

n'importe quel art, toute personne intéressée réagit de manière personnelle selon son imagination et son expérience. Manifestement, ce n'est pas quelque chose que je peux contrôler.

Q : Quel genre d'énergie utilisez-vous exactement ?

Barry : Les ondes électromagnétiques, par exemple. Dans l'exposition, une des œuvres utilise la fréquence d'une station de radio pendant une durée donnée, non pas comme un moyen de transmettre l'information, mais plutôt comme un objet. Une autre utilise la fréquence d'une radio amateur pour relier deux points distants, à New York et au Luxembourg, plusieurs fois pendant la durée de l'exposition. Du fait de la position du soleil et des conditions climatiques favorables en janvier – le mois de l'exposition – cette œuvre-là a pu être réalisée. À un moment différent, dans des conditions différentes, on aurait utilisé d'autres lieux. Il y a encore deux œuvres plus petites qui ont juste assez de puissance pour remplir l'espace de l'exposition. Elles sont très différentes, l'une étant en AM, l'autre en FM, mais elles occuperont toutes les deux le même espace au même moment – telle est la nature du matériau.

Dans l'exposition, il y aura aussi une salle d'ultrasons. J'ai également travaillé avec des micro-ondes et les radiations. Il existe bien d'autres possibilités que je veux explorer – et je suis sûr qu'il y a des tas de choses que je ne connais pas encore, présentes dans l'espace qui nous entoure, et dont nous savons d'une certaine manière qu'elles sont là, bien que nous ne les voyons et ne les sentions pas.

9 – JOSEPH KOSUTH (NÉ EN 1945) : « L'ART APRÈS LA PHILOSOPHIE »

Avec cet essai, Kosuth revendiquait la position de porte-parole de la conception avant-gardiste de l'« art comme idée ». Sa thèse radicale de l'autonomie moderniste est liée à une réévaluation et une révision de l'histoire de l'art, qui pose les ready-mades de Duchamp – plutôt que les tableaux de Manet ou de Cézanne, ou le cubisme – comme le grand point de départ du modernisme. Mais, à sa parution, cet essai fut généralement perçu comme une sorte de manifeste pour un courant « analytique » s'inscrivant dans le contexte de l'art conceptuel. Durant l'été 1969, Kosuth fut invité à faire fonction d'éditeur américain de la revue Art-Language, et il restera associé à Art & Language jusqu'en 1976 (VIIB1 et VIIB4). « L'Art après la philosophie » fut initialement publié en trois parties dans Studio International, vol. 178, n° 915-917, Londres, octobre-novembre-décembre 1969, pp. 134-137, 160-161, 212-213. Depuis, il a été reproduit dans de nombreuses publications. Son argumentation théorique se limite à la première partie, dont nous donnons ici un extrait, traduit par Christian Bounay.

« Le fait qu'il soit récemment à la mode pour les physiciens eux-mêmes d'avoir des affinités avec la religion... marque leur propre manque de confiance en la validité de leurs hypothèses. Ceci est une réaction de leur part contre le dogmatisme antireligieux des savants du XIX^e siècle, mais aussi une issue naturelle à la crise que la physique vient de traverser. »

A. J. Ayer

« ...une fois compris le *Tractatus*, on n'est plus tenté de s'occuper de philosophie, laquelle n'est ni empirique comme la science, ni tautologique comme les mathématiques. À l'exemple de Wittgenstein, on renonce à la philosophie, car, telle qu'elle est entendue traditionnellement, elle s'enracine dans la confusion. »

J. O. Urmson.

La philosophie traditionnelle, presque par définition, s'est occupée du non-dit. Au XX^e siècle, les philosophes de linguistique analytique s'intéressent quasi exclusivement au *dit*, partant du principe que le *non-dit* est *non-dit* parce qu'il est indécidable. La philosophie hégélienne avait un sens au XIX^e siècle et elle dut marquer un moment de répit dans un siècle qui se remettait à peine de Hume, des Lumières et de Kant¹. La philosophie de Hegel pouvait également pourvoir à une défense des croyances religieuses ; elle fournissait une alternative à la mécanique newtonienne, s'accordait avec le développement de l'histoire en tant que discipline, tout en acceptant la biologie darwinienne². Hegel, également, paraissait résoudre de manière acceptable le conflit entre théologie et science.

L'effet de l'influence de Hegel fut que la plupart des philosophes contemporains ne sont guère plus que des historiens de la philosophie, des bibliothécaires de la Vérité, en quelque sorte. On commence à avoir l'impression qu'« il n'y a plus rien à dire ». Et 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 considération³.

[...]

Le XX^e siècle a inauguré une époque que l'on pourrait appeler « la fin de la philosophie et le début de l'art ». Ce que j'entends par là, bien sûr, n'est pas à prendre au pied de la lettre – il s'agit plutôt de souligner la « tendance » de la situation. Certes, la philosophie du langage peut être considérée comme l'héritière de l'empirisme, mais c'est une philosophie à une seule vitesse⁴. Et il existe assurément une « condition de l'art » pour l'art précédant Duchamp, mais ses autres fonctions ou raisons d'être sont si prononcées que son aptitude à fonctionner clairement comme art limite sa condition d'art d'une manière telle que ce n'est de l'art que de façon minimale. Il n'existe aucune connexion mécanique entre la « fin » de la philosophie et le « début » de l'art, mais la simultanéité de ces deux événements ne m'apparaît pas une simple coïncidence. Bien que les mêmes raisons puissent être à l'origine de ces deux événements, je perçois un lien entre eux. Si je soulève ces questions, c'est dans le but d'analyser

la fonction de l'art et, subseqüemment, sa viabilité. Et ceci, afin de permettre à autrui de comprendre les motivations de mon art – et, par extension, de celui d'autres artistes – et de mieux préciser ce que recouvre l'appellation d'« art conceptuel »⁵.

La fonction de l'art

« La situation en retrait de la peinture s'explique avant tout par le fait qu'à coup sûr les avancées en art ne sont pas toujours des avancées formelles. » Donald Judd (1963).

« Une bonne moitié de ce qui s'est fait de mieux ce dernières années n'est ni de la peinture ni de la sculpture. » Donald Judd (1965).

« Tout ce qui peut caractériser la sculpture, mon travail ne le possède pas. » Donald Judd (1967).

« L'idée devient une machine qui fait l'art. » Sol LeWit (1965).

« La seule chose que l'on puisse dire de l'art, c'est que c'est une chose. L'art est l'art en tant qu'art, et tout le reste est tout le reste. L'art en tant qu'art n'est rien que l'art. L'art n'est pas ce qui n'est pas l'art. » Ad Reinhardt (1963).

« Le sens est l'usage. » Wittgenstein.

« Une approche plus fonctionnelle pour l'étude des concepts a conduit à ren- placer la méthode d'introspection. Au lieu de chercher à saisir ou décrire les concepts pour ainsi dire mis à nu, le psychologue analyse leur fonctionnement comme éléments constituant des idées et des jugements. » Irving M. Copi.

« Le sens est toujours une présupposition de la fonction. » T. Seegerstedt.

« ... Les recherches conceptuelles portent sur le sens de certains mots et expres- sions – et non sur les choses et les situations mêmes dont il s'agit quand on utilise ces mots et ces expressions. » G. H. Von Wright.

« La pensée est fondamentalement métaphorique. Le lien par analogie est sa loi ou son principe constitutif, sa connexion causale, car la signification ne se dégage qu'à travers des contextes de causes par lesquels un signe représente (se substitue à) un exemple d'un genre donné. Penser à une chose, c'est la prendre « comme » représentative d'un genre de chose (en tant que tel et tel genre de chose), et ce « comme » introduit (ouvertement ou d'une manière déguisée) l'analogie, le paral- lèle, la métaphore comme moyen de saisir au grappin, de jeter à la côte, d'aborder, de tirer à soi, qui sont les seules possibilités pour que l'esprit s'accroche. L'esprit n'a aucune prise s'il n'a rien à quoi s'atteler, car sa pensée est une distance parcourue par halage, elle est l'attraction des semblables. » I. A. Richards.

Dans cette section, j'étudierai la séparation entre l'esthétique et l'art ; j'aborde- rai rapidement l'art formaliste (parce qu'il est un important défenseur de l'idée de l'esthétique comme art) et je soutiendrai que l'art est analogue à une proposition analytique, et que c'est l'existence de l'art comme tautologie qui permet à l'art de se tenir « à distance » des présomptions philosophiques.

Il est nécessaire de séparer l'esthétique et l'art parce que l'esthétique traite des idées sur la perception du monde en général. Dans le passé, l'un des deux pôles de

la fonction de l'art était sa valeur décorative. Aussi, toute discipline de la philoso- phie qui traitait du « beau », et donc du goût, était inévitablement vouée à discuter également d'art. Cette « habitude » engendra l'idée qu'il existait un lien conceptuel entre art et esthétique – ce qui n'est pas vrai. Cette idée ne s'est jamais heurtée de front à la réflexion artistique jusqu'à une époque récente – ce, non seulement parce que les caractéristiques morphologiques de l'art perpétuaient cette erreur, mais éga- lement parce que les autres « fonctions » apparentes de l'art (représentation de thèmes religieux, portraits d'aristocrates, détails d'architecture, etc.) se servaient de l'art pour dissimuler l'art.

Lorsque des objets sont présentés dans le contexte de l'art (et jusqu'à un passé récent, on a toujours utilisé des objets), ils sont tout aussi susceptibles d'une prise en compte esthétique que n'importe quel objet au monde, et une prise en compte esthétique d'un objet existant dans le royaume de l'art signifie que l'existence ou le fonctionnement de cet objet dans un contexte artistique ne relève pas du jugement esthétique.

La relation entre l'esthétique et l'art ne diffère guère de celle existant entre l'esthé- tique et l'architecture, en ce sens que l'architecture possède une *fonction* très spéci- fique et que cette architecture ne peut être qualifiée de bien conçue qu'à la condition *première* de remplir sa fonction de manière satisfaisante. Ainsi, les jugements sur son aspect sont des jugements de goût, et l'on constate que, tout au long de l'His- toire, différentes architectures ont été portées aux nues à différentes époques, en fonction de l'esthétique de telle époque donnée. L'esthétique est même allée jusqu'à faire d'exemples d'architecture nullement apparentée à l'« art » des œuvres d'art en soi (par exemple, les pyramides d'Égypte).

Les considérations esthétiques sont, de fait, *toujours* étrangères à la fonction ou la « raison d'être » d'un objet. Sauf, bien sûr, si la « raison d'être » de cet objet est strictement esthétique. Un exemple d'objet purement esthétique est un objet décoratif, car la fonction première de la décoration est d'ajouter quelque chose, de façon à rendre plus attrayant ; embellir ; orner »⁶, et ceci est directement en rapport avec le goût. Tout ceci nous conduit directement à l'art et la critique « forma- listes »⁷. L'art formaliste (peinture et sculpture) est l'avant-garde de la décoration et, strictement parler, on pourrait raisonnablement affirmer que sa condition artis- tique est si réduite que, du fait de tous ses usages fonctionnels, ce n'est pas de l'art du tout – il s'agit là de purs exercices d'esthétique. Clement Greenberg est avant tout le critique du goût. Derrière chacune de ses options, il y a un jugement esthé- tique – et ces jugements sont le reflet de son goût. Et que reflète son goût ? L'époque durant laquelle il s'est formé comme critique, l'époque dans laquelle s'ins- crit sa propre réalité : les années 1950⁸.

Comment expliquer autrement, connaissant ses théories si elles obéissent à une quelconque logique –, son absence d'intérêt pour Frank Stella, Ad Reinhardt et d'autres qui s'inscrivent dans son schéma de l'histoire ? Est-ce parce que [...] leur production ne répond pas à son goût ?

Mais dans la *tabula rasa* philosophique de l'art, « si quelqu'un appelle cela de l'art », comme l'a dit Donald Judd, « c'est de l'art ». Parant, la peinture et la sculpture

formalistes peuvent se voir conférer une « condition d'art », mais seulement en vertu de leur présentation en fonction de leur idée artistique (par exemple, une toile de forme rectangulaire rendue sur des supports en bois et maculée de telle et telle couleur, avec telle et telle forme, produisant telle et telle expérience visuelle, etc.). Si l'on considère l'art contemporain dans cette perspective, on prend conscience de l'effort créatif minimum entrepris par les artistes formalistes en particulier, et par tous les peintres et sculpteurs (qui exercent aujourd'hui à ce titre) en général.

Cela nous amène à prendre conscience du fait que l'art et la critique formalistes ont adopté une définition de l'art qui n'existe que sur des critères morphologiques. Si une grande quantité d'objets ou d'images d'aspect semblable (ou d'objets ou images apparentés visuellement) peuvent paraître apparentés (ou liés) en raison d'une similitude des « lectures » visuelles/empiriques, on ne peut, pour autant, revendiquer l'existence de relations artistiques ou conceptuelles.

Il est dès lors évident que la foi des critiques formalistes en la morphologie conduit nécessairement à prendre parti pour la morphologie de l'art traditionnel. Et en ce sens, leur critique n'a rien à voir avec une « méthode scientifique », ni avec une sorte d'empirisme (comme Michael Fried, avec ses descriptions détaillées de tableaux et autres artéfacts « savants », aimerait nous le faire croire). La critique formaliste n'est rien de plus qu'une analyse des attributs physiques d'objets particuliers qui se trouvent exister dans un contexte morphologique. Mais ceci n'apporte aucune connaissance nouvelle (ni aucune donnée nouvelle) à notre connaissance de la nature ou de la fonction de l'art. Et cela ne nous dit pas, d'ailleurs, si les objets analysés sont ou ne sont pas des œuvres d'art, car les critiques formalistes ont toujours soin d'éviter l'élément conceptuel contenu dans les œuvres d'art, c'est-à-dire de commenter cet élément conceptuel dans les œuvres d'art, c'est-à-dire précisément parce que l'art formaliste n'est de l'art qu'en vertu de sa ressemblance avec les œuvres d'art qui l'ont précédé. C'est un art oublié. Ou, pour reprendre la formule laconique employée par Lucy Lippard pour décrire les tableaux de Jules Olitski : « C'est de la *Muzak* visuelle ? »

Les critiques, pas plus que les artistes formalistes, ne mettent en question la nature de l'art. Or, comme je l'ai dit ailleurs : « Être un artiste, aujourd'hui, signifie questionner la nature de l'art. Si l'on questionne la nature de la peinture, on ne peut pas questionner la nature de l'art. Si un artiste accepte la peinture (ou la sculpture), il accepte la tradition qui l'accompagne. Cela est dû au fait que le mot "art" est général et le mot "peinture" plus spécifique. La peinture est une *sorte* d'art. Si l'on peint des tableaux, on accepte d'emblée (sans la questionner) la nature de l'art. On accepte donc la nature de l'art comme étant la tradition européenne d'une diachronie peinture-sculpture¹⁰. »

La principale objection que l'on puisse opposer à une justification morphologique de l'art traditionnel est que les conceptions morphologiques de l'art rattachent implicitement un concept *a priori* des possibilités de l'art. Et un tel concept *a priori* de la nature de l'art (distinct des propositions ou de l'« œuvre » d'art analytiquement conçues et que j'étudierai plus loin) rend effectivement *a priori* impossible

de questionner la nature de l'art. Or, cette interrogation sur la nature de l'art est un concept très important pour permettre de comprendre la fonction de l'art.

La question de la fonction de l'art fut posée pour la première fois par Marcel Duchamp. De fait, nous devons à Duchamp d'avoir donné à l'art son identité propre. (Assurément, on peut percevoir une tendance à cette auto-identification de l'art apparue avec Manet et Cézanne et poursuivie jusqu'au cubisme¹¹, mais leurs œuvres constituent des avancées timides et ambiguës comparées à celle de Duchamp.) L'art « moderne » et la production qui l'a précédé paraissent liés par leur morphologie. Une autre manière d'exprimer cela consisterait à dire que le « langage » de l'art restait le même tout en disant des choses nouvelles. L'événement qui révéla la possibilité de « parler un autre langage » qui ait encore un sens en art fut le premier *ready-made* non assisté de Marcel Duchamp. Avec le *ready-made* non assisté, l'art cessait de se focaliser sur la forme du langage, pour se concentrer sur ce qui était dit. Autrement dit, il changeait la nature de l'art, qui cessait d'être un problème de morphologie pour devenir un problème de fonction. Ce changement – un passage de l'« apparence » à la « conception » – fut le commencement de l'art « moderne » et le début de l'art « conceptuel ». Tout art (après Duchamp) est conceptuel (par sa nature), parce que l'art n'existe que conceptuellement.

La « valeur » des artistes après Duchamp peut être évaluée d'après la façon dont ils ont questionné la nature de l'art ; ce qui est une autre façon de dire « ce qu'ils ont ajoutée à la conception de l'art », ou ce qui n'y était pas avant qu'ils commencent leurs activités. Les artistes questionnent la nature de l'art en formulant de nouvelles propositions sur la nature de l'art. Et pour ce faire, on ne peut s'occuper du « langage » transmis par l'art traditionnel, car cette activité est fondée sur le postulat qu'il n'existe qu'une seule manière de concevoir des propositions artistiques. Mais la substance même de l'art est amplement liée à l'activité consistant à « créer » de nouvelles propositions.

On soutient souvent – surtout en référence à Duchamp – que les objets d'art (tels que les *ready-mades*, évidemment, mais cela concerne également toute production artistique) sont jugés comme *objets d'art* après coup, et que les *intentions* des artistes ne sont alors plus pertinentes. Un tel argument traduit une idée préconçue qui conduit à amalgamer des faits qui ne sont pas nécessairement liés. C'est tout le problème : l'esthétique, comme nous l'avons souligné, est, au niveau conceptuel, étrangère à l'art. Ainsi tout objet matériel peut devenir objet d'art, c'est-à-dire qu'il peut être considéré de bon goût, plaisant du point de vue esthétique, etc. Mais ceci est sans effet sur l'application de l'objet dans un contexte d'art – autrement dit, son fonctionnement dans un contexte d'art. (Par exemple, si un collectionneur prend un tableau, y fixe des pieds et l'utilise comme une table pour y prendre ses repas, c'est un acte étranger à l'art ou à l'artiste, car, au titre de l'art, ce n'était pas l'intention de l'artiste.)

Et ce qui est vrai pour l'œuvre de Duchamp s'applique tout aussi bien à la plus grande partie de l'art produit après lui. En d'autres termes, la valeur du cubisme – par exemple –, c'est l'existence de son idée dans le royaume de l'art, et non les

qualités matérielles ou visuelles perçues dans un tableau donné, ni la particularisation de certaines couleurs ou de certaines formes. Car ces couleurs et ces formes sont le « langage » de l'art, et non ce qu'il signifie conceptuellement en tant qu'art. Considérer aujourd'hui un « chef-d'œuvre » cubiste comme de l'art est un non-sens, sous l'angle conceptuel, pour ce qui concerne l'art. (L'information visuelle qui était unique dans le langage du cubisme a désormais été généralement assimilée, et elle est fortement liée au fait que l'on aborde la peinture d'une manière « linguistique ». Par exemple, la question de savoir ce qu'un tableau cubiste signifiait, aux niveaux expérimental et conceptuel, pour quelqu'un comme Gertrude Stein dépasse notre capacité spéculative, car le même tableau « signifiait » d'un tableau cubiste original ne diffère aujourd'hui.) Désormais, la « valeur » d'un manuscrit original de Lord Byron, sous la plupart des aspects, de celle d'un manuscrit de la Smithsonian Institution. (De même, ou du *Spirit of St. Louis* que l'on peut voir au Smithsonian Institute – sinon, Byron, ou du *Spirit of St. Louis* que l'on peut voir au Smithsonian Institute – sinon, fait, les musées remplissent la même fonction que le Smithsonian Institute – sinon, comment expliquer qu'au jeu de Raume, l'anneau du Louvre, on expose les palettes de Cézanne et de Van Gogh avec autant de fierté que l'on expose leurs tableaux ?) Les œuvres d'art en tant qu'objets réels ne sont guère plus que des curiosités historiques. Pour ce qui concerne l'art, les tableaux de Van Gogh n'ont pas plus de valeur que sa palette. Eux comme elle sont des « pièces de collection »¹².

L'art « vit » par l'influence qu'il exerce sur le reste de l'art, et non pas comme résidu physique des idées d'un artiste. Si différents artistes du passé se trouvent « suscités », c'est parce qu'un aspect donné de leur œuvre devient « utilisable » par des artistes vivants. Il semble que l'on n'ait absolument pas conscience du fait qu'il n'existe aucune « vérité » permettant de dire ce qu'est l'art.¹³

Quelle est la fonction de l'art, ou la nature de l'art ? Si nous poursuivons notre analogie consistant à dire que les formes que prend l'art sont le langage de l'art, on peut alors comprendre qu'une œuvre d'art est une sorte de proposition présentée dans le contexte de l'art en tant que commentaire sur l'art. De là, nous pouvons aller plus loin et analyser les types de « propositions ».

La manière dont A. J. Ayer rend compte de la distinction opérée par Kant entre l'analytique et le synthétique nous est ici utile : « Une proposition est analytique lorsque sa validité dépend uniquement des définitions des symboles qu'elle contient et synthétique lorsque sa validité est déterminée par les réalités de l'expérience »¹⁴. L'analogie que je chercherai à établir est une analogie entre la condition de l'art et la condition de la proposition analytique. Du fait qu'elles n'apparaissent pas comme des formes d'art qui, finalement, ne peuvent être très clairement référées qu'à l'art sous formes d'art qui, finalement, ne peuvent être très clairement référées qu'à l'art sous formes d'art qui se rapprochent le plus des propositions analytiques.

Les œuvres d'art sont des propositions analytiques. C'est-à-dire que si on les considère dans leur contexte – comme art –, elles ne fournissent aucune information d'aucune sorte sur quelque sujet que ce soit. Une œuvre d'art est une tautologie dans la mesure où elle est une présentation de l'intention de l'artiste : l'artiste dit que telle œuvre d'art est de l'art, ce qu'il faut comprendre par « est une définition de l'art ».

Aussi, que ce soit de l'art, cela est vrai *a priori* (c'est ce que Judd entend par là lorsqu'il dit que « si quelque un appelle cela de l'art, c'est de l'art »).¹⁵

De fait, il est quasiment impossible de parler d'art en termes généraux sans s'exprimer par tautologies – car chercher à « saisir » l'art par tout autre « angle d'attaque », cela revient simplement à se focaliser sur un autre aspect ou une autre qualité de la proposition, aspect ou qualité ordinairement étrangers à la « condition artistique » de l'œuvre d'art. On commence à entrevoir que la « condition artistique » de l'art est un état conceptuel. Les formes de langage dans lesquelles l'artiste inscrit ses propositions sont souvent des codes ou des langages « privés », et c'est là une issue inévitable de l'émancipation de l'art au regard des contraintes morphologiques ; et il s'ensuit qu'il faut être familiarisé avec l'art contemporain pour pouvoir l'apprécier et le comprendre. On comprend de la même façon pourquoi l'« homme de la rue » se montre si intolérant à l'égard de l'art artistique et réclame toujours un art faisant appel à un « langage » traditionnel. (Et l'on comprend pourquoi l'art formaliste se vend « comme des petits pains ».) Il n'y a que dans la peinture et la sculpture que les artistes parlaient tous le même langage. Ce que les formalistes appellent l'« Art du Nouveau », c'est souvent la tentative en vue de trouver de nouveaux langages, bien qu'un nouveau langage n'implique pas nécessairement l'élaboration de propositions nouvelles : voir, par exemple, la plus grande partie de l'art cinétique et de l'art électronique.

Une autre façon de mettre en rapport l'art avec ce que Ayer a postulé à propos de la méthode analytique dans le contexte du langage serait la suivante : la validité de propositions artistiques n'est tributaire d'aucun présupposé empirique, encore moins d'aucun présupposé esthétique sur la nature des choses. Car l'artiste, en tant qu'analyste, n'est pas directement concerné par les propriétés matérielles des choses. Il n'est concerné que par (1) la manière dont l'art est susceptible de développer conceptuellement ce développement¹⁶. Autrement dit, les propositions de l'art ne sont pas d'ordre pratique, mais de *caractère* linguistique : elles ne décrivent pas la manière d'être d'objets physiques, ni même psychiques ; elles expriment des définitions de l'art, ou les conséquences formelles de définitions de l'art. Par conséquent, nous pouvons dire que l'art met en œuvre une logique. Car nous verrons que la marque caractéristique de nos définitions (de l'art), et non par les problèmes de la réalité empirique¹⁵.

Résumons-le, ce que l'art a de commun avec la logique et les mathématiques, c'est qu'il est une tautologie : c'est-à-dire que l'« idée d'art » (ou l'« œuvre d'art ») et l'art sont la même chose et peuvent être évalués comme art sans qu'il soit nécessaire de sortir du contexte de l'art à titre de vérification.

Par ailleurs, considérons la question de savoir pourquoi l'art ne peut être (ou pourquoi il se trouve en difficulté lorsqu'il cherche à l'être) une proposition synthétique. Ou, pour exprimer cela autrement, cherchons à savoir quand la vérité ou la fausseté de son assertion est vérifiable sur des bases empiriques. Ayer écrit : « Le critère par lequel nous déterminons la validité d'une proposition *a priori* ou

analytique n'est pas suffisant pour déterminer la validité d'une proposition empirique ou synthétique. Car les propositions empiriques se caractérisent par le fait que leur validité n'est pas purement formelle. Dire d'une proposition géométrique, ou d'un système de propositions géométriques, qu'elle est fautive, c'est dire qu'elle se contredit elle-même. Mais une proposition empirique, ou un système de propositions empiriques, peut être exempte de contradiction et cependant être fautive. Elle est dite fautive, non parce qu'elle est formellement défallante, mais parce qu'elle ne satisfait pas à un critère matériel donné¹⁶.

L'irréalité de l'art « réaliste » est dû à sa formulation comme proposition d'art en termes synthétiques : on est toujours tenté de « vérifier » la proposition de manière empirique. L'état synthétique du réalisme ne nous renvoie pas par un mouvement circulaire à un dialogue avec le cadre plus large des questions sur la nature de l'art (comme c'est le cas avec les œuvres de Malevitch, Mondrian, Pollock, Reinhardt, le premier Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, Andre, Judd, Flavin, LeWitt, Morris, et d'autres) ; au lieu de cela, on se trouve chassé de l'« orbite » de l'art vers l'« espace infini » de la condition humaine.

L'expressionnisme pur, toujours d'après Ayer, pourrait être considéré de la façon suivante : « Une phrase constituée de symboles démonstratifs n'exprimerait pas une véritable proposition. Elle ne serait qu'une simple exclamation, ne caractérisant absolument pas ce à quoi elle serait censée référer. » Les œuvres expressionnistes sont généralement de telles « exclamations » présentées dans le langage morphologique de l'art traditionnel. Si Pollock est important, c'est parce qu'il a peint sur la toile non montée, posée horizontalement sur le sol. Ce qui n'est pas important, c'est le fait que par la suite il plaça ses « drippings » sur des châssis et les accrocha parallèlement au mur. (Autrement dit, ce qui est important en art, c'est ce que l'on y apporte, et non le fait de reprendre ce qui existait déjà.) Ce qui est encore moins important pour l'art, ce sont les idées de Pollock en matière d'« expression de soi », car ces *genres* de significations subjectives ne sont utiles à personne d'autre qu'à celui qui s'y trouve personnellement impliqués. Et leur qualité « spécifique » les situe hors du contexte de l'art.

[...] Comme l'écrit Ayer : « Aucune proposition empirique n'est absolument certaine. Seules les tautologies sont certaines. Les questions empiriques ne sont rien d'autre que des hypothèses, qui peuvent être confirmées ou infirmées par une véritable expérience des sens. Et les propositions dans lesquelles nous enregistrons les observations qui vérifient ces hypothèses sont elles-mêmes des hypothèses assujetties à l'épreuve de l'expérience des sens. De sorte qu'il n'existe pas de proposition définitive¹⁷. »

Tout au long des écrits d'Ad Reinhardt, on retrouve cette idée très semblable de l'« art en tant qu'art », idée selon laquelle, également, « l'art est toujours mort, l'art « vivant » est une duperie¹⁸. Reinhardt, qui est loin d'être reconnu à sa juste

valeur, avait une idée très claire de la nature de l'art. Les formes artistiques qui peuvent être considérées comme des propositions synthétiques peuvent être vérifiées à l'épreuve de la réalité ; c'est-à-dire que pour

afin de prendre en compte l'information « extérieure ». Mais pour considérer ces formes artistiques comme art, il est nécessaire d'ignorer cette même information extérieure, puisque les informations extérieures (les qualités d'expérience à constater) ont leur propre valeur intrinsèque. Et pour comprendre cette valeur, un état de « condition artistique » n'est pas nécessaire.

De là, on comprend facilement que la viabilité de l'art n'est pas liée à la présence de genres visuels (ou autres) d'expérience. On a tout lieu de penser que cela a pu être l'une des fonctions extérieures à l'art dans les siècles passés. Après tout, même au XIX^e siècle, l'homme vivait dans un environnement visuel passablement standardisé. Ce avec quoi il se trouvait en contact au jour le jour était en effet généralement prévisible. Son environnement visuel, dans la partie du monde où il vivait, était assez uniforme. À notre époque, nous avons un environnement beaucoup plus riche en expériences. Faire le tour de la terre en avion est l'affaire de quelques heures ou de peu de jours – et non de mois. Nous avons le cinéma et la télévision en couleurs, ainsi que le spectacle, créé par l'homme, des lumières de Las Vegas ou des grante-ciel de New York. Le monde entier est là pour être vu, et tout le monde peut regarder de sa salle de séjour un homme marchant sur la Lune. Assurément, on ne peut attendre de l'art ou des objets de la peinture et de la sculpture qu'ils rivalisent avec ce champ de l'expérience.

La notion d'usage peut s'appliquer à l'art et à son « langage ». Récemment, la forme de boîte ou de cube a été très utilisée dans le contexte de l'art. (Prenons, par exemple, son emploi par Judd, Morris, LeWitt, Bladen, Smith, Bell et McCracken – sans même mentionner la quantité de boîtes et de cubes apparus par la suite.) La différence entre toutes ces utilisations de la forme de boîte ou de cube est directement liée aux différences dans les intentions des artistes. De plus, comme cela apparaît en particulier dans l'œuvre de Judd, l'utilisation de la forme de boîte ou de cube illustre parfaitement notre précédente affirmation, selon laquelle un objet n'est de l'art que placé dans le contexte de l'art.

Quelques exemples montreront cela clairement. On pourrait dire que si l'une des formes de boîte de Judd était vue remplie de débris, placée dans un environnement industriel, ou même simplement déposée au coin d'une rue, elle ne serait pas identifiée à de l'art. Il s'ensuit, dès lors, qu'avant de voir l'œuvre, il est nécessaire *a priori* de la comprendre et de la considérer comme une œuvre d'art pour la « voir » comme une œuvre d'art. Il est nécessaire d'être préalablement informé sur le concept de l'art et sur les concepts d'un artiste pour pouvoir apprécier et comprendre l'art contemporain. Tout attribut (qualité) matériel des œuvres contemporaines, si on le considère séparément et/ou spécifiquement, est non pertinent au regard du concept de l'art. Le concept de l'art (comme Judd l'a déclaré, même s'il ne l'entendait pas dans ce sens) doit être considéré dans sa totalité. Considérer les parties d'un concept, c'est inmanquablement considérer des aspects non pertinents au regard de sa condition artistique – ou bien cela équivaut à lire des *parties* d'une définition.

Ce n'est pas une surprise si l'art dont la morphologie est la moins figée est synthétique à partir duquel nous déclinons la nature du terme général d'« art ». Car

des lors qu'il y a un contexte qui existe séparément de sa morphologie et qui est constitué de sa fonction, on a plus de chances de trouver des résultats moins conformes et moins prévisibles. Le fait que l'art moderne possède un « langage », et ce, dans le cadre d'une histoire très brève, rend d'autant plus possible l'abandon de ce « langage ». Sachant cela, il est compréhensible que l'art issu de la peinture et de la sculpture occidentales soit le plus énergique, le plus enclin au questionnement (de sa propre nature), et celui qui se soucie le moins de toutes les préoccupations générales de l'« art ». En dernière analyse, cependant, tous les arts n'ont, en fait de ressemblance (pour reprendre les mots de Wittgenstein), qu'un air de « famille ».

Touefois, les diverses qualités relatives à une « condition artistique » que possèdent la poésie, le roman, le cinéma, le théâtre et différentes formes de musique, etc., constituent leur aspect le plus susceptible d'être mis en rapport avec la fonction de l'art revendiquée ici. [...]

« Nous voyons maintenant que les axiomes d'une géométrie ne sont simplement que des définitions, et que les théorèmes d'une géométrie sont simplement les conséquences logiques de ces définitions. Une géométrie, en soi, ne se rapporte pas à l'espace physique ; on ne peut pas dire qu'elle « porte » sur quoi que ce soit. Mais nous pouvons utiliser une géométrie pour raisonner sur l'espace physique. C'est-à-dire qu'une fois donnée aux axiomes une interprétation physique, nous pouvons entreprendre d'appliquer les théorèmes aux objets qui satisfont les axiomes. La question de savoir si une géométrie peut ou non être appliquée au monde physique réel est une question empirique qui tombe hors du champ de la géométrie elle-même. C'est pourquoi cela n'a aucun sens de se demander quelles sont, parmi les différentes géométries que nous connaissons, celles qui sont fausses et celles qui sont vraies. Dans la mesure où toutes sont exemptes de contradiction, toutes sont vraies. La proposition qui établit qu'une application donnée de la géométrie est possible n'est elle-même pas une proposition de cette géométrie. Tout ce que la géométrie elle-même nous dit, c'est que si un quelconque objet peut être rapporté à ces définitions, cet objet satisfera également ses théorèmes. C'est par conséquent un système purement logique, et ses propositions sont des propositions purement analytiques. » (A. J. Ayer⁽⁹⁾)

C'est ici, selon moi, que repose la viabilité de l'art. À une époque où la philosophie est frappée d'irréalisme en raison de ses propres postulats, la capacité de l'art à exister dépendra non seulement du fait qu'il ne s'acquiesce pas d'un service — comme divertissement, comme expérience visuelle (ou autre) ou comme décoration —, en quoi il peut aisément être remplacé par la culture kitsch et par la technologie, mais plus encore, il restera viable à condition de ne pas adopter une posture philosophique : car la caractéristique unique de l'art est sa capacité à se tenir à distance des jugements philosophiques. C'est dans ce contexte que l'art présente des similitudes avec la logique, les mathématiques et, tout autant, avec la science. Mais tandis que ces autres activités sont utiles, l'art, lui, ne l'est pas. L'art, bel et bien, n'existe que pour lui-même.

A cette époque de l'humanité, après la philosophie et la religion, l'art pourrait bien, en tant qu'effort de recherche, venir combler ce qu'en d'autres temps on eût

appelé les « besoins spirituels de l'homme ». Une autre manière d'exprimer cela consisterait à dire que l'art traite d'une manière analogue de la réalité « par-delà la physique », là où la philosophie ne pourrait que procéder par assertions. Et la force de l'art, c'est que même la phrase qui précède est une assertion et qu'elle ne peut être vérifiée par l'art. L'art ne revendique que l'art. L'art est la définition de l'art.

NOTES

1. Morton White, *The Age of Analysis*, Mentor Books, New York, p. 14.
2. *Ibid.*, p. 15.
3. J'entends par là l'existentialisme et la phénoménologie. Même Merleau-Ponty, avec sa position intermédiaire entre empirisme et rationalisme, est incapable d'exprimer sa pensée sans recourir aux mots (et donc, aux concepts) ; et, par conséquent, comment peut-on analyser l'expérience sans opérer de nettes distinctions entre nous-mêmes et le monde ?
4. La tâche qu'une telle philosophie a endossée est la seule « fonction » qu'elle pourrait accomplir sans formuler des assertions philosophiques.
5. J'aimerais cependant indiquer très clairement que je ne parle qu'en mon nom propre. Je suis parvenu seul à ces conclusions et, de fait, c'est à partir de cette réflexion que mon art a évolué depuis 1966 (si ce n'est depuis une date antérieure). Je n'ai su que récemment, après avoir rencontré Terry Atkinson, que lui-même et Michael Baldwin avaient des opinions communes, mais strictement pas identiques, aux miennes.
6. *Webster's New World Dictionary of the American Language*.
7. Le niveau conceptuel de l'œuvre de Kenneth Noland, Jules Olitski, Morris Louis, Ron Davis, Anthony Caro, John Hoyland, Dan Christensen *et al.* est si légèrément bas que cela se limite au seul apport dû aux critiques qui en ont assuré la promotion. Nous reviendrons plus loin sur cet aspect.
8. Le fait que Michael Fried se serve de l'analyse raisonnée de Greenberg reflète sa formation (et c'est également le cas pour la plupart des autres critiques formalistes) d'« érudit » ; mais surtout, cela s'explique par son désir, comme je le soupçonne, d'introduire ses études d'érudit dans le monde moderne. On peut aisément être sensible à son désir de mettre en rapport, disons, Tiepolo et Jules Olitski. Mais il ne faut jamais oublier qu'un historien aime l'Histoire plus que tout — même l'art.
9. Lucy Lippard..., dans son article de l'*Hudson Review* sur la dernière exposition de peinture de la Whitney Annual.
10. « Quatre entretiens », par Arthur R. Rose, *Arts Magazine*, février 1969.
11. Comme Terry Atkinson l'a souligné dans son introduction à *Art-Language* (vol. 1, n° 1), les cubistes n'ont jamais soulevé la question de savoir si l'art avait des caractéristiques morphologiques : ils se sont demandé *lesquelles* de ces caractéristiques morphologiques étaient acceptables en peinture.
12. Quand quelqu'un « achète » un Flavin, il ne fait pas qu'acheter un jeu de lumières ; car si telle était son intention, il lui suffirait d'entrer dans une quincaillerie pour obtenir ce matériel à un prix infiniment moindre. Il n'« achète » rien. Il subventionne l'activité artistique de Flavin.
13. A. J. Ayer, *Language, Truth, and Logic*, Douvres, New York, p. 78.
14. *Ibid.*, p. 57.
15. *Ibid.*, p. 57.
16. *Ibid.*, p. 90.
17. *Ibid.*, p. 94.
18. Catalogue de la rétrospective Ad Reinhardt (Jewish Museum), Lucy Lippard, p. 12.
19. Ayer, p. 82.