

Questions de dérive, de substitution

Serge Fisette

Volume 7, Number 2, Winter 1991

D'où venons nous, que sommes-nous, où allons-nous?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9879ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

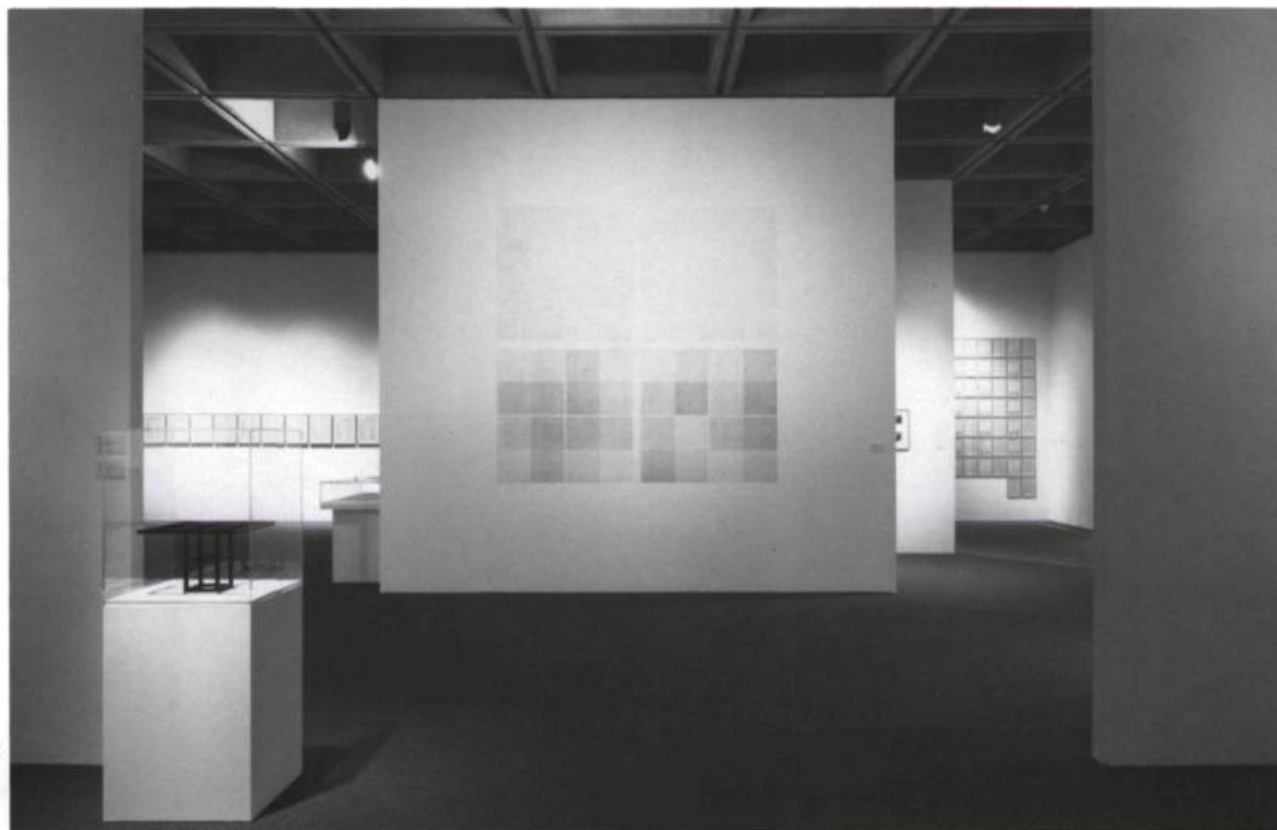
[Explore this journal](#)

Cite this article

Fisette, S. (1991). Questions de dérive, de substitution. *Espace Sculpture*, 7(2), 7–9.

Questions de dérive, de substitution

Serge Fisette



►
L'art conceptuel, une perspective, détail de l'exposition. Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard Max Tremblay.

L'art conceptuel, une perspective
Musée d'art contemporain de Montréal
5 août - 21 octobre 1990

Dans une entrevue accordée à Alain Fleischer dans *Art Press* (juillet-août 1990), l'artiste Robert Longo déclarait : « Nous sommes une génération qui est arrivée après l'art conceptuel. L'art était mort. Il ne nous restait que des miettes à ramasser pour essayer de construire quelque chose... »

Dans l'histoire des beaux-arts, en effet, l'art conceptuel a voulu, apparemment, « détruire » quelque chose, marquer une rupture, revenir au point zéro, instaurer ce que Benjamin H. D. Buchloh nomme « la prohibition de toute visualité comme règle esthétique incontournable de la fin du XX^e siècle. »¹ Un défi de taille, s'il en est ! Non plus l'art en tant qu'icone mais en tant que concept, que

processus conceptuel : *Art as Idea as Idea*, pour reprendre la formule de Kosuth. C'est l'œuvre qui se dématérialise pour échapper à sa finalité « d'objet » ; c'est l'art qui pense, la pensée qui est *mise en œuvre*.

En évacuant ainsi l'objet au profit de la seule idée, l'art conceptuel, d'entrée de jeu, installe un paradoxe. C'est le musicien qui créerait *au-delà* des signes musicaux et sonores (certains l'ont fait) ; c'est l'écrivain qui tenterait de faire *œuvre* en détournant les objets mêmes de son travail que sont les mots, le langage !...

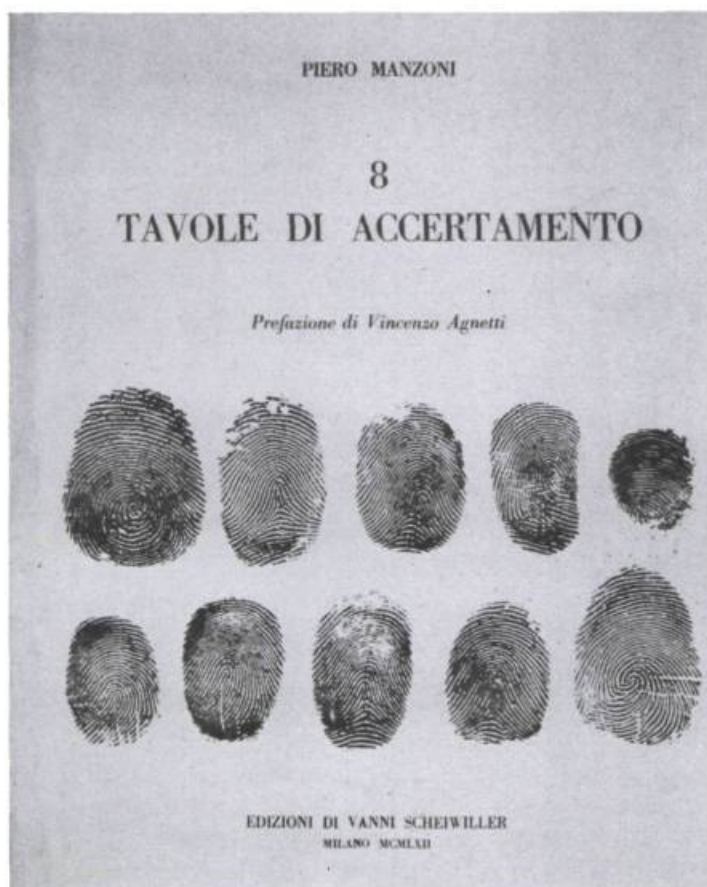
Le langage, c'est lui justement qui, pour les artistes conceptuels, a *remplacé* l'objet, est devenu œuvre et lieu d'investigation, s'est substitué aux matériaux plastiques traditionnels. Cette « substitution d'une forme d'expression linguistique à celle du langage visuel, note Claude Gintz, va prendre des tours divers : exprimer une pure intériorité ou une absence ; employer des définitions du dictionnaire

pour faire des tautologies, des ready-made linguistiques ; traiter le langage comme un matériau plastique en soi pour faire des *constructions verbales* ; se servir du langage comme d'un instrument pour témoigner qu'une activité (artistique) a eu lieu », etc.

Si l'art est un langage plastique, l'art conceptuel est un langage qui oublie d'être plastique. C'est l'art qui, en tant que *re-présentation* du réel et par là une abstraction, devient doublement abstrait, se « distance » encore davantage, en se départissant de l'objet ; qui questionne son propre système, les notions traditionnelles de « visualité » et de « plasticité ». L'art



Claes Oldenburg, *l'art conceptuel, une perspective*, Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Marc DuBrocca.



Piero Manzoni, *8 Tavole di Accertamento*, 1958. Détail. Huit sérigraphies, 50 x 35cm. Courtoisie : Galerie des Beaux-Arts, Bruxelles.

qui n'est plus une expérience spatiale mais emprunte et s'identifie au système linguistique et ce, pour réévaluer à la fois le statut de l'artiste, la nature de l'oeuvre et ses modes de diffusion, et le rôle du spectateur : «Ce qui est contesté, écrit Robert Morris, c'est la notion rationaliste suivant laquelle l'art est un genre d'activité qui aboutit à un produit fini... Ce que l'art a à sa disposition maintenant, c'est un matériau évolutif qui n'a pas be-

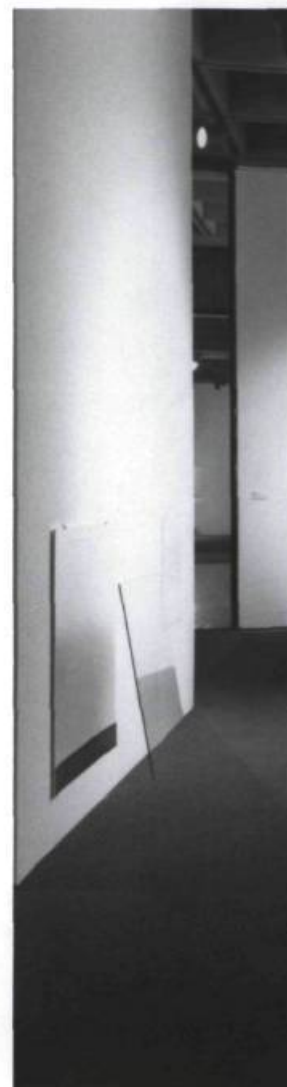
soin de finir pour être fixé dans le temps et dans l'espace. L'idée qu'une oeuvre est un processus irréversible trouvant son aboutissement dans un objet iconique statique n'est plus guère d'actualité.»²

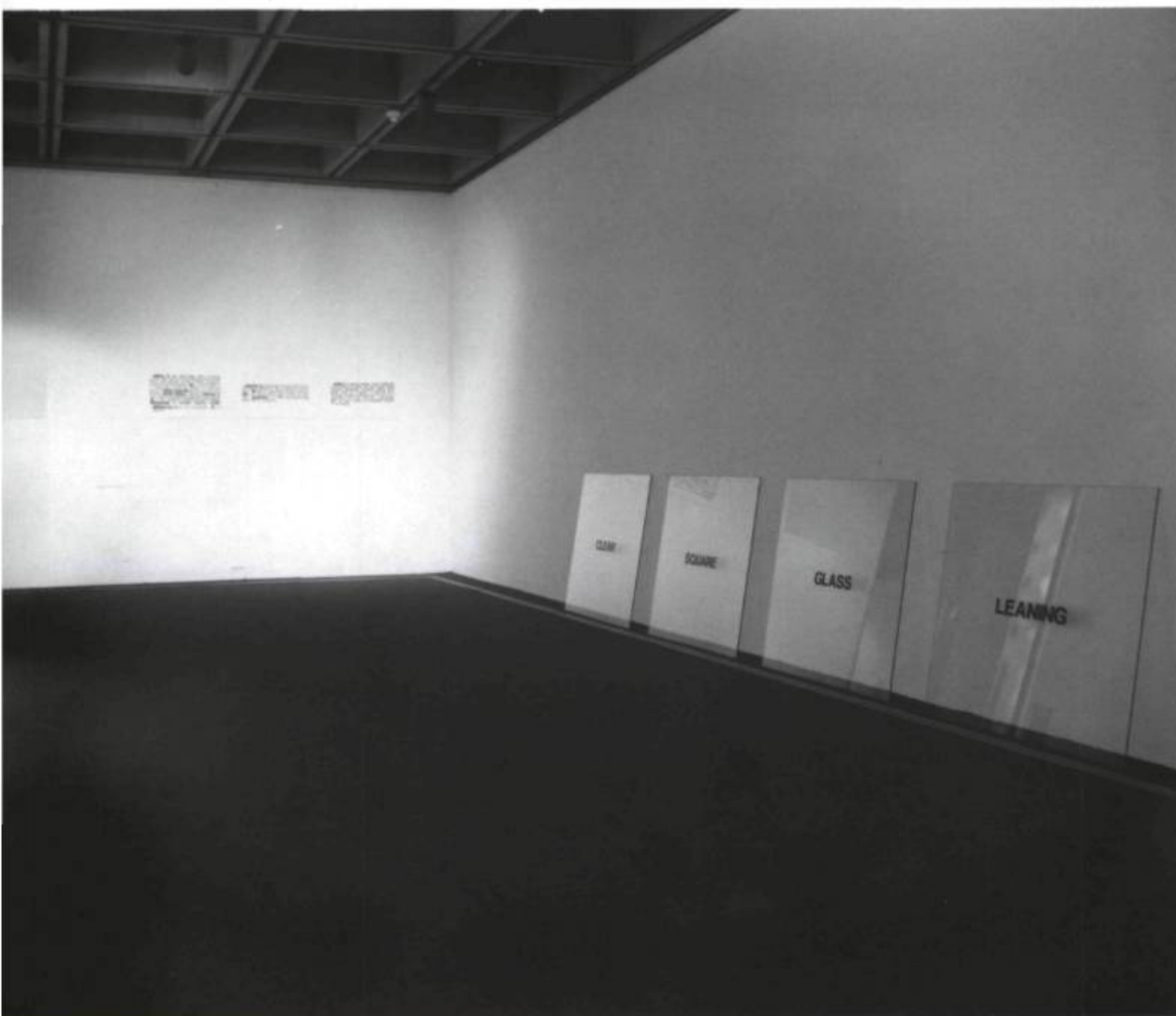
Ainsi, dans l'oeuvre présentée, il y a effacement de la matérialité sensible, de la «présence visuelle immédiate s'imposant au spectateur averti», et transposition en signes d'ordre linguistique : «Si l'on admet, signale Buchloh, que les matériaux et les procédures, les surfaces et les agencements, les emplacements et les arrangements ne sont pas que des questions picturales ou sculpturales à aborder

du seul point de vue de la phénoménologie de l'expérience visuelle et cognitive ou d'une analyse structurale du signe [...] mais que les conventions du langage et, par conséquent, le pouvoir institutionnel, y sont toujours déjà inscrits, et qu'un investissement idéologique et économique a déjà eu lieu...»³ Dès lors, ce que l'on donnera à voir «matériellement» ce seront des fiches, des cartes, des feuilles photocopiées : «l'introduction d'un langage légaliste et d'un style administratif». Un type de présentation et de légitimation de l'oeuvre qui entend évacuer le jugement esthétique tel qu'on l'a connu, fondé sur le goût et la connaissance, pour mettre en place une esthétique d'administration. C'est ainsi, qu'en 1963, Morris fera authentifier devant notaire que ses *Litanies* ne contiennent ni qualité ni contenu esthétiques; c'est ainsi également qu'on remettra en cause la notion d'oeuvre unique et originale pour la remplacer par celle du hasard et de l'aléatoire dans l'échantillonnage et la sélection des objets, dont la quantification se fait de manière tout à fait arbitraire...

Mais ce support linguistique assurément est aussi une forme. Une forme qui, paradoxalement, veut questionner le système de l'art et l'institution, tout en ayant besoin d'eux pour sa légitimation. Et c'est ce que fait précisément l'exposition *l'art conceptuel, une perspective* : médiatiser, institutionnaliser et «historiser» une pratique artistique inscrite dans le temps. («Organisée par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, cette exposition constitue la première grande rétrospective sur l'art conceptuel.»⁴) Après Paris, Madrid, Hambourg, c'est le Musée d'art contemporain de Montréal qui, pour sa 500e exposition, accueille l'événement dont la présentation a été confiée au conservateur Pierre Landry...

Qu'est-ce que l'art? Quel est le rôle de l'artiste? Pourquoi créer des objets? Pourquoi ces objets se transforment-ils en valeurs marchandes, en biens de consommation, de collection et de spéculation?... Toutes ces interrogations, (l'art qui s'interroge sur lui-même et qui interroge son contexte), ne sont pas un phénomène nouveau. Et si d'aucuns ont voulu faire du mouvement conceptuel un tournant décisif et inédit, il est pourtant possible d'inscrire cette «crise» dans un continuum historique et ce, malgré qu'elle ait effectivement quelque chose d'unique par son caractère excessif, radical. On a, bien sûr, souligné l'évidente filiation avec Duchamp et sa conceptualisation de l'art; avec Klein qui, en 1953, expose le vide dans une galerie; noté la résistance au formalisme et au pop art; signalé l'aspect de rupture qui s'est opérée et qui correspondrait à la fin du modernisme, etc...





l'art conceptuel, une perspective, détail de l'exposition. Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard Max Tremblay.

Faut-il remonter plus loin?... Ces questionnements fondamentaux, ces remises en cause, n'est-ce pas aussi Léonard de Vinci qui s'insurge contre la perception de l'oeuvre d'art à l'époque, et qui stipule que celle-ci désormais relève de la *cosa mentale*. Que l'artiste n'est plus un artisan, un ouvrier manuel mais accède à un niveau autre, celui des philosophes et des écrivains... Léonard de Vinci, de la sorte, affirme une certaine suprématie de l'art : que c'est là une affaire de pensée, que c'est là un esprit, une intelligence qui se déploie avant d'être une main qui construit. C'est l'art qui, en redéfinissant son statut, se départit de contingences extérieures et s'installe dans un univers unique qui lui est propre, qui s'autoréférence. «L'homme se définit par ses actes», notait Jean-Paul Sartre. L'artiste, lui, est-il condamné à se définir par "l'objet d'art" qu'il crée? Est-ce que réellement l'existence précède l'essence, comme l'affirmait Sartre également? Que l'existence de l'oeuvre précède son essence, et qu'avant d'être oeuvre d'art, l'oeuvre d'art est? Dès lors, toute la question se déplace dans une perspective précise : non plus celle qui remettrait en cause l'existence de l'oeuvre mais seulement sa nature, (sa "forme" à la limite, c'est-à-dire la forme qu'elle prend). Ainsi, ce que les artistes conceptuels ont laissé comme signes et traces, est considéré aujourd'hui comme oeuvre d'art : que ce soit un banal classeur ou une liasse de papier. Ces "objets" avaient beau avoir été conçus et réalisés dans une toute autre intention, ils n'en

sont pas moins devenus des oeuvres que consacre le musée et que l'histoire de l'art récupère dans son discours-parcours.

Et c'est en ne pouvant requestionner que la forme de l'objet (son essence et non pas son être) que les artistes conceptuels continuent de s'inscrire dans l'histoire. Fondamentalement, ils reprennent (encore une fois et d'une autre manière) une réflexion que beaucoup d'artistes ont élaborée avant et après eux : les Surréalistes, notamment.

Commentant *L'exposition surréaliste d'objets*, tenue à Paris en 1936, André Breton écrit à propos de ces "objets" qu'ils «se recommandent de tout autre chose, aux yeux de ceux qui les ont construits, que de leurs qualités plastiques et qui si, d'aventure, ils satisfont à certaines exigences esthétiques, ce ne serait pas moins une erreur que de chercher à les apprécier sous ce rapport.»⁵ Pour Breton, ces oeuvres ont une origine onirique et sont de véritables *désirs solidifiés* dont le but est «l'objectivation de l'activité de rêve, son passage dans la réalité.» L'exposition tendait donc à montrer que le rêve est réel et que c'est ce que nous identifions par habitude et convention comme la réalité qui est illusion. Breton voulait signifier par là qu'il existe un au-delà au *donné immédiat* et que l'oeuvre peut *requalifier* la nature des choses : «Les objets ainsi rassemblés, poursuit-il, ont ceci de commun qu'ils dérivent et parviennent à différer des objets qui nous entourent par simple *mutation de rôle*.» C'est une même mu-

tation-substitution de l'objet que prônait, par exemple, le *Process Art*. L'important alors n'est plus de produire une oeuvre formelle et finie, mais de mettre l'emphasis sur le procédé, lequel devient «le contenu premier de l'oeuvre elle-même». Parlant des oeuvres minimalistes, Robert Pincus-Witten note que souvent «la théorie en est venue à se substituer au visuel, à devenir formellement le corps même de l'oeuvre; là, art et langage deviennent interchangeables.»⁶...

Cette exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal a permis de faire resurgir un certain passé, un certain *D'où venons-nous* de l'art. Elle a rappelé un type de questionnement très radical qui correspondait bien aux idéaux et aux grands bouleversements politiques de l'époque (Mai 1968 en France, la crise d'octobre au Québec, etc.). Qu'en est-il de tout cela en regard des enjeux et des stratégies actuelles? Que reste-t-il de cette exigence, de cette utopie? Si l'art continue d'être une *pensée mise en oeuvre*, cette pensée depuis lors a dérivé et réintégré ses figures et ses objets, sa densité et sa matérialité, et la perception empirique que l'on en a; elle s'institutionnalise et se donne à vendre plus que jamais et, plus que jamais, elle cherche à s'inscrire dans la réalité immédiate et *prégnante* (l'écologie, par exemple). Mais le réel, dirait André Breton, qu'est-ce que c'est au juste? ♦

1 Benjamin H. D. Buchloh, "De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle", cat. d'exposition, *l'art conceptuel, une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 29.

2 Robert Morris, "Conceptual Art and Conceptual Aspects", cat. d'exposition *The New York Cultural Center*, 1970, p. 47. Cité dans : *l'art conceptuel, une perspective*, p. 16.

3 B. H. D. Buchloh, op. cit., p. 36.

4 Communiqué, Musée d'art contemporain de Montréal. Source : Claude Guérin.

5 A. Breton, cat. d'exposition, cité dans, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 367.

6 Robert Pincus-Witten, "Postminimalism: An Argentine Glance", *The New Sculpture 1965-1975*, cat. d'exposition, Whitney Museum of American Art, New York, 1990, p. 23.