », 1995.

soudre les cloisons entre voir et savoir et entre connaître et sentir. Nous venons de voir que si l'indice inférait une information il ne la portait pas toujours, que seule une information pouvait rendre certaines inférences intelligibles. Ainsi les informations portées sur l'artefact ou sur son emballage (packaging) sont essentielles. Le marketing, la presse et la publicité constituent déjà un puissant appareil d'information (ou de désinformation). Nous tendons en général à voir la publicité et le packaging comme des sortes d'excroissances sur le dos de l'artefact, alors qu'ils constituent l'appareil de communication et de cognition relatif à leur objet et qu'ils sont devenus les indispensables composants de la création. De nombreuses agences de design ont d'ailleurs fusionné l'artefact et la communication dans le projet. Ainsi c'est à l'ère de la communication que l'artefact n'aura jamais autant eu le pouvoir d'être « lui-même ».

En comparaison avec l'œuvre d'art, l'artefact de design est beaucoup plus directement indiciel d'une réalité exogène. Le design a dans une certaine mesure théorisé et pratiqué cette extériorité. Dès le début du modernisme, lors du débat entre l'art, l'artisanat et l'industrie, certains artefacts sont conçus comme indiciels de leurs modes de production et se veulent informés par cette extériorité. « Il s'agit d'exprimer clairement la fonction d'un objet [...] révéler les méthodes de sa production sans tromperie¹⁶. » La forme comme indicielle de ses outils et de ses modes de production et de son usage est formidablement exemplifiée par les chaises de Breuer au Bauhaus (entre 1923 et 1925, artisanales puis industrielles). Comme pour de nombreux autres designers (de cette période et de celles qui suivront) le champ exogène dont l'artefact est indiciel participe d'une esthétique. Il nous semble que le goût que quelqu'un pouvait avoir à cette époque pour l'esthétique industrielle et son corréla technique traduit une secrète entente entre son organisme biologique et la machine industrielle.

L'axe linéaire production, artefact, usage au sens restreint (ou consommation) se complexifie progressivement en même temps que ses secteurs corrélatifs, et leur ordre chronologique se défait.

16- Alexandra Midal, *Design. Introduction à l'histoire d'une discipline*, Éditions Pocket, 2009.

La linéarité est dépassée par l'étoilement de l'indiciel, ne serait-ce qu'en restant dans la sphère de l'usage au sens élargi. L'usage pris au sens large peut être décrit au travers d'une simple tasse à espresso italienne comme nous allons le voir ici. Son col serré garde la chaleur du café, mais en réduisant l'angle d'écoulement du liquide, il a une incidence sur le geste de boire, il a aussi pour avantage de faciliter le transport rapide du café sur les plateaux. Vous remarquez aussi que la section rétrécie au bas de la tasse, qui se loge dans le fond de la soucoupe, s'encastre parfaitement dans le col d'une autre tasse tel que nous le voyons dans les empilements à côté de la machine à café. La tasse aux parois assez épaisses pèse un certain poids qui semble peut-être conférer à son contenu un élément qualitatif mais qui n'offre aucun avantage thermique, aussi vous comprenez la raison de leur solidité en entendant les bruits du traitement qu'elles subissent au lavage derrière la bar. Il y a aussi la soucoupe dont le bord est assez large et relevé pour retenir une cuillère ou du liquide renversé et pour permettre de glisser les doigts dessous pour être saisie et emportée. Au boire, transporter, empiler, laver qui sont du côté de l'usage on pourrait ajouter toute une dimension du fabriquer si nous considérons que ce sont tous les acteurs du champ qui sont concernés. Cette approche globale dans la conception de l'objet trouve un aboutissement dans le fonctionnalisme de la *Hochschule für Gestaltung* à Ulm (1953-1968). Ces productions ont fini par se scléroser dans un formalisme et être stigmatisées par le postmodernisme (sous le nom de fonctionnalisme).

Tous ces artefacts sériels dont nous avons parlé se placent clairement dans un rapport de corrélativité à leurs modes de production. La production n'est pas conçue comme une cause du produit si ce produit n'est pas en même temps lui-même cause de sa production. Plus que jamais nous sommes conscients que les systèmes corrélatifs à l'artefact du côté de la production et de l'usage sont dans des rapports synchroniques à l'artefact. Un artefact est produit avec des matières premières soumises à des processus de transformation, de conditionnement et de distribution dans un marché où il est consommé. Toutes ces opérations se suivent les unes les autres, cependant elles peuvent

être envisagées comme synchroniques. La consommation n'est pas seulement un effet terminal, elle agit tout autant comme la cause de toutes ces étapes à commencer par la production de la matière première. La trajectoire qui allait de la production à la consommation s'est aujourd'hui largement bouclée sur elle-même en faisant du consommateur le véritable moteur du marché (un contexte dans lequel le consommateur est devenu le nouveau prolétaire, observe Stiegler). On sait qu'avec le marketing et le *branding* les budgets d'une entreprise sont parfois largement consacrés à produire des consommateurs et secondairement des biens. Quoi qu'il en soit, tous ces systèmes marchent ensemble dans des rapports de corrélativité et de causalité réciproque. Il n'est pas surprenant de trouver que c'est au moment où ces rapports sont faussés que la circularité apparaît avec le plus d'évidence. Dans la causalité récursive, l'indice ne fonctionne pas comme le signe d'un passé dans un temps chronologique (comme le *ça-a-été* photographique) mais comme le signe d'un maintenant spatial, social et politique.

L'artefact sériel comme nœud et distributeur mobilise dans son champ une communauté hétérogène d'acteurs : la communauté de l'artefact. L'usager ou le consommateur participe de cette communauté pour y être un producteur par son acte d'achat, mais il est loin d'en être le seul acteur. Nous sommes loin de ces communautés de clients que développent de nombreuses entreprises emphatiques surtout depuis l'expansion des réseaux sociaux. Ces communautés n'échappent pas au modèle d'un « nous » fusionnel et homogène. La communauté du contexte de l'artefact indiciel a une tout autre topologie.

Malgré la conscience que nous avons des rapports synchroniques intersystémiques, qui n'ont cessé de s'affirmer depuis le début de l'industrialisation, ils sont restés assez peu exploités dans leurs possibilités esthétiques. En revanche, à l'opposé d'une telle esthétique on a une esthétique encore fortement formaliste et substantialiste où la réalité indicielle de l'artefact est occultée et ne subsiste que par défaut et de façon liminaire (les secteurs inférés par l'indice sont hors du champ communication-

nel). L'occultation des conditions de la production était déjà le désolant constat que faisait Marx quand il parlait de la réification de la marchandise. William Morris avait également fait le constat de la suppression du savoir-faire et de la clientèle (remplacée par le salaire) de l'artisan dans la production industrielle, un champ qui auparavant était celui de son cerveau. Ce débat est sous-jacent à toute la période que nous avons abordée. Nous pourrions faire en parallèle l'histoire de toute une esthétique industrielle qui procède par négation du contexte empirique de l'artefact. Une tendance au déguisement, au mythe et à la fantaisie. Une mythification qui mobilise progressivement tout un appareil de marketing, de branding, de publicité, de presse, de *story telling* (le versant narratif de la publicité), etc. La force du mythe est proportionnelle à sa capacité à occulter les systèmes connexes, qui parfois tiennent de l'horreur (les conditions de travail, la main-d'œuvre délocalisée) et du désastre (sanitaire, écologique, etc.), et de transfigurer (selon un fonctionnement métaphorique et non plus littéral) l'artefact en objet de séduction, en fétiche (*acheiropoiète*). Comme l'ont montré Erich Fröm (*Man for Himself*) et Jean Baudrillard (*Le Système des objets*), le héros du fétiche c'est le « je ». Au substantialisme de l'artefact correspond le substantialisme du *qui*. Le mythe construit sur le déni de la réalité indicielle de l'artefact n'est que l'autre visage de la désinformation (une économie pulsionnelle indexée à une économie de marché). La fantaisie de l'imaginaire se substitue à l'imagination. Dans bien des cas il s'agit littéralement d'une entreprise de décérébration (de castration cérébrale), d'anesthésie (de suppression de la faculté de sentir) et de destruction du désir. L'atomisation et l'anonymat des sujets dans la société de masse devient alors la forclusion et la cage de chacun.

À l'inverse de la désinformation la dimension indicielle devient signifiante quand l'artefact de design devient un objet patrimonial, mais elle s'absente toujours trop de l'objet d'usage. Nous pensons que cette réalité culturelle de l'artefact ne doit pas être confinée (immobilisée, exemplaire) dans le contexte du musée de design. Ne doit-on pas prendre au mot Alain Cadix, le directeur de l'ENSCI à Paris, souhaitant dans une contribution pour

Les Entretiens du nouveau monde industriel en 2009 qu'une part de l'éveil collectif vienne du travail des designers ? Et citer le designer canadien Bruce Mau co-fondateur du réseau Massive Change : « *Massive change is not about the world of design, it is about the design of the world.* »

Revenons au projet de design où nous l'avons laissé. Nous avons dit que le projet, le dessein, est le lieu où l'artefact se conçoit dans une référence à lui-même en même temps qu'il se conçoit en rapport avec des systèmes connexes et hétérogènes entre eux. Le projet se caractérise par une capacité à faire confluenter et à nouer des domaines très variables, par une capacité à faire fonctionner une machine pluridisciplinaire dans un champ de systèmes très différents : industriel, scientifique, économique, esthétique, juridiques, politique, écologique, etc. De plus, le designer doit le plus souvent se reterritorialiser sur des projets très différents les uns des autres et faire confluenter et reconfigurer des réseaux. Il est capable d'envisager le projet comme un nœud ouvert et à le faire fonctionner dans un champ complexe. Le champ des systèmes corrélatifs qui dans le modernisme était principalement ceux de la production et de l'usage s'est beaucoup élargi et complexifié.

La description n'est plus contenue dans l'unité du dessin ou de la forme, elle s'opère de façon éclatée à plusieurs niveaux, dans des codes et par des outils divers. La sérialité de l'artefact est ce qui permet de penser la coprésence de son champ. C'est sa différence avec l'architecture dont le produit est en général unique (bien que composé d'éléments sériels). Mais l'architecture, sans doute parce qu'elle est si naturellement emblématique, est un formidable domaine de réflexion sur la forme où elle a su théoriser les méthodologies du projet dans leurs relations au développement des technologies informatiques (*soft system methods*). Ces technologies dont on théorise l'intégration dès le début des années 1970 sont largement intégrées tant sur le plan de la conception que de la production en design et en architecture dans les années 1980-1990. À mesure que ces technologies se développent les outils de la modélisation sont passés du statut

de serveurs à celui d'assistants, d'extensions aux facultés humaines de calcul (systèmes CAO, conception assistée par ordinateur, ou CAD *computer-aided design*).

Parmi la grande variété des démarches et des propositions en architecture dans une époque qui n'est plus celle de la « solution unique » nous ne retiendrons que deux aspects relatifs à la forme. On voit à partir des années 1980 un courant d'architectes déconstructivistes chez qui les formes résultent du couplage du dessin libre et arbitraire et des calculs de l'ingénierie à partir d'algorithmes. Peter Eisenman, Frank Gehry, Coop Himmelb(l) au, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Jan Kaplicky, pour ne citer que les plus représentatifs, couplent les opérations de la conception architecturale et celles de la modélisation paramétrique. Entre l'outil au service de formes libres, l'outil lui-même générateur de formes et les contraintes d'intégration du bâtiment dans l'environnement, dont son intégration visuelle, nous avons là des pôles entre lesquels les architectes vont se situer en privilégiant l'un ou l'autre d'entre eux. Même un architecte comme Philippe Morel qui s'intéresse à l'autonomie des formes produites par l'outil informatique à partir d'algorithmes doit intégrer les deux autres pôles dans ses projets. Ce sont des contraintes qui sont beaucoup moins présentes dans ses productions de maquettes et d'objets. On voit aussi se développer le couplage des systèmes CAO/FAO (fabrication assistée par ordinateur ou CAM *computer-aided manufacturing*) déjà opératoire en design avec par exemple *Pike loop* de Gramazio & Kohler : un mur courbe aux formes fluides construit brique par brique par un robot industriel initialement conçu pour l'assemblage automobile (présenté pour la première fois à la Biennale d'architecture de Venise en 2008).

Malgré la variété des démarches il s'agit d'émanciper la forme de l'ordre figuratif en la plaçant non comme initiale mais comme résultante du projet ainsi que l'a clairement analysé Marie-Ange Brayer : « *Les outils projectuels renvoient ainsi au processus morphogénétique plutôt qu'au référent architectural*¹⁷. »

Une autre orientation en architecture, qui n'est pas sans parfois composer avec la première, refuse une consistance suffisante

17- Marie-Ange Brayer, « Du Disegno à l'automation », in *Design for change*, Black Jack éditions, 2011.

à la complexité du produit architectural pour l'envisager comme une *Gestalt*. Sans pour autant mettre en question la CAO, certains de ces architectes sont critiques vis-à-vis des formes qui se font les signes de leurs principes générateurs, parfois jusqu'au spectaculaire. Ces formes n'échappent pas à l'emprise du figuratif et elles obéissent seulement à un principe endogène. Andrea Branzi est par excellence le théoricien d'une approche exogène, d'une architecture non limitée et extensive qu'il conçoit moins comme un produit qu'un ensemble de services en interférence avec un environnement pluriel et dans son adaptabilité aux changements. C'est « un système ouvert de composants environnementaux », « enzymatique », « faible ». Il réclame : « *Une architecture moins composée et plus enzymatique, c'est-à-dire une architecture capable de s'insérer dans les processus de transformations du territoire sans la primauté de codes de figuration externe, mais plutôt une qualité ambiante interne, dispersée à travers le territoire et non réduite au périmètre du bâtiment*¹⁸ ».

18- Andrea Branzi, « Nouvelles de la métropole froide : design et seconde modernité », in *Domus*, 877, 2005.

Les designers sont concernés par ces orientations mais celles-ci ne nous font pas moins mesurer un décalage entre les deux domaines. L'architecture est trop unique et d'une trop grande complexité pour présenter un intérêt à être appréhendée comme une entité ainsi que nous l'avons fait avec l'artefact sériel. La critique de l'antériorité d'un ordre figuratif dans le projet est cependant une recherche qui est commune à tous.

Le projet de design et ses méthodologies sont eux-mêmes devenus des objets d'études et de thèses universitaires. Le projet comme objet d'observation, de description et d'explication est une discipline qui est apparue dans les années 1970 qui ne cesse de croître en importance sous le nom de *design research*. Ici nous devons entendre *design* dans le sens de *dessein*, il s'agit de la « science du projet » dans un sens général où nous trouvons partout à l'œuvre la critique d'une prévisualisation ou d'une transcendance limitant l'objet du projet. Ces études chez les universitaires ont eu pour contrepartie d'introduire une plus grande réflexivité au cœur du projet chez les praticiens, dont les designers. Pour l'économiste et sociologue Herbert Simon, qui est

l'un des pionniers du *Design Research* il n'y a pas qu'une seule façon de résoudre un problème, plusieurs scénarios sont possibles. Il réfute la croyance en un optimum rationnel (« la solution unique »). Cet optimum rationnel c'est celui de l'école d'Ulm, par exemple, où la puissance indicielle des artefacts renvoie, hormis à l'usager, à un monde de procédures et de machines complètement abstrait et déshumanisé. Ulm est néanmoins exemplaire pour avoir élaboré, précisé et élargi le champ du projet et décrit sa méthodologie. Pour Simon le projet est en lui-même un champ créatif et plastique d'où sortira ce qu'il appelle un « style »¹⁹. Il critique l'esthétique formaliste, qu'il renvoie depuis Vitruve et Alberti en architecture à une domination de la forme visuelle et du dessin, à sa primauté dans le projet et à sa contrainte normative. Le style est ce qui résulte de la dynamique générative du projet lui-même.

Depuis l'avènement des méthodologies *soft* dans les années 1980-1990, tous les praticiens et théoriciens s'accordent avec lui que le projet doit introduire ses propres dimensions dans la multidimensionnalité des possibles. Cet espace dans lequel le concepteur se meut est celui du choix et de la décision, c'est-à-dire de la création. Un choix d'autant plus grand qu'il s'est libéré des contraintes des technologies *hard*.

Le projet est le cerveau de l'artefact, il se construit dans la modélisation de l'artefact, situé entre son dedans et son dehors. Avec chaque nouvel artefact et nouveau projet vient une nouvelle sélection et répartition de la multiplicité hétérogène d'un champ événementiel différent.

En concevant l'artefact comme indiciel de son contexte nous l'avons conçu comme nœud et distributeur d'un divers hétérogène. Nous avons assimilé sa virtualité au subconscient psychomoteur du sujet (comme champ social et politique) tout en offrant au sujet des moyens cognitifs de navigation dans ce subconscient. Rendre à la sensation son cerveau sans porter atteinte à la singularité de la sensation est une possibilité de l'esthétique contextualiste bien que ce cerveau ne soit pas le même selon que l'artefact se détache avec un fond d'art ou de design. Elle laisse entrevoir le designer comme celui qui crée en tramant

19- Le terme de *style* avait été remplacé dans le modernisme par celui de *forme*. Simon réintroduit cette notion comme le revers morphogénétique de la forme. Cf. H.A. Simon « Du style dans la conception » (article initialement publié sous le titre « Style in Design » dans *Proceedings of the 2nd Annual Design Research Association Conference*, Pittsburgh, 1971. Texte traduit et présenté par J.-L. Le Moigne (1987). Publié sur le site MCX-APC : <http://archive.mcxapc.org/docs/lesintrouvables/simon4.pdf>

conscience et subconscient (le composé et le champ de composition) comme un même ensemble. Une opération où le style ne peut être qu'une résultante.

Une esthétique contextualiste, son artefact extatique (cerveau ramifié) et son appréhension kinesthésique (pas seulement d'un ou plusieurs des cinq sens) peuvent sembler utopiques. Pourtant il s'agit, nous semble-t-il, moins d'une téléologie (un programme d'avenir) que d'une téléonomie (un devenir actuel des systèmes) et plutôt de répondre à une situation qui est déjà en train de se produire. Que nous le souhaitions ou non, nous assistons à une montée spectaculaire dans les consciences de la synchronicité et de la simultanéité des systèmes et des interactions systémiques sur un plan mondial. La planète s'est bouclée sur elle-même : l'écosystème naturel est l'agent le plus important dans la progressive prise de conscience de la récursivité et la réversibilité entre les causes et les effets, et les marchés financiers nous apprennent que des équilibres dans ces rapports se font en un temps quasi simultané. Ces systèmes sont devenus des agents de déterritorialisation qui touchent nos conceptions dans leurs fondements épistémologiques.

Le problème de l'écologie climatique, comme celui des marchés financiers, est devenu un problème d'espace plus que de temps. Autrefois nous avons un verre d'eau, aujourd'hui notre verre d'eau implique de savoir qu'il est un segment dans des boucles qui passent par la source et l'égout, la station d'épuration et son organisme de financement via les nappes phréatiques, les terres agricoles friandes de chimie et les nuages. Et tout cela vous l'avez simultanément dans votre verre. Autrefois c'était les poètes qui tenaient un monde dans un verre d'eau, maintenant c'est tout le monde. Le problème de la coexistence des systèmes est partout en éveil en parallèle du principe endogène individualiste du capitalisme traditionnel. Les effets de certains systèmes sur d'autres systèmes sont de plus en plus suivis par des observateurs qui les saisissent par le calcul informatique dans leur constat et leur anticipation. Le problème de l'écologie dans son sens le plus large est un problème d'espace, un problème de

synchronicité et d'équilibre entre systèmes coexistants.

Une entité comme une entreprise est de plus en plus obligée de prendre en compte dans son projet des systèmes cosectoriels en amont, en aval et dans toutes les directions : les flux de matière première, les circuits économiques, les conditions humaines, sociales et sanitaires (cf. la traçabilité de produits alimentaires par l'étiquetage), les émissions de carbone, le recyclage, etc. De par l'accélération des changements planétaires multiples systèmes clos craquent de toute part ou bien se trouvent obligés de se redéfinir dans leurs interactions à d'autres systèmes. Madoff, Tepco-Fukushima, Servier pour ne citer que quelques cas récents, sont tous des drames de l'individuation forclosée.

Comme nous le disions, la réalité indicielle de l'artefact ne peut être assumée que par choix ou par défaut, rien ne peut la supprimer. Ce qui n'a pas empêché que des entreprises vivent certains des cosecteurs de leurs produits comme embarrassants et tentent de s'en couper, de les garder sous silence (la sous-traitance délocalisée, par exemple) et d'exploiter des vides juridiques. Quand ces facteurs sont intégrés (ne serait-ce que sous les codes de la déontologie), ils sont considérés comme une contrainte ; on y répond le plus souvent en faisant valoir une valeur moraliste en marketing ; ils sont loin d'être compris comme des composantes créatives ou comme les données d'une esthétique. La morale fait la bonne figure sous la domination de l'obligation et le joug de la contrainte.

Ce type d'approche participe d'une conception du projet comme ce qui est déjà déterminé par l'avenir et le calculable ; le futur, la contingence ou l'incalculable sont repoussés en négatif. Mais le désir est détruit dans le projet quand celui-ci ne sait aimer l'incalculable dans le calculable et l'allier au jeu, quand il ne sait correspondre à une autonomie conceptuelle (qui peut être puisée dans l'autonomie de la discipline), quand son futur devient captif de l'avenir.

La conception de l'esthétique de l'artefact dans ces projets qui se réduisent au calcul correspond à la forme dégradée d'une sensibilité pathique formaliste et substantialiste. Dans cette conception le goût se confond avec un « nous » qui précède l'indi-

vidualité et il est captif d'un ordre figuratif. Un formatage et une sérialisation du goût sont un formatage et une sérialisation des désirs. Stiegler explique très bien comment le capitalisme industriel a su capter le désir pour n'en exploiter que l'aspect pulsionnel. Et le désir industriellement traité conduit à la destruction du désir. Destruction du cerveau, destruction du désir. Dans ces conditions il semble fondamental pour l'esthétique que le projet de l'artefact soit libre de telles captures plutôt que l'artefact soit lui-même libre d'une utilité.

Le déploiement de l'espace mondial ne fait pas du monde un tout (car l'observateur devrait alors se situer à l'extérieur de lui pour le nommer comme tel), le ciel (*tian*) des anciens poètes chinois est déplacé par-delà une division entre nature et culture et hors de tout ordre impérial²⁰. Ce déploiement spatial de toute chose est la désintégration d'une conscience unifiée car plus aucune vision globale n'est possible. L'espace et la complexité suppriment toute possibilité d'un surplomb et d'un contrôle autre que local dans une fonction nodale intersystémique et rend obsolète le primat de la verticalité, du surplomb transcendant du décideur ou du contrôleur traditionnel qui appartient encore à un modèle théologico-politique (l'origine théologique du concept sécularisé de souveraineté politique et d'ordre impérial). On assiste au délitement de l'idée et de l'opérativité du contrôle dans ses versions classiques et à l'éclatement de ce modèle en multiples centres décisionnels. Plus le contrôle des pouvoirs hégémoniques cherche à se renforcer plus le changement est une menace, plus la durée vivante est hostile. La crainte du lendemain est à tous les étages, planète, entreprises, individus ; l'hostilité du devenir dont les médias ne cessent de nous alimenter. Il y a une politique et une économie de la peur qui sur un plan collectif supprime toute possibilité pour l'étonnement et l'admiration (*wonder*). Les chiens du ciel sont changés en reptiles.

En 1948, Giedion dans *La Mécanisation au pouvoir* prévient dans la conclusion du livre que « *néanmoins, il se peut que, dans l'avenir, nous soyons obligés d'y mettre un frein pour recouvrer notre indépendance*²¹ ». Nous savons bien qu'une telle indépen-

20- Nous renvoyons ici aussi à François Jullien. Le ciel chez les lettrés et les poètes chinois dit une alliance entre l'humain et les systèmes naturels environnants. Le « mandat du ciel » remplaça le culte des ancêtres au premier siècle av. J.-C. Le ciel confucéen comme idéologie impériale se poursuit durant toutes les dynasties suivantes jusqu'au XX^e siècle.

21- Siegfried Giedion, *La Mécanisation au pouvoir*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1980, p. 582.

dance est illusoire, qu'il s'agit moins de résoudre un problème de maîtrise que de poser le problème autrement et de relayer la perte du contrôle hégémonique par de nouveaux modèles de régulation. Des modèles capables de relever le défi de l'incertitude propre à un monde complexe, des modèles de synchronisation aptes à correspondre à une démocratie de la délibération. Ce problème de conjointre au contrôlé l'incontrôlé, au calculé l'incalculable, à l'avenir le futur est aujourd'hui au cœur de la pensée économique, politique, écologique, sociologique ; il est partout au travail.

En nous étendant dans l'espace politique mondial nous ne nous sommes pas vraiment écarté de notre propos. Pour le designer le problème de la décision et du contrôle au sein du projet se pose dans cette complexité-là. Mais c'est un problème qui pour lui ne peut être résolu qu'à l'échelle du projet.

Du point de vue de notre esthétique, reconnaître les limites de ce que peut la conscience est ce qui permet d'ajouter à la valeur cognitive la valeur esthétique. Non pas comme un contenu esthétique mais comme un style (dans le sens de Simon) assumé comme signature d'un individu singulier ou collectif. Un style qui nécessairement ne sera pas du même goût pour tous.

Au cœur de l'esthétique est la singularité. On ne peut confondre l'esthétique et la politique, car avec chacune nous entrons dans le monde par un bout différent. La politique suppose le *qui* comme la partie d'un ensemble et d'un tout. L'esthétique telle que nous l'avons envisagée suppose que le tout soit dans le singulier. Conjointre les deux bouts, les faire passer l'un dans l'autre pourrait être le travail de la politique et de l'esthétique. Chacun par son bout.

TABLE

LIVRE 1

1- THÉORIE ESTHÉTIQUE ET THÉORIE ESTHÉTIQUE CONTEXTUALISTE, 9

Théorie esthétique et théorie esthétique institutionnelle, 9 – Les neuf tableaux monochromes rouges de Danto (façons de voir), 10 – L'approche cognitiviste, 15 – La facture, 18 – La critique de la pureté du médium et de la pure opticalité, 18 – Retour aux neuf monochromes rouges (façons de faire), 21 – La description, 24 – Le contextualisme empirique de Becker, 26 – Le contexte de la maintenance, 28 – Les neuf monochromes et leurs cadres de maintenance (façons d'avoir à faire à), 29 – Esthétique contextualiste, 32 – Le champ de simultanéité, 33 – Les limites de la non-limitation de l'œuvre, 36 – L'art contextuel et l'esthétique contextualiste, 37 – Coexistence des deux temps de l'entité et du champ, 39

2- LE CHAMP TRANSINDIVIDUEL DE COMPOSITION, 42

Entités et systèmes, 42 – Esthétique des systèmes, 43 – Coexistence des deux dimensions de l'entité, 46 – Causalité réciproque, autopoïésis et corrélativité, 47 – Instantanéité, séquentialité, observations du premier et du second ordre, 49 – Cerveau, logique et communication, 52 – Description et position, 53 – L'espace hodologique, biographique et collectif, 54 – Le sixième sens, 55 – Le composé et le champ de composition, 57 – Esthétiques, 58 – L'irreprésentable dans la représentation et la navigation séquentielle du champ, 59

LIVRE 2

ESTHÉTIQUE SYSTÉMIQUE ET CONTEXTUALISTE EN DESIGN, 63

- RÉCAPITULATIF ET INTRODUCTION, 63

- SUR QUELQUES AFFAIRES DE FAMILLE ENTRE L'ART ET
LE DESIGN, 67

Ostensile / ustensile, 67 — La valeur esthétique d'usage, 68 — Les relations art design et l'émergence de l'art contemporain, 69 — Passages entre les deux domaines, 72 — Le *design art*, 73 — Art / design, 75 — L'asymétrie des deux domaines, 76 — L'artiste et l'artiste, 78

- LE CHAMP TRANSINDIVIDUEL DE COMPOSITION, 79

Techniques et cerveau, 79 — *Disegno* et modélisation, 81 — Le fonctionnement indiciel de l'artefact, 83 — Publicité et packaging, 84 — L'étoilement des usages et l'artefact sériel, 85 — La fantasmagorie de la marchandise, 87 — Le projet, ses méthodologies et l'ordre figuratif, 89 — Le style d'après Herbert Simon, 91 — Un monde bouclé sur lui-même et l'entité forclose, 93 — Politique et esthétique, 95

Dépôt légal : mars 2013