



2. Qu'y a t-il d'œuvre dans l'art ?

Fernando Rosa Dias

2. Qu'y a t-il d'œuvre dans l'art ?

A partir du texte "Qu'est-ce qu'une œuvre ?" et d'un poème de Kipling, l'auteur suit les différentes évolutions qui affleurent dans l'histoire de l'art entre l'idée de l'œuvre et celle de l'art. Il conclue sur une audacieuse lecture de l'art contemporain qui serait celui qui sacre l'œuvre comme art par sa destitution même.

« Quand les flots lumineux d'un soleil nouveau-né tombèrent pour la première fois sur l'Eden vert et or,
Notre père Adam s'assit sous un arbre et commença à gratter la terre avec un bâton ;
Et ce croquis, le premier que le monde voyait, remplit son puissant cœur de joie,
Jusqu'à ce que le diable, caché derrière les feuilles, lui murmure : "C'est joli, mais est-ce de l'art ?" »
[1]

Rudyard Kipling, *L'énigme des ateliers* (1890)

Dans *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*, Michel Guérin tente de définir la notion d'œuvre en l'interrogeant en dehors de la mainmise du syntagme d'« œuvre d'art ». J'en ai retenu cette formulation : « est-il possible d'appréhender quelque chose comme une œuvre, sans recourir immédiatement aux catégories esthétiques habituelles ? [2] ». Et cette question m'a rappelé le poème de Kipling, *L'énigme des ateliers*, dans lequel le Diable, toujours malveillant, tarabuste Adam, apprenti artiste, qui s'essaye à l'art en traçant sa première œuvre d'art (ou n'était-ce qu'une ébauche, la première trace d'une œuvre d'art ?).

La question du Diable peut être entendue dans deux sens différents. Dans le poème de Kipling, elle ironise sur la visée de toute œuvre traditionnelle à faire art, la condamnant à un échec fatal, qui est aussi bien un défi, un moteur pour la volonté d'*Adam-artiste*. Aujourd'hui, la même question verrait son sens renversé. La pointe du Diable se retourne pour n'être plus qu'une déclaration de pure rhétorique qui peut tout légitimer (ou justifier). Ce n'est plus la question de la visée de l'œuvre à *être de l'art*, mais celle de *l'art à accepter toute œuvre ou, aussi bien, aucune* - qui se pose et qui s'expose. Au fond, la question du Diable impose que l'œuvre ne sera d'art qu'autant qu'il le dira et ainsi la légitimera. Cette rhétorique est un *complexe de Midas* [3] inversé tel que nous pouvons l'observer dans l'art contemporain : la légitimité artistique de l'œuvre n'appartient ni à l'artiste, ni à l'œuvre. La question ainsi posée court-circuite l'œuvre dans la mesure où ce n'est plus l'œuvre qui justifie l'art, mais l'art qui justifie l'œuvre.

A la fin du Moyen Age, ce sont les peintres qui valorisent le statut de la peinture, à travers les structures des corporations, tandis qu'un nouveau désir pour les images mimétiques émerge par la forte demande autour de l'iconographie de la Passion du Christ Souffrant. A la Renaissance, l'artiste prend une place prééminente, gagnant une assise intellectuelle, tandis que se crée le nouveau statut des « Beaux-Arts », consacrant le travail sur la matière et l'effort physique (les si stigmatisés *arts mécaniques*). Et ce sont ces Beaux-Arts qui ont contribué à la naissance de la valeur moderne de l'œuvre d'art (*ie* celle de l'époque moderne). Surgissent des objets « spéciaux » qui, bien que ne pouvant s'affranchir de leur appartenance au monde sensible, revendiquent une valeur symbolique supplémentaire, qui les transcende, qui transfigure le simple matériau utilisé. Ces objets étaient « spéciaux » de par la perfection qui était la leur et qui les constituait comme « art ». Donc, s'il y avait « œuvre d'art », c'est parce que *l'œuvre était l'art*, et ainsi c'était *l'œuvre qui légitimait l'art*. Et ce n'est pas un hasard si on réclamait, en guise de dernier exercice et de première œuvre, un « chef-d'œuvre

2. Qu'y a t-il d'œuvre dans l'art ?

» à l'élève qui devenait enfin maître de sa corporation : il était sa première *œuvre d'art* (*obra prima* [4]) définitive et autorisée par lequel l'élève devient un maître. Donc l'*œuvre justifiait le maître*. Alberti parlera de cette œuvre parfaite, où rien ne saurait être arraché, ajouté ou modifié, comme une suspension du *devenir* et l'achèvement d'une métamorphose, comme la présentation d'un état déterminé et stable, à partir duquel pourra se révéler une authentique œuvre d'art. *L'art était une vertu de l'ontologie de l'œuvre*, ou à tout le moins un élément de ses « propriétés intentionnelles » [5], de sorte que *l'art procédait de l'ontologie de l'œuvre*.

Guérin insiste sur la distinction entre la *technè* propre de l'œuvre d'art (un faire mêlé d'habilité) et la notion de « travail ». Toute œuvre est le résultat d'un travail, mais tout travail ne débouche pas sur une œuvre [6]. Par conséquent, l'effort nécessaire à la *poiesis* [À; -Ã¹À], à la production d'une œuvre, est plus qu'un simple travail, et doit encore en appeler à l'expression de l'imagination, de l'invention, de la création, de l'inspiration, etc.

La notion de travail souffre d'une malédiction originelle, celle de la *répétition*, du fatal retour de ses propres efforts. Elle est donc perçue comme quelque chose qui ne saurait se libérer, comme l'illustre Sisyphe, héros mythique d'un travail perpétuel, stérile en œuvre - parce que l'œuvre est ce qui, une fois terminé, après que son *telos* a trouvé la forme stable et appropriée à son être, donne une valeur transcendante et une justification supplémentaire au *travail*. En devenant œuvre, le travail se révèle et se relève comme production (*poiesis*). Le travail est simple consommation et consommation, il est plus dépense d'énergie que production, il ne signale aucune suspension vers l'œuvre réalisée et parachevée : « Le travail est transition, il n'est pas communication » [7]. Guérin dit bien que le travail est répétition dans l'exacte mesure où lui *manque cette décision qui fait l'œuvre*. Le travail n'a aucune conscience téléologique, nécessaire à toute suspension *en œuvre* ; en d'autres termes, l'œuvre ne saurait se déterminer sans la décision d'une suspension du travail : « Alors que le travail se subordonne à la vie, s'en fait l'instrument, l'œuvre, à l'inverse, s'impose à elle comme la fin ; elle la met en état d'obédience. On travaille pour vivre ; on vit pour créer » [8].

Ce n'est pas par hasard si l'artiste de la Renaissance, ainsi qu'il apparaît clairement dans les traités de l'époque, s'intéresse peu aux recettes des couleurs et de leur application, pour se concentrer sur les résultats que l'on peut obtenir par leur organisation la plus vertueuse. La main, portée par sa propre technique ou soutenue d'un appui technologique, est encore et surtout un médiateur de l'Esprit vers l'œuvre. Cette stratégie ambitieuse des artistes, qui déborde la tradition des *arts mécaniques* des corporations, permet de rehausser les arts visuels à la même dignité que les *arts libéraux*. L'artiste n'était plus l'exécutant de tâches répétitives, mais l'homme de la décision *poiétique*. Pour l'homme de cette époque, la bonne décision consistait précisément dans une *mise en œuvre* qui opère le basculement d'une pièce artisanale vers une œuvre d'art - bascule qui à la fois positionne le travail comme la source de légitimation de tout art, et promet une manière de racheter l'idée même de travail. L'œuvre conserve et affirme en son sein, la part nécessaire du travail ; elle accomplit le principe « de n'avoir pas perdu son temps et sa vie » [9].

Dans le texte de Kipling, la décision est prise quand Adam suspend son geste et présente l'œuvre au Diable. A ce moment-là, Adam en tant qu'artiste, présente le produit de sa « puissance de création », qu'a « développé sa propre énergie créatrice » [10]. Cette puissance à l'œuvre qui s'ajoute (*augmentation*) au travail répétitif (*consommation*).

Mais c'est à ce moment précis, dans la consécration de l'œuvre d'art par son auteur, que le Diable

2. Qu'y a t-il d'œuvre dans l'art ?

lâche sa question. Et c'est là que réside sa perversité : à chaque fois qu'Adam présente le résultat de sa puissance créatrice, le Diable formule son terrible doute qui conduit à une autre réalisation et donc à la répétition du faire [11]. La question évacue l'être de l'œuvre et se contente de mettre à nu le travail consommé. Si ce n'est pas de l'art, il ne réalise pas non plus l'être de l'œuvre.

Immédiatement après son travail d'inscription, de trace, Adam a besoin de l'approbation de l'autre, et l'autre est (toujours !) le Diable (comme on pourrait lire chez Sartre, « l'enfer c'est les autres » ou bien « les autres, c'est l'enfer »...). La force de la question du Diable, c'est qu'elle se précipite, qu'elle fait fi de la nécessité d'un jugement ou de l'expérience, qu'elle est un verdict sans attente et sans attention pour ce qui a été conçu comme œuvre. Le jugement que porte l'Autre sur cette apparition immédiate s'affranchit ainsi de l'épreuve du temps et de l'histoire.

Voici le moment de renversement de la question rhétorique du Diable. L'œuvre s'émancipe de sa dimension objectale pour s'octroyer une nouvelle valeur en tant qu'art. Avec l'idée d'*aura*, Walter Benjamin fournit un concept sûr pour comprendre la *dimension culturelle* qui s'installe dans ce processus [12]. L'autonomie de la sphère artistique nourrit la rhétorique diabolique à l'encontre de l'œuvre d'art. J'y vois la marque de la fin d'une certaine période. Jusque-là, la tradition des Beaux-Arts avait développé une certaine idée de l'art fondée sur une congruence avec celle de l'œuvre d'art. Le statut de l'art reposait alors sur l'ontologie de l'œuvre, elle-même résultat d'un savoir-faire artistique et justification de l'art comme de l'artiste. Le « chef d'œuvre » avait su dépasser son statut originel d'œuvre première (*obra prima*, sacrant un nouveau maître) pour acquérir une *aura* particulière - et une véritable « légende du chef d'œuvre », concomitante à la naissance du musée moderne [13], se développera et n'aura de cesse de prendre de l'ampleur. C'est alors que le Diable a frappé : avec la Modernité et l'autonomie de l'art. En vérité, on ne peut éviter la question du Diable. Il faut l'affronter, en se rappelant que cette question s'entend de deux façons : *rien n'est art*, et *tout (peut) être art*. L'être de l'œuvre n'est plus justifié par le travail ni la décision.

Nous dirions que les *readymades* de Marcel Duchamp s'inscrivent précisément dans cette question rhétorique du Diable. Le *readymade* ne pouvait apparaître en dehors d'une époque où l'art accepte l'idée d'une œuvre sans *aura* ; il ne pouvait fonctionner esthétiquement qu'au creux de l'espace dégagé par la question même du Diable. Tandis que Walter Benjamin marquait la crise de l'œuvre d'art traditionnelle et la perte de son *aura*, en montrant comment son caractère unique se trouvait affecté par la production de masse - Duchamp faisait d'un objet de la reproductibilité technique (sans travail ni *poiesis*), esthétiquement anesthésié (*ie* non produit pour la sphère artistique), une œuvre d'art, qui devra trouver refuge non plus dans une *aura* rattachée aux objets uniques, mais dans le pouvoir symbolique de la sphère de l'art. Benjamin a analysé l'*aura* de l'œuvre comme ce qui a irrémédiablement été chassé de son objet par la reproduction technique ; le geste de Duchamp va venir placer ces nouveaux objets non-esthétiques, produits de la reproduction technique, dans l'*aura d'un art sans œuvre* - cette *aura* ne se lisant plus comme une qualité immanente à l'œuvre mais comme une charge symbolique, une distinction presque, liée à une sphère de l'art auto constituée.

Par cette attitude, Duchamp n'a produit aucune œuvre et n'a même plus aucun travail à présenter au Diable - il s'est contenté de déplacer quelque chose qui était déjà là, indifférent et antérieur à toute volonté d'*être art*. En l'abritant dans une institution artistique, il lui conféra l'*aura symbolique* inhérente à tout produit artistique (*norme sans théorie* [14]), tout en la critiquant comme la plus spéculative des valeurs symboliques.

2. Qu'y a t-il d'œuvre dans l'art ?

La question du Diable est l'exacte expression de cette puissance symbolique accordée à la sphère artistique, actuelle détentrice d'une certaine aura - de sorte qu'en refusant à l'œuvre la possibilité d'être art, en actant l'absence de toute essence artistique dans l'œuvre, cette question réalise, diaboliquement, sa transfiguration et sa validation en tant qu'art.

NOTES

[1] Je traduis :

« When the flush of a new-born sun fell first on Eden's green and gold,
Our father Adam sat under the Tree and scratched with a stick in the mould ;
And the first rude sketch that the world had seen was joy to his mighty heart,
Till the Devil whispered behind the leaves, "It's pretty, but is it Art ?" »
Rudyard Kipling, *The Conundrum of the Workshops* (1890).

[2] Michel Guérin, *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*, Arles, Actes Sud, 2001, p.9.

[3] Ce roi qui demanda et obtint la faveur divine de transformer en or tout ce qu'il touchait. Faveur qui tourna vite en cauchemar...

[4] Mathias Waschek, « Le chef-d'œuvre : un fait culturel », dans *Qu'est-ce qu'un Chef-d'œuvre ?*, Paris, Gallimard, 2000, p.26-27.

[5] Roger Pouivet, « L'œuvre d'art, casse-tête ontologique », dans *Pratiques - Réflexions sur l'art*, Presses Universitaires de Rennes, n°3/4, Automne 1997, p.16.

[6] Michel Guérin, *Op.cit.*, p.11.

[7] Michel Guérin, *Op.cit.*, p.12.

[8] Michel Guérin, *Op.cit.*, p.23. Le travail « ne sait pas fermer la forme ». *Ibidem*, p.26.

[9] Michel Guérin, *Op.cit.*, p.34.

[10] Michel Guérin, *Op.cit.*, p.27.

[11] Tout au long du poème de Kipling, les efforts d'Adam se répètent et se terminent toujours par une interrogation du Diable : « It's pretty, but is it Art ? » ; « It's striking, but is it Art ? », « It's human, but is it Art ? » ; « You did it, but was it Art ? » ; « It's clever, but is it Art ? » ; « It's pretty, but is it Art ? ».

[12] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version, 1939), dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

[13] Hans Belting, « L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'œuvre », dans *Qu'est-ce qu'un Chef-d'œuvre ?*, Paris, Gallimard, 2000, p.49.

[14] Cf. Siabi John Aglo, « Ontologie de l'œuvre d'art : le primat normatif de la relation sur la relation de fabrication », dans *Pratiques - Réflexions sur l'art*, Presses Universitaires de Rennes, n°3/4, Automne 1997, pp.27-46.