

Tant de peine pour retrouver à l'infini les perceptions et affections ordinaires, et ramener le concept à une doxa du corps social ou de la grande métropole américaine.

GILLES DELEUZE

Qu'est-ce que la philosophie ?

Nous croyons que, lorsque les problèmes atteignent au degré de positivité qui leur est propre, et lorsque la différence devient l'objet d'une affirmation correspondante, ils libèrent une puissance d'agression et de sélection qui détruit la belle-âme, en la destituant de son identité même et en brisant sa bonne volonté. [...] Toute pensée devient une agression.

GILLES DELEUZE

Différence et répétition

...Et un jour l'art épousa le concept. Ce fut l'occasion d'un grand bonheur, d'une joie extraordinaire et d'un espoir sans précédent : de la main du concept, l'art serait capable de prétendre à l'intelligence, au savoir, à la sagesse, à la pensée et aux idées. L'événement marquerait un avant et un après. Plus aucun domaine ne pourrait dès lors continuer à l'asservir ; l'art avait prononcé la phrase magique : « je pense, donc je suis ». En tant que « chose qui pense », l'art existait, librement, d'une manière autonome, voire autarcique, qui

lui permettait de récuser toute connexion avec d'autres domaines : avec l'esthétique d'abord, avec la philosophie ensuite. Il est même parvenu à annoncer la fin de celle-ci au profit du commencement de l'art (comme si, d'ailleurs, l'art n'avait jamais existé et cherchait encore son commencement). Du concept, la plus précieuse des pierres philosophales, c'est lui qui s'en chargerait désormais, et à ce titre l'art cesserait d'être beau, émouvant ou même sublime (tous ces épithètes esthétisants, mi-frivoles, mi-gentilles) pour devenir, avant tout, « intéressant ». Personne ne pourra dès lors passer par une exposition d'art contemporain sans sentir, d'un air grave mais austère, qu'il assiste à quelque chose d'« intéressant ». Personne ne pourra désormais passer par une exposition d'art contemporain sans sentir qu'il pense, et donc qu'il existe, qu'il participe par là de cette existence intellectuelle que l'art lui offre ou lui impose. Et si jamais il n'arrivait pas à penser, si jamais il ne parvenait pas à être à la hauteur conceptuelle qui lui permettrait de saisir l'idée – trop grossière pour s'occulter derrière une œuvre devenue pièce, mais trop présomptueuse pour vouloir se présenter sans voiles – il pourra toujours avoir recours à cette autre phrase, non moins magique que le cogito dans ce contexte : « c'est intéressant ».

Mais qu'est-ce que ça veut dire « c'est intéressant » (si tant est que cela veuille dire quelque chose) ? Bof, enfin bref, intéressant, tu vois, genre pas mal, pas terrible non plus, intéressant, quoi, comme quelque chose qui est intéressant, genre ceci ou cela, enfin bref, c'est intéressant, c'est-

à-dire, c'est pas inintéressant... Et qu'est-ce qui est « intéressant » ? Le concept, bien sûr. C'est-à-dire, l'idée ou la pensée. Ou encore la trouvaille, le dessin, les propositions, l'intention, la réflexion, les principes, le propos, le sens, ...le truc. Au vague du jugement correspond un vague dans l'objet qu'il vise.

Ce vague, cet embrouillement insouciant et léger, il faut le dire, répugne au philosophe. Non pas que tout ce que la philosophie cherche soit toujours l'exactitude et la précision méthodique : le philosophe n'est pas un savant et ne cherche à l'être que pour anéantir la philosophie. Mais même, et surtout, dans le cas de la philosophie la plus critique, une « articulation fine » et un extrême souci de différenciation sont les conditions d'exercice de la pensée. On ne conteste pas que 2 et 2 font 4 en disant que tout est rien et rien est tout ; ce que l'on obtient par là, bien au contraire, c'est la réaffirmation de la conviction de ceux qui y croient. La possibilité de la critique réside précisément dans la capacité de mettre en lumière des différences subtilement enfouies, des nuances écrasées sous le poids de conceptions toujours trop vagues et trop générales.

Un concept, ce n'est pas n'importe quoi, que l'art le veuille ou non. Un concept n'est pas un mot, pas plus qu'une phrase, un groupe de phrases, ou une proposition. Un concept n'est pas un signe, un signal ou un symbole. Un concept n'est pas une langue ni un langage, pas même une partie d'un langage (comme si les langages pouvaient, d'ailleurs, avoir des « parties »). Un concept n'est pas une image, une sen-

sation, une expérience. Un concept n'est pas une réflexion, une pensée, un sens. Un concept n'est pas une idée. Sans doute le concept, chaque concept, communique-t-il d'une certaine manière (toujours à déterminer) avec toutes ces instances ; de sorte que des mots ou des phrases portent des concepts qui circulent dans une langue, s'accompagnant des images et des sensations, habilitant ou interdisant des expériences non moins que des réflexions ; la pensée et le sens peuvent trouver alors des déterminations conceptuelles, et peut-être, enfin, quelque chose de l'ordre de l'idée serait-il effleuré par un concept. Mais le concept ne se distingue pas moins de toutes ces instances pour autant.

Et surtout, un concept n'est pas fixe et achevé. Il n'est pas le même à travers le temps, et l'épreuve de l'histoire restera toujours l'un des dispositifs privilégiés de la critique. Et même dans un temps déterminé, il n'est pas unique. Ainsi, historiquement, le concept d'Etat, par exemple, n'est pas le même depuis la polis grecque jusqu'à nos Etats de droit ; et même de nos jours, le concept libéral d'Etat diffère radicalement du concept d'Etat marxiste. En ce sens, le concept est un concept. Non pas que nous voulions définir le concept tautologiquement – nous n'avons jamais pris le goût de nous « contenter de cosses vides ». Du reste, l'autoréférentialité doit être parfaitement distinguée de la tautologie : l'une n'est que la terreur de l'autre. Que le concept soit un concept veut dire qu'il y a un concept de concept, comme il y a un concept de sujet, un concept d'Etat, un concept de liberté ou de corps. Ou plu-

tôt, des concepts de concept, tout comme des concepts de sujet ou d'Etat. Et pour chaque conception particulière et distincte de concept, c'est son articulation à toutes les instances auxquelles il se rapporte qui sera modifiée.

Il semble que, en devenant conceptuel, l'art contemporain ne s'est pas demandé quel concept il allait épouser, c'est-à-dire, à quel concept de concept il allait attacher son sort. Une telle question l'aurait peut-être amené à se poser la question « qu'est-ce qu'un concept ? », question proprement philosophique. Mais l'art aurait-il eu les moyens d'aborder sérieusement cette question ? Aurait-il été capable d'édifier une notion de concept susceptible de rivaliser avec les notions kantienne ou hégélienne de concept, par exemple ? On nous rétorquera que ce n'est pas son but, et nous ne saurions être plus d'accord ; mais après tout ce n'est pas nous qui avons voulu la fin de la philosophie au profit du commencement de l'art par sa prise en charge du concept – dans ce cas on nous accordera au moins le droit de mesurer ses résultats aux autres pensées du concept.

Mais de toute façon, l'art conceptuel n'a jamais pensé le concept en lui-même. Il n'a pensé que dans le concept. L'expropriation violente, ferme et décidée du concept infligée à la philosophie s'est avérée un tiède emprunt, si ce n'est un asservissement pur et dur à une conception philosophique particulière, face à laquelle il se trouve sans défense parce que c'est dans ses problèmes qu'il a voulu se reconnaître. Mais quelle conception ?

Nous ne voulons pas faire de ces pages

un texte savant, avec des références et des citations qui viendraient sanctionner par leur autorité ce que nous disons ; nous laissons cela pour les écrits institutionnels qui nous tourmentent tous les jours. Il y a néanmoins une citation qui nous permettra d'éviter quelques détours. Joseph Kosuth, *L'art après la philosophie* : « ... à coup sûr, si l'on prend toute la mesure des implications de la pensée de Wittgenstein, ainsi que de la pensée, qui par la suite, subit son influence, la philosophie « européenne » ne nécessite pas d'être ici prise sérieusement en considération ». Il convient, peut-être, de rappeler la date de publication du texte de Kosuth : décembre 1969. Chacun pourra en tirer ses propres conclusions sur l'état de la philosophie européenne (et française notamment) en 1969. Quant à nous, ce qui nous intéresse pour le moment, c'est que ce n'est pas dans ces sources que l'art est allé puiser pour devenir « une chose qui pense ». Si l'art a piqué le concept dans la poche de la philosophie, c'est moins dans *Les mots et les choses* que dans *Über Begriff und Gegenstand* ou dans *Word and object* qu'il l'a dégoté. Ce qui, bien sûr, n'a rien de mauvais en soi, mais ce qui ne doit pas être oublié si l'on veut essayer de prendre philosophiquement au sérieux la prétention philosophique de l'art.

Le problème central de la philosophie anglo-saxonne ou analytique est celui de la référence. Des objets et des signes étant donnés, toute la difficulté consiste à assurer les renvois univoques entre les signes et les objets. Sous cette forme, un signe est appelé « nom propre », c'est-à-dire, une

marque, un nom, un mot dont la référence (ce à quoi il renvoie) est un objet individuel, singulier, unique et parfaitement identifiable. Le problème de la signification est alors réduit au problème de la référence, et cela grâce à l'extension de ce modèle du nom propre, ou du renvoi univoque (tiré, d'ailleurs des mathématiques, et plus précisément, de l'arithmétique) au reste des catégories de la signification : termes conceptuels et propositions. Nous n'entrons pas dans les détails (pas plus que ne le fait l'art conceptuel, d'ailleurs). Ce qui importe pour le moment, c'est que, dans cette perspective, le monde est envisagé, à peu près, comme un ensemble d'objets et un ensemble de mots (de signes) censés leur correspondre en propre. Pour chaque objet dans le monde, qu'il soit une « chose » ou un « état de choses » (un fait), il devrait être possible de trouver une expression linguistique (un mot ou un groupe de mots) capable de lui correspondre en propre, de le désigner ou dénoter de manière unique, ou encore, de le prendre comme référence. Ainsi, selon des exemples célèbres, l'expression « étoile du matin » a comme référence la planète Vénus, et l'expression « la neige est blanche » a comme référence le fait (ou l'état de choses) que la neige est blanche.

Concepts, Begriffe, words d'un côté, objets, Gegenstände, objects de l'autre. Rien ne semble correspondre mieux à la définition de « matérialisme démocratique » de Badiou. Et tout se joue dans le renvoi, dans la référence : un concept (un mot, une proposition) étant donné, il s'agit de savoir s'il re-présente ce qui se présente.

Les mots « étoile du soir » étant donnés, on cherchera à savoir si c'est bien à Vénus que l'on a affaire, et pas à la lune, à la carte de Hongrie ou à la justice universelle ; la proposition « la neige est blanche » étant énoncée, on s'efforcera de constater que la neige est bien blanche, et pas verte ou chaude ou libre. Tout l'exercice intellectuel se réduit à constater la correction de la référence : c'est ça, c'est pas ça, ou mieux, c'est le cas, c'est pas le cas. La reconnaissance est la contrepartie incontournable de cette conception, l'activité à laquelle la pensée se trouve réduite : penser, c'est reconnaître, et l'on reconnaîtra la pensée là où l'on reconnaîtra, là où l'on sera capable de constater des références. Si bien que le monde pourra dès lors être défini comme tout ce qui est reconnaissable, c'est-à-dire, tout ce qui « est le cas » (« Die Welt ist alles, was der Fall ist »).

Le langage a le monde comme référence ; le monde a le langage comme représentant. La tâche de la philosophie va alors de soi : il s'agit d'aménager le langage pour qu'il puisse correspondre au monde de la manière la plus parfaite. Autrement dit : constater des références. Si c'est le cas, le signe est à accepter ; si ce n'est pas le cas, le signe est à rejeter. Si deux signes correspondent au même objet, on les identifie ; si un signe correspond à deux objets, on le différencie. Tout devient, en dernière instance, un problème de signification. Mais la signification est conçue comme un problème de langage ; et tout problème de langage, comme un problème conceptuel ; et tout problème conceptuel, à son tour, comme un problème de référence.

De ce point de vue, le concept n'est que le double onomastique de l'objet, son représentant dans le langage ; il reste par là assujéti à l'objet, à la forme propre de l'objet. Le couple concept-objet, Begriff-Gegenstand, word-object, totalise l'espace de la pensée et du monde. Mais il ne le totalise pas sans le partager du même coup : d'un côté le monde, ensemble d'objets comme un sac de pommes de terres ; de l'autre, la pensée, ensemble de concepts, comme un sac de noms de pommes de terre, double stérile du monde, « realm of the mind ». Et entre les deux, la référence, le renvoi de l'un à l'autre, comme ce qu'il faut assurer, la plus haute tâche de la pensée.

Qui a jamais cru en un monde pareil sans vouloir en même temps en finir avec la philosophie ? Et qui a jamais senti le besoin sérieux de critiquer et de discuter un monde pareil, si ce n'est celui qui un jour a cru en lui, ou qui croit encore en sa possibilité ? Ce faisant, cette discussion ne va pas sans accepter du même coup les termes du problème, sans quoi toute discussion reste impossible. Critique ou non, l'art conceptuel s'est reconnu dans un monde fait d'objets et dans une pensée faite de langage. Tout le problème qu'il peut poser alors, c'est le problème de l'adéquation ou de l'inadéquation du langage au monde et du monde au langage : le problème de la référence. Tout ce qui existe pour lui, ce sont des objets et des mots, tout ce qui peut faire problème est le renvoi entre ce qui existe. L'arbre de la sagesse s'est avéré n'être rien de plus qu'un sapin de Noël, et suspendue à ses branches, la boîte que l'art a ouverte était

moins la boîte de Pandore qu'un cadeau pour enfants – ou plutôt, elle est devenue la boîte de Pandore parce qu'elle n'était qu'un cadeau pour enfants. Pas même la fameuse « boîte à outils » qui, outre-Atlantique, était en train de s'agencer ; un simple meccano pour tout âge, parce qu'il ne peut blesser personne.

A ce titre, les artistes conceptuels ont introduit dans le domaine artistique leurs jouets tout nouveaux, objets et mots, histoire de s'amuser. On a commencé alors le jeu de références : un mot renvoie à un objet, l'objet renvoie à un mot, le mot renvoie à un autre mot, l'objet à un autre objet. On a essayé toutes les combinaisons, on a même trouvé des mots qui ne renvoyaient à aucun objet, et des objets référencés par aucun mot ; on a fait des mots avec des objets et l'on a découvert que les mots étaient eux aussi des objets. Otez les objets, les mots et les références à l'art conceptuel (et à tout domaine de l'art contemporain qui communique avec lui), il ne vous restera qu'une poignée de pièces non représentatives. L'art conceptuel se reconnaît ainsi volontiers dans une chaise, sa photo et sa définition dans le dictionnaire ; le même jeu répété avec une table, un manteau, un marteau, une boîte, une poêle... ; des mots en néon, qui renvoient à une situation, au néon même, à rien, à tout... ; des textes de tout type qui cherchent à prendre comme référence (et donc comme objet) des sentiments, des instants, des lieux, des gestes, des souvenirs, des représentations... ; des déictiques de tout type, des « ici », des « maintenant », des « je » et des « tu » dont

le caractère problématique, connu depuis toujours, n'arrive même pas à être problématique ; des images qui recouvrent parfaitement ce qu'elles référencient ou représentent ; des descriptions détaillées de quoi que ce soit ; des objets méconnaissables qui ne cessent d'être des objets parce qu'ils ne sont là que pour jouer à être des objets sans référence ; des références sans objets qui ne cessent, par la même raison, d'être des références ; des renvois métaphoriques et métonymiques pour tous les goûts : des grains qui renvoient au tiers monde, des plumes qui renvoient aux indiens, des néons qui doivent évoquer les enseignes lumineuses, qui doivent à leur tour évoquer la publicité de masse, qui doit évoquer à nouveau la société capitaliste ou que sais-je encore ; des changements d'échelle dans les objets, des détournements de renvois, des reproductions de milieux dans des contextes où ils deviennent des objets ; des registres, des fichiers, des comptes rendus (formes pures de la référence) ; du vide, référencié par du rien...

On ne peut pas dire qu'ils ne se soient pas bien amusés. Comme chaque fois que l'on a un nouveau joujou, d'ailleurs. Le jeu devait s'épuiser vite : toutes les références tentées, tous les échecs référentiels dénoncés, il ne reste plus grand-chose à faire avec des ressources si minces. Mais bizarrement, on les voit encore s'amuser. C'est que les objets qu'ils tenaient d'une main, et les mots qu'ils tenaient de l'autre se sont avérés des moules capables de transmettre leurs formes propres à toutes choses. L'épuisement des objets, au lieu

d'entraîner une prise en charge positive ou affirmative de la non-objectualité dans le monde (comme c'était peut-être le cas dans l'art abstrait) ou une déconstruction de l'objet (comme c'était peut-être le cas dans le cubisme), a conduit l'art à faire un objet de tout ce qui jusqu'alors restait hors de sa portée. Mais comment ? Simple : on le référence. Un morceau de sol n'est pas à proprement parler un objet ? On en fait un en le dénotant par un cercle. Les moments antérieurs au moment présent sont réfractaires à la forme d'objet ? On les prend comme référence d'une proposition, et on les fait en occuper la place. Une vague sur une plage au coucher du soleil serait difficilement considérée comme un objet ? Il suffit de mettre devant cette vague une enseigne en néon qui renvoie à elle. Un atelier d'artiste est loin de pouvoir être appréhendé comme un objet ? On le reproduit dans un musée et on lui assigne un nom propre convenable. Si jamais l'art conceptuel a voulu se prononcer contre l'objet, il n'a pourtant réussi qu'à faire un objet de tout ce qu'il a touché. On comprend dès lors que les artistes n'aient plus une œuvre, mais des « pièces ». Tout étudiant en art contemporain s'est vu contraint, tôt ou tard, à produire des pièces (un peu comme tout étudiant en philosophie a senti l'obligation de produire et publier des « papiers »).

Mais de l'autre côté, il faut qu'à ce foisonnement de nouveaux objets réponde un foisonnement de mots. Non seulement ceux qui prendront les objets comme référence, mais aussi, et surtout, ceux qui prendront la référence comme référence,

et la référence de la référence comme référence. Rien ne doit être laissé dans le silence, à moins que cela ne permette d'en parler encore plus par la suite (comme lorsqu'on cache quelque chose pour pouvoir le retrouver ensuite, et continuer ainsi le jeu). Tout doit pouvoir être expliqué, ce qui dans cette situation veut dire que toute référence doit pouvoir être explicitée. Il arrive même que les professeurs d'art obligent leurs élèves à avouer leurs références, « parle ou meurs ! », de sorte qu'il vaut mieux pouvoir les inventer que confesser leur inexistence. Si bien que sur le fronton de la porte de son Académie, l'art conceptuel a gravé : « Nul n'entre ici s'il n'est loquace ». Comme la Duchesse du pays des Merveilles, capable de tirer de tout une morale, à condition qu'on ne cesse pas de parler, même – et surtout pas – pour penser : « Ma chère enfant, tu es en train de penser à une chose qui te fait oublier de parler. Pour l'instant je ne peux pas te dire quelle est la morale à tirer de ce fait, mais je m'en souviendrai dans un instant. – Peut-être qu'il n'y a pas de morale à en tirer, risqua Alice. – Allons donc ! s'exclama la Duchesse, on peut tirer une morale de tout : il suffit de la trouver. » L'art étant précisément ce qui commençait lorsqu'il n'y avait qu'à se taire, et qui plus est, ce qui était capable de faire taire par le fait de véhiculer une énergie trop grande pour pouvoir être supportée par les voûtes du langage, ou trop subtile pour être capturée par ses filets, l'art conceptuel fait de l'art – du tout de l'art – un problème de langage. Tout comme l'art conceptuel obligeait la matière de l'art à prendre la

forme d'objet, il force son idéalité à prendre une forme langagière, il l'oblige à ouvrir la bouche et à parler.

En vain objectera-t-on que l'art conceptuel cherche précisément à dénoncer la puissance du langage et l'empire de l'objet. Il ne suffit pas de dire qu'on ne marche pas pour ne pas marcher, pas moins que de dire qu'on ne parle pas pour ne pas parler. L'art conceptuel a supposé l'objet et le langage là où il n'en était pas question, il a forcé leur introduction dans le domaine de l'art, et il ne s'est pas donné les moyens de les critiquer parce que tout ce qu'il voit – à travers le prisme qu'il a décidé d'emprunter pour voir – ce sont des objets, des mots et des renvois. Il a emprunté un problème tout fait à une certaine philosophie qui avait du mal à assumer les défauts de la représentation, pour le greffer ensuite dans le domaine de l'art qui, au XXe siècle, était déjà en train de le poser, par lui-même, d'une toute autre manière, et d'en trouver des solutions purement artistiques, d'une puissance capable de rayonner bien au-delà du domaine de l'art.

On nous rétorquera que l'introduction d'objets et de textes dans le domaine de l'art eut lieu bien avant que l'art ne se proclame ouvertement conceptuel – notamment avec Duchamp. Ce fait est incontestable. Mais loin de définir l'art au moyen des renvois, de mots et d'objets, Duchamp (au moins le premier Duchamp) cherchait avec ces ressources à ne pas faire de l'art. Il y avait chez (le premier) Duchamp une exploration des limites qui, bien qu'entièrement négatives (trouver quelque chose qui ne soit pas de l'art),

était douée d'une force particulière. Au demeurant, rien ne permet d'assurer que cette exploration était elle-même artistique (après tout, l'épistémologie de la physique n'est pas de la physique, pas plus que l'histoire de la médecine n'est de la médecine, bien que dans les deux cas il y ait exploration des limites de l'une de la part de l'autre). En tout cas, tout ce que l'on peut dire est que le problème n'était pas de savoir si la démarche d'exploration des limites de l'art de la part de Duchamp était elle-même artistique ou pas, et encore moins celui de déterminer l'art comme étant conceptuel. Sans doute la voie conceptuelle peut-elle trouver chez Duchamp un point de départ ; mais ce point de départ n'est qu'une actualisation possible au milieu de toutes les virtualités enfantées par l'événement Duchamp. En parlant du « petit style » (par rapport aux mathématiques) – dont l'une des caractéristiques fondamentales est de tout réduire à un problème linguistique – Badiou affirme à propos de l'auteur du *Tractatus* (l'un des « chefs-d'œuvre d'anti-philosophie ») : « Nous pardonnons Wittgenstein, mais non pas ceux qui se réfugient derrière sa ruse esthétique – dont le cœur est moral, voire religieux – d'adopter une fois pour toutes le petit style, et de tenter vainement de jeter aux lions de l'indifférence, nos lions modernes, ceux qui ont l'intention

de rester fidèles au grand style¹ ». D'une certaine manière, la même phrase pourrait être appliquée à cet autre précurseur de l'art conceptuel qu'est Duchamp.

Mais pour revenir à ce qui nous interpelle en propre dans toute cette histoire : qu'en est-il du concept, de l'idée, de la pensée ? Dans son schéma trop simple, dans la pauvreté des ressources sur lesquelles il compte, l'art conceptuel (et d'une certaine façon, tout l'art contemporain qui lui est associé d'une manière ou d'une autre) semble avoir identifié l'idée au concept. Ce qui ne serait pas très grave, s'il n'avait pas identifié, du même coup, le concept au mot ou à la proposition, le conceptuel au propositionnel ou au langagier. Avoir une idée, travailler, manœuvrer, façonner une idée (comme si d'ailleurs une chose de la sorte était possible, comme si ce n'était pas l'idée qui s'emparait de nous, qui faisait quelque chose de et avec nous) équivaut pour l'art conceptuel à aborder un concept, et ceci, à son tour, revient à pouvoir parler, c'est-à-dire, à pouvoir produire des propositions et des énoncés au sujet de quoi que ce soit. Si bien que, dans cette situation, le concept sature et l'idée et la pensée ; mais le concept n'est qu'un mot ou un groupe de mots qui a pour référence un objet (chose ou état de choses). Une idée ne sera, dès lors, qu'un mot (un concept) qui re-présente un objet présen-

1 Nous traduisons de l'anglais.

table. On entendra ainsi parler de l'idée/concept de temps (on ne sait pas pourquoi, mais celui-ci est toujours le préféré), de l'idée/concept du langage, l'idée/concept de sacré, l'idée/concept de réalité, l'idée/concept de corps, de traduction, de marchandise, de paix, d'oppression, de mondialisation, de révolution, d'événement, de conscience, d'inconscient, d'ordure... Ou, pour prendre un air plus grave, on parlera de « problèmes » : le « problème » du temps, le « problème » du métalangage, le « problème » du sacré... Dans tous les cas, il s'agit toujours du même schéma référentiel ; l'idée, le concept ou le « problème » est un nom pour quelque chose qui peut être « montré » : voilà (le problème) du temps, voilà (le problème) du métalangage, voilà (le problème de) la mondialisation. Les concepts, les idées ou les problèmes ne font que renvoyer à leurs effectuations dans une « pièce » (un objet). Et à l'inverse, les pièces renvoient aux idées, aux concepts, aux problèmes qu'elles sont censées matérialiser : un paillason en céréales renvoie au « problème du tiers monde », deux mots dans des langues différentes renvoient au « problème de la traduction », une date sur un mur renvoie au « problème du temps », une latitude et une longitude dans le même mur renvoient au « problème de l'espace ».

Dans toute cette parodie, penser n'est qu'instituer et reconnaître des références. Dans quelle mesure le « problème du temps » est-il pensé à travers une date dans un mur ? Dans quelle mesure le « problème du tiers monde » est-il pensé au moyen d'un paillason en céréales ? Ils ne le sont

que si « penser » se réduit à connecter un objet avec une étiquette qui commence par « le concept de... », « l'idée de... » ou « le problème de... ». Et c'est bien ce que nos artistes conceptuels semblent appeler penser ; c'est, d'ailleurs, ce qu'ils exigent de leur public : qu'il pense, c'est-à-dire, qu'il tienne compte de la pensée qu'ils ont mis dans ou derrière leurs pièces. A la limite, ils ne l'ont fait que pour que le public le regarde (l'art contemporain aurait du mal à se comprendre sans cette qualité de spectacle). Mais tout artiste conceptuel sent son orgueil atteint si la pièce est regardée en elle-même, comme indépendante et libérée de toute empreinte de son démiurge. Elle risque d'apparaître dans toute sa nudité, dans cette nudité qui invite le public non-avisé à proférer le « mais qu'est-ce que c'est que cette merde, alors ? » attesté historiquement au moins une fois par jour dans la plupart des expositions d'art conceptuel. On exigera alors du public qu'il apprenne, qu'il s'informe et qu'il commence à penser. L'art conceptuel n'est pas dissociable d'une volonté pédagogique, d'un certain dressage. Ainsi, on apprendra au public non-averti, d'abord à se taire, ensuite à articuler la phrase : « c'est intéressant » ; puis, on lui apprendra à reconnaître quelques références – comme dans un jeu mnémotechnique où l'on doit se souvenir de l'endroit où se trouve le couple d'une image donnée : face à un urinoir, une roue de vélo, une pelle ou un échiquier, il parviendra à dire « tiens ! c'est du Duchamp », les objets austères et les salles dépouillées seront signalés comme « minimalistes », les couleurs éclatantes

comme du « pop art »... Après beaucoup d'entraînement et des répétitions, le public sera enfin capable de reconnaître des « idées », des « concepts », des « problèmes » : « l'idée d'espace », « le concept de jugement », « le problème du capitalisme marchand » ; il aura même pris un plaisir particulier à le faire. Il aura pensé.

L'art n'a abandonné l'esthétisation que pour s'attacher à l'intellectualisation. L'idée devenue trouvaille, l'expression artistique devenue expression propositionnelle, le talent devenu quotient intellectuel... Mais quiconque a jamais été pris par une idée, a expérimenté un problème dans toute sa positivité ou a essayé de modeler ne serait-ce qu'un aspect d'un concept, ne peut que sentir une profonde tristesse devant cette conception si pauvre de la pensée que l'art a reçue du dehors. Pour lui, aucun problème n'a jamais été posé réellement dans le domaine de l'art conceptuel, aucune idée n'y a jamais été enfantée. Pour lui, l'idée n'est pas le concept, et le concept n'est pas avant tout langagier, de même que le monde n'est pas fait d'objets. Et si penser est maintenir un rapport problématique à l'idée, se laisser envahir par ce problème, devenir le moyen d'expression d'une idée qui nous déborde de toutes parts pour enfin, ne serait-ce que le temps d'un éclair, « faire face à la noire bêtise », personne ne saura mieux que nous que l'art pense, et qu'il a pensé de tout temps. Personne ne sera plus persuadé que nous de l'existence d'idées dans l'art. Idées non conceptuelles, non langagières, proprement artistiques, et interpellant par là tous les autres domaines.

Seule une conception idiote de la pensée (et donc, extérieure à l'art) aurait pu croire que l'art ne pensait pas. L'art n'a cessé de penser que quand il s'est préoccupé de penser, quand il a voulu montrer qu'il pensait. On sait déjà à quel point sont insupportables ceux qui s'efforcent de montrer qu'ils sont intelligents – ils n'arrêtent pas de parler. Sans doute les champions de l'art conceptuel (non moins que ceux de la philosophie analytique) verraient mal comment des problèmes ou des pensées pourraient être non conceptuels ; comme s'il fallait énoncer que l'on marche pour marcher, et comme si marcher ne supposait pas en soi-même un problème, un questionnement, et une intervention de l'idée, capable de communiquer directement avec la matérialité du monde.

Le visage dans l'œuvre de Giacometti – pour ne prendre que cet exemple – est une idée non conceptuelle. En tant qu'idée, elle n'a pas à renvoyer à un objet puisqu'elle est immédiatement matérielle, elle n'existe qu'immédiatement incarnée dans chaque dessin, chaque peinture, chaque sculpture, en même temps qu'elle se dérobe, farouche, à chacune de ses effectuations. Rien de l'intention de l'artiste ne reste dans son œuvre, hormis son échec ; aucun mot ne pourrait échapper au superfétatoire devant cette idée qui, loin de pouvoir être exposée, s'exprime, silencieuse, dans chaque trace de crayon dans le papier, dans chaque visage qui sort comme de lui-même de l'intérieur d'une matière qui ne saurait être un objet, parce qu'elle est à la fois beaucoup plus et beaucoup moins. Et l'on pourrait en dire de même d'une pièce

de Beckett, d'un concert solo de Jarrett ou d'une page de Proust...

L'art n'a pas besoin du concept pour penser ou expliciter sa pensée, de même que la philosophie n'a pas besoin de l'art pour mettre en pratique ses concepts. La philosophie, non moins que l'art, a sa propre pratique, qui communique avec celle de l'art (comme avec celle de tous les autres domaines) sans pour autant s'identifier à elle. L'art n'a donc qu'à se débarrasser du concept pour retrouver la pensée qu'il n'aurait jamais dû abandonner, et qui gît encore dans ses parages. Peut-être la philosophie, une autre philosophie, pourrait alors l'aider à accomplir cette libération. Peut-être aussi l'art la récompensera-t-elle en lui offrant ce qu'il a toujours su offrir : ses propres belles idées

T
MOMENT
PR