

L'événement art *conceptuel*
Éric Brunier
(mamuphi, 12 octobre 2024)

« Plus qu'aucune autre question, celle de l'infini a depuis toujours tourmenté la *sensibilité* des hommes, plus qu'aucune autre *idée*, celle de l'infini a sollicité et fécondé leur intelligence, plus qu'aucun autre *concept*, celui de l'infini requiert d'être *élucidé*. »

David Hilbert, *Über das Unendliche*, 1925, *Math. Annalen*, 1926, 95, trad. fr. J. Largeault, in *Logique mathématique*, Paris, Colin, 1972, p. 222.

La proposition de M.T. est de faire de l'art *conceptuel*¹ historiquement et plastiquement situé un événement au sens de Badiou, cela à partir d'un geste qui le tire de son horizon de finitude lié à son adossement au tournant linguistique et en l'adossant aux procédures de vérité des mathématiques, de l'amour, de la politique et de la philosophie. C'est une proposition sérieuse et subjectivement engagée puisqu'elle s'énonce à la fois sur le plan théorique (le livre) et dans des œuvres qui en sont le terrain d'épreuve ou l'enquête. Toutefois, et je cite ici M.T. lui-même à propos de ses œuvres, « Que cette procédure ainsi entamée soit une procédure de vérité, j'en doute. » (p.48) Mon intervention va donc s'autoriser du doute de l'auteur par rapport à ses réalisations pour proposer quelques déplacements de manière à mieux appréhender ce que pourrait être un « art conceptuel » encore à venir, mieux inscrit dans l'horizon sensible de ce nouvel art. Ce sera là mon penchant. Je crois, par ailleurs, et pour le dire sans ambages, que le livre tire trop les œuvres du côté du concept et minore leur dimension sensible. C'est certainement un effet du concept. Mais cela pose néanmoins question quant au rapport de ce nouvel art au sensible.

Mon intervention va donc porter sur quelques points de la théorie, pour en soutenir l'effort affirmationniste. Je précise comment j'entends cette affirmation :

1. Il y a eu un événement appelé art *conceptuel* ;
2. Il est possible d'être fidèle à cet événement, ce qui signifie qu'il est possible de suivre une orientation moderne par rapport à cet événement ;
3. Se tenir dans la fidélité à cet événement permet de créer un nouvel art (ou une nouvelle forme dans cet art).

Je commence par le troisième point parce qu'il est le lieu du principal déplacement à partir duquel s'engage l'enquête de M.T. Je redis le geste de pensée : plutôt que mettre l'art à l'épreuve du langage (ce que faisait l'art conceptuel) le mettre à l'épreuve de l'infini mathématique, amoureux ou politique. Plutôt qu'une enquête qui porterait sur l'infini dont serait capable l'art conceptuel, la démarche me semble plutôt relever d'un bricolage entre domaines différents, bricolage dont on espère une étincelle.

¹ L'italique à *conceptuel* est de moi. M.T. écrit art conceptuel, sans guillemets ni italique, faisant du syntagme un nom générique : il y a l'art conceptuel comme il y a la peinture ou la sculpture. Il faut noter que certains pensent qu'il n'y en a plus, qu'il n'y a que des tableaux, des sculptures, des performances ou des installations. Il n'y a donc qu'une itération sans l'ensemble générique, sans l'événement qui les génère. Ce serait l'une variantes de la position postmoderne. Art conceptuel écrit sans guillemets désigne donc la possibilité soutenue par M.T. d'un nouvel art dont les prémices sont à chercher dans les années 60 et dont il s'applique à réorienter et affermir les positions sur le plan théorique et plastique. Art *conceptuel* où conceptuel est écrit en italique désigne une déviation au sein d'un art, la peinture ou la sculpture et dont je m'emploie ici même à dégager les caractéristiques.

Ce bricolage par frottement entre l'art et d'autres vérités infinies, ferait jour à une vérité artistique nouvelle. L'idée de M.T. est de participer à une relance moderne de l'art, c'est-à-dire que son art soutient la possibilité aujourd'hui de continuer à être moderne.

Examinons cela : comment se fait la nouveauté en art ?

Cette question je veux la traiter en pointillés en discutant le travail théorique de M.T.

Au déplacement que propose M.T., je préfère un approfondissement du site de l'art et me demander comment se fait le bouleversement au sein de la peinture. C'est un point délicat lorsque l'on compare le *moderne* Giotto à l'*ancien* Cimabue (Fig. 1) : l'illusion de relief chez Giotto par rapport à son maître Cimabue est à la fois l'abandon de la pratique de l'icône telle qu'elle perdure encore dans le gothique au profit d'une peinture « naturaliste » et est aussi l'adjonction du modelé dans le tableau. Il est ainsi permis de penser que plutôt que de procéder uniquement par un effort sur soi-même, la peinture peut se renouveler par cet effort et par déplacement (autre exemple : l'affirmation matérielle de la peinture au XIXe combine à la fois un travail de la peinture occidentale sur la touche et des emprunts de cadrage à la peinture japonaise (Manet et Van Gogh notamment, (Fig.2).

Quoi qu'il en soit, ce qui importe, c'est que ces exemples historiques montrent que l'art s'est révolutionné, a approfondi ses vérités, en travaillant son propre domaine. La peinture n'a pas rencontré les mathématiques, ou l'amour ou la politique. Elle a exploré ses propres relations avec l'infini (ses vérités, ses infinis ou ses idées éternelles). Et assise sur ses vérités, elle a pu jeter un regard sur les autres vérités.

La question est donc : de quelle vérité s'agit-il avec l'art *conceptuel* ? Je comprends, en partie, la démarche de M.T. comme témoignant d'un pari initial qui pourrait se formuler ainsi : la rencontre de l'art conceptuel avec les mathématiques et d'autres procédures de vérité pourrait, à la fin, faire apparaître l'événement qui le génère et lui donner sa pleine mesure.

J'en viens au premier point du raisonnement de M.T. : il y a eu un événement appelé art conceptuel. L'hypothèse d'un tel événement est pour sortir l'art de la ratiocination de l'art sur lui-même, de cette spirale moderniste de la purification qui confine à la stérilité. L'art conceptuel est compris comme une manière de tenir le point de la modernité, certes maladroitement nous dit M.T., mais cet effort doit être remarqué. M.T. donne d'ailleurs quelques exemples où l'art conceptuel historique n'a pas totalement chuté du côté de la finitude. Il y a des traces d'un infini dans certaines de ses œuvres. Ex. Fig. 3 l'œuvre de Kosuth *Four Words four Colors*, 1966. Quel événement a-t-il ici laissé sa trace qui puisse être l'occasion d'une relève subjective ? Je propose, pour ma part, de voir que ce qui s'énonce comme une tautologie n'en est pas une. Il s'agit presque de quatre mots écrits en quatre couleurs, mais tous les mots ne sont pas écrits en couleurs, ils émettent quatre couleurs. La distance même à laquelle vous vous tenez fait varier les couleurs de chaque néon. Ce qui m'importe est que la couleur de l'environnement est plus forte que celle de l'objet et des mots en eux-mêmes. Si l'on voulait que l'énoncé colle à l'expérience que nous faisons quand nous voyons cette œuvre, il faudrait qu'il dise quelque chose comme « un mur rayonnant quatre couleurs et quatre mots écrits en néon ». L'œuvre de Kosuth divise l'expérience subjective de l'art : ce que je lis n'est pas ce que je vois. Il en va de même avec (Fig. 4) : *Private Language I (PI)*, 1991).

Il faut clarifier la notion d'événement telle que caractérisée par Badiou. Elle me semble parfois d'un emploi délicat. L'une des caractéristiques est sa disparition. Cela est valable dans l'être. Dans l'apparaître, dans le monde des existences, il y a une trace qui perdure. Ainsi dans la peinture (Fig. 1), ce serait le genou que l'on imagine sous la tunique de chacun des anges du premier plan, donc le corps, qui serait le déchet du retable de Cimabue que Giotto relève en vérité de la peinture : Giotto n'est-il pas celui qui

peint des corps sous les tuniques ? qui fait que la peinture devient capable d'un corps ? Giotto permet d'imaginer une présence corporelle non plus dans les plis d'un tissu mais dans le modelé de sa lumière, comme l'on voit un genou dans le modelé lumineux des deux anges de Cimabue. L'événement serait alors constitué par la fidélité de Giotto à une leçon de son maître dont ce dernier n'a peut-être jamais pris conscience. Et ce qui est infime, minimal dans le retable de Cimabue devient maximal dans celui de Giotto. Ainsi, il appartiendrait à Giotto puis aux frères Lorenzetti de développer cet événement initial et de le constituer rétroactivement (au futur antérieur) comme vérité de la peinture.

Revenons donc au premier point du raisonnement de M.T. tel que j'essaie de la reconstituer : il y a eu un événement nommé art conceptuel. Ce qu'est cet événement dans l'être de l'art, dans sa production d'une vérité éternelle est inconnu, mais la trace perceptible qu'il a laissée est la sortie de l'art hors de la saturation moderniste. Dans le langage de Badiou : on assiste à une nouvelle configuration.

Si je cherche à mieux caractériser le surgissement du nouveau dans les œuvres de Kosuth, il m'apparaît qu'il s'agit de la division subjective non pas sur ce que l'on nomme art mais sur la capacité de l'art à provoquer des sensations. Kosuth rejoue ou poursuit l'écart entre sensible et intelligible. Le problème, ou la limite de l'œuvre de Kosuth est que la décision ici n'est pas sensible mais intelligible et réflexive. Or, si l'on prend les catégories des vérités selon Badiou, par exemple l'amour, c'est le désir dans ce qu'il peut avoir de charnel qui décide et non la réflexion. C'est la puissance de la rencontre et du désir qu'elle soulève qui emporte la décision. De même en politique, la décision relève de l'élan. Quel est le mobile sensible en matière d'art et plus précisément d'art conceptuel ? Ce n'est certainement pas le jugement.

Le deuxième point de l'affirmation qui concerne la fidélité à l'événement relève de la pensée déductive. Il s'agit de fonder un art qui est désigné comme événement sans avoir exactement déterminé l'opération dont l'événement procède. (M.T. est dans la situation de Giotto vis-à-vis de Cimabue, alors que l'opération sensible (le clair-obscur ou le modelé qu'étend Giotto) n'est pas identifiée dans l'art conceptuel.) C'est en fait une décision qui se soutient du développement des mathématiques. La fidélité à l'événement est moins sensible qu'elle n'est conceptuelle, ce serait le sens même du mot conceptuel dans le syntagme art *conceptuel*. Cela rappelle, à un autre moment et sur d'autres points, la démarche suivie par Alberti. Rappelons qu'Alberti rédige le traité *De Pictura* (1436) qui fonde la nouvelle pratique picturale basée sur la perspective artificielle, la perspective des peintres, en calquant une géométrisation du tableau sur l'axiomatisation d'Euclide. Toutefois Alberti ne cherche pas à réorienter une pratique mais à lui donner une légitimité. De même, si l'on considère l'*Interaction des couleurs* de Josef Albers comme une axiomatisation de l'emploi des couleurs juxtaposées en peinture, celle-ci intervient environ cent ans après l'invention de la division des couleurs par Constable et Delacroix. Par ailleurs l'axiomatisation à laquelle procède Alberti n'apporte rien aux mathématiques. Elle suit des principes de la géométrie euclidienne, mais elle n'est pas en elle-même une géométrie. De même le traité de Piero intitulé *De prospectiva pingendi* (vers 1475). L'effort est donc celui d'une axiomatisation et d'une formalisation de la peinture sur elle-même, comme a pu l'être l'invention du solfège en musique. Un peintre peut s'aider des mathématiques pour y voir plus clair dans sa pratique. Cependant il ne mathématise pas celle-ci. Il y a donc ici une dissymétrie : si l'art conceptuel historique naît de son lien au langage, de sa soumission au langage, il n'en va pas de même dans la mise en place de la perspective : elle ne se soumet pas à la géométrie euclidienne. Cette dernière n'est qu'un discours qui clarifie les opérations constructives liées à la perspective.

Ces rapprochements visent à mieux éclairer ce qu'a de singulier la démarche de M.T. On voit que ce n'est pas tout à fait comparable : pas d'axiomatisation chez lui, et pas de géométrie euclidienne dans son œuvre. Ce qui est en jeu et que montrent les rapprochements, c'est qu'il s'agit d'opérer une

fondation. Posons donc la question suivante : à quoi renvoie la fondation de la peinture du quattrocento sur la perspective artificielle ? L'histoire de l'art explique cela comme un problème d'intégration des peintres aux arts libéraux, comme une lutte sociale et donc comme une légitimation à leurs revendications. Cela correspondrait aussi à la naissance d'un nouvel homme, l'homme humaniste. Au-delà de ces raisons conjoncturelles, il existe un enjeu pictural qui est celui de l'invention d'un infini pictural, un infini immanent au tableau, un infini actuel. La perspective artificielle est le fait de peintres du XVe siècle qui imaginent pouvoir inventer grâce à une utilisation picturale de la géométrie euclidienne un infini. Je crois qu'il y a quelque chose de cet ordre dans le rapprochement fait par M.T. avec les mathématiques. Pourtant, il importe de comprendre que l'infini pour les peintres n'est pas d'abord un problème de formalisation mais plutôt d'imagination. Je peux le dire autrement : l'infini que les peintres inventent permet à la main de peindre, de placer ce point situé à l'infini que l'œil croit deviner là-bas. Il s'agit de rapporter à portée de bras ce point imaginaire qui fuit l'œil. Ainsi dans ce dessin de Dürer qui juxtapose et en même temps aligne l'œil et la main mimant la position qui tient le stylet pour dessiner ou graver. L'enjeu de la perspective apparaît ainsi dans l'accord entre l'œil et la main, dans une variation avec l'écrit nous dit le portrait d'Érasme. La perspective crée un dessin ayant la précision discrète de la lettre. Avec l'oreiller, cet accord est lié à l'imaginaire, au rêve. La perspective selon Dürer ne fait pas seulement que soumettre la main à la loi de l'œil, cette soumission n'a lieu qu'autant qu'elle ouvre sur une écriture de l'imaginaire. (l'oreiller dans le dessin, le tableau blanc où est inscrit en grec : « Ses écrits le montreront encore mieux ».)

Ouverture

Badiou dans la préface à *Logiques des mondes* donne des exemples de qu'il nomme des « invariants », c'est-à-dire des « vérités éternelles » qui apparaissent avec « évidence ». Il y a à l'évidence des vérités éternelles, ce dont attestent différents exemples². Suivons ce qu'il écrit à propos d'œuvres visuelles représentant des chevaux, des fresques pariétales faites à la grotte Chauvet et une gravure et un dessin à l'encre de Picasso. Le principe didactique est de dégager ce qu'il y a de vérité éternelle en comparant ces différentes réalisations. D'abord, Badiou développe ce que l'on voit de différent entre les peintures rupestres et les œuvres de Picasso. Il met donc en relief ce qui relève de la variation. Ensuite, il explique ce qu'il en est de l'invariance : « Supposons que vous ayez aux animaux un rapport de pensée qui en fait des composantes stables du monde considéré : il y a le cheval, le rhinocéros, le lion... Et supposons que la diversité empirique et vitale des individus vivants soit subordonnée à cette stabilité. Alors l'animal est un paradigme intelligible, et sa représentation est la marque la plus claire qui soit de ce que c'est qu'une Idée. Car l'animal comme type (ou comme nom) est une découpe claire dans l'informe continuité de l'expérience sensible. Il combine une unité organique flagrante avec, justement, le caractère toujours reconnaissable de sa forme spécifique³. » La forme ou pour mieux dire la figure dessinée du cheval est ce qui ne varie pas. La capacité à dessiner l'invariant du cheval, mais ce pourrait être un autre motif invariant dans ce monde où l'instabilité des humains se mesure à la stabilité des animaux, est la vérité éternelle qui apparaît dans ces œuvres. Deux remarques qui m'importent : cette manière d'illustrer une vérité éternelle est proche de l'emploi du mot « concept » que fait Saussure dans le *Cours de linguistique générale*. Certes il parle d'image mentale, mais ce qui compte c'est bien l'invariance du concept dans la variété même de la langue. La seconde remarque porte sur le fait qu'il s'agit ici de dessins et même du contour, ce que dit bien la « découpe claire dans l'informe continuité de l'expérience sensible ». C'est

²Voir p. 17 de *Logiques des mondes* (2006) pour l'explication de la démarche didactique, et p. 25-29 pour l'exemple lié au dessin des chevaux.

³p. 27

donc moins l'idée de Caballéité qui est exprimée que la puissance des humains à repérer des invariants. Le dessin par rapport au mot montre aussi l'attitude, l'allure générale. Ce n'est pas qu'un profil qui est dessiné. C'est aussi un corps.

Ainsi je comprends que le dessin est une procédure de vérité dans la mesure où il est en capacité de saisir des vérités qui ne relèvent pas de son strict champ. Le pas suivant est celui par lequel l'art comme procédure de vérité va saisir sa propre vérité. Celle-ci, déjà présente dans le dessin du cheval, est dans la relation entre l'œil et la main. Dans cette relation, l'œil divise la main. D'un côté il y a le dessin dont le régime principal est celui du trait. De l'autre la couleur, dont le régime est celui de la surface. La main se divise en stylet et en paume. Les mains négatives des grottes pariétales laissent penser que la main-paume est plus en contact avec l'imaginaire, alors que la main-stylet relèverait d'une plus grande formalisation (Fig.7). Est-ce que cette division a de quoi nourrir l'art conceptuel ? Est-ce qu'après les élaborations expressionnistes de cette division, une vérité se ferait jour qui soit la saisie picturale du concept ? Ce serait la proposition de Lucio Fontana dans ses *Concetti Spaziali*. (Fig.7)

Pour conclure mon propos et l'ouvrir à la discussion avec la pensée de M.T. sur l'art conceptuel, je résumerai quelques points :

1. Une œuvre est l'apparaître d'une vérité de l'être (vérité saisie par les maths, l'amour, la politique ou l'art selon Badiou) ;
2. Pour la peinture c'est l'apparaître d'une vérité de la forme ou de l'allure des existences différenciées et aussi d'une vérité en propre de la peinture qui s'adosse à la relation divisée entre l'œil et la main (il en va de même pour la sculpture mais ses modalités, sa situation d'apparition est différente) : je ne partage donc pas tout à fait l'analyse proposée par M.T. d'une exténuation immanente de la peinture. Peut-être que les formes, l'appareil formel par lequel la peinture moderne s'est saisie de ses propres vérités s'est-il exténué, mais sa capacité à saisir des vérités qui ne relèvent pas strictement de son champ demeure dans ce travail de la relation divisée entre l'œil et la main. Pour le dire autrement : il faut faire la part au sein de l'art moderne entre la réflexivité qui porte sur les procédures finies de l'art (la surface, le cadre, la planéité, ...) et sur celle qui porte sur son infinité ; entre une réflexivité matérialiste et langagière et une réflexivité sur l'imaginaire
3. Il est évident que le langage, notamment dans sa forme écrite, est aussi une certaine variation de la division entre l'œil et la main, et que celle-ci, dans l'alphabet latin est totalement sclérosée. D'où peut-être chez certains la tentation d'inventer une nouvelle écriture (des collages du cubisme aux logogrammes de Dotremont (Fig.8) ;
4. L'art *conceptuel* selon moi aurait donc à opérer au cœur de ce vacillement de frontières entre peinture, dessin et écrit (et l'on trouve ici le cinéma et la vidéo) ;
5. Le pari de M.T. est tout autre : il s'agit pour lui de constituer l'art conceptuel comme lieu d'apparition de vérités des mathématiques, de l'amour, de la politique et de la philosophie. Son pari est le suivant : c'est à la condition de ce frottement, de cette ouverture, qu'un art nouveau pourra apparaître. Il s'agit en fait pour lui de déplacer la rencontre événementielle entre l'art et son spectateur, comme on le voit sur l'installation de Brecht, entre l'art et d'autres vérités. Il faut donc qu'il poursuive.