**DURING Elie, Les opérateurs, Extrait de “Prototypes (pour en finir avec le romantisme)”**

Texte initialement paru dans Les Cahiers d’Artes, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3, numéro spécial "L’artiste" (P. Sauvanet dir.), 2008 ; republié dans Esthétique et Société, C. Tron (dir.), Paris, Éditions de L’Harmattan, 2009.

« L’art ne m’intéresse pas. Ce sont les artistes qui m’intéressent. » (1)

De ce mot de Marcel Duchamp, qui disait aussi agir seulement « comme un artiste » sans en être un, il est tentant d’extraire une idée nouvelle de la pratique artistique. Nous laisserons à d’autres le soin de dire si une telle pratique caractérise plus généralement un régime propre du « contemporain » en art. Reconnaissons du moins qu’elle permet d’en cerner une dimension importante en court-circuitant d’emblée la question de l’Art (ce qu’il est, mais aussi où et quand il a lieu, etc.) en orientant l’attention, non pas sur une figure de l’artiste qui redoublerait simplement l’idée de l’art dont il s’agit justement de se défaire, mais plutôt sur le mode

d’activité, ou mieux encore le type d’occupation ou d’emploi du temps qui fait reconnaître un artiste au-delà de son métier, jusque dans des contextes qui n’ont plus rien à voir avec l’espace de l’atelier ou de l’exposition.

Car être artiste, vivre en artiste, se faire tableau vivant, cela implique, de manière essentielle, la possibilité de faire autre chose que de l’art. On peut être artiste (ou « anartiste », comme aimait dire Duchamp) en fréquentant les cafés, en jouant aux échecs, ou simplement en respirant. On peut aussi emprunter tour à tour l’habit de l’artisan, de l’ingénieur ou de l’entrepreneur : autant de manières d’être artiste sans « faire l’artiste», de nourrir une activité artistique sans avoir besoin de faire de l’art. L’ascèse improductive des « artistes sans oeuvres » n’est jamais qu’un cas limite dans cette panoplie de stratégies (2). C’est pourquoi la question demeure de savoir quel est, finalement, le produit de l’activité « anartistique » qui se décline sous ces différents modes. Si l’art n’intéresse plus mais qu’on ne s’interdit pas de faire, ni même de fabriquer,

comment convient-il de parler des oeuvres ? Et convient-il, d’ailleurs, de parler d’« oeuvres » ?

La pratique duchampienne des « ready-made » (car c’est une pratique) est une réponse possible à cette double question. Elle ne doit pas faire oublier d’autres manières d’envisager des oeuvres d’artistes qui ne seraient pas d’art. À côté de la pure praxis où s’épuise la vocation anti-poïétique de l’être-artiste, à côté des objets « tout faits » où se concentre parfois cette activité, il y a une place pour les multiples montages, machines et machins qui, bien qu’ils ne présentent pas de formes stabilisées, donnent déjà une consistance au projet artistique et une visibilité à l’expérimentation qu’il propose. Ces quasi- objets d’art, avec lesquels se confondent beaucoup d’« oeuvres » contemporaines, je les appelle des prototypes. (...)

Les opérateurs

Avec ses engins et ses machines, Panamarenko donne du prototype une version littérale qui s’affiche en même temps comme une allégorie du processus créatif. Oublions cette dernière dimension, dépouillons ce qui reste de poésie dans les projets mécaniques, pour ne retenir que le moment démonstratif. Qu’est-ce que l’artiste nous donne à voir ? Une procédure en acte, une « idée » ressaisie dans son effectuation. S’il est prêt à concentrer tout son effort sur cette phase qui est la plus ramassée et la plus tendue du projet artistique, il se distingue comme un opérateur – un opérateur d’idées, justement. Les artistes conceptuels « historiques », Sol LeWitt au premier chef, se sont distingués dans ce genre difficile.

Quel rapport, dira-t-on, avec le prototype ? Pour mieux le faire voir, il est nécessaire de rappeler deux ou trois choses concernant l’art conceptuel. Mais un exemple fera d’emblée comprendre ce qui est en jeu. C’est une pièce de Sol LeWitt, justement. Deux damiers aux cases blanches et noires alternées, vingt cinq en tout, sont disposes côte à côte. Sur chacun, cinq cubes blancs composent une figure : ici, un motif en escalier, là, une diagonale. S’il s’était contenté d’un seul damier, LeWitt aurait produit un archetype moderniste : la grille et les cubes blancs, icônes du minimalisme, et la suggestion d’un nombre infini (en réalité, une multiplicité innombrable, mais finie) de combinaisons possibles. S’il avait au contraire exposé l’ensemble des combinaisons, il aurait épuisé la série, comme il lui arrive de le faire ailleurs en désarticulant les arrêtes d’un cube de toutes les manières imaginables. Mais en choisissant de placer côte à côte deux damiers, et deux combinaisons possibles des cinq cubes, en exhibant ainsi une pure différence, c’est la procédure elle-même qu’il place au premier plan. Du premier damier au second, il y a un simple déplacement des pièces, une recomposition du motif. Oublions la facture minimaliste : il ne reste que l’opération par laquelle on passé d’une configuration à l’autre. La pièce ne montre pas autre chose. On peut toujours dire qu’elle amorce, qu’elle enclenche une série d’opérations du meme ordre. Mais d’une part elle le fait justement sans avoir besoin de figurer la série dans son intégralité. Et d’autre part, si elle en suggère inévitablement le déroulement, c’est en faisant voir qu’il s’agira moins d’un ensemble de combinaisons statiques que d’un enchaînement de « coups » qui seront autant d’implémentations locales d’une règle générale (du genre : « au n-ième coup, recombine les cubes de manière à obtenir un motif qui ne figure dans aucun des n – 1 premiers termes de la série »). C’est en ce sens que la pièce de LeWitt fonctionne, en pratique, comme un prototype. En suivant un principe de dépense minimum, elle modélise une action, une espèce de performance géométrique.

Mais revenons à l’art conceptuel (16). On associe couramment cette tendance (qui ne fut jamais à proprement parler une « école ») à l’idée d’une dématérialisation de l’oeuvre d’art. L’idée ou le programme aurait fini par prendre, chez certains artistes, une telle importance que le le dispositif matériel de l’oeuvre se serait trouvé entièrement résorbé dans la formulation de son projet. Ainsi s’exprime un célèbre critique : « L’art communiqué par le truchement d’une documentation est un développement à l’extrême de l’idée de l’Action Painting selon laquelle une peinture doit être considérée comme un enregistrement des processus créatifs de l’artiste, plutôt que comme un objet physique. C’est le “faire” et non la chose faite qui constitue l’“oeuvre”. C’est pourquoi, logiquement, l’oeuvre peut être invisible — commentée mais pas vue. » (17) Mais du faire à la dématérialisation, la conséquence n’est pas bonne. C’est ce que prouve l’usage persistant, chez LeWitt comme chez d’autres, de prototypes qui peuvent prendre des formes aussi diverses que le schéma, le diagramme ou l’installation.

On se souvient de la phrase de Sol LeWitt : « L’idée devient une machine qui fait de l’art » (« Paragraphs on Conceptuel Art », Artforum, juin 1967). L’essentiel dans cette déclaration, ce n’était pas l’idée, c’était la machine. Car à mesure que LeWitt infléchissait la ligne, sortait de la toile pour gagner les murs (« wall drawings ») et redéployer le plan dans l’espace à trois dimensions, alternant volumes monumentaux et modèles réduits, dessins et peinture acrylique, posters et livres, il révélait rétrospectivement le jeu des rapports numériques, les séries et les permutations, comme de simples outils, des embrayeurs, des formules génératrices pour la production de formes inouïes. Ainsi l’artiste devenait un opérateur, plus encore qu’un programmateur. En exhibant matériellement la règle (le programme, les instructions, l’algorithme), et plus souvent encore le fait même de son application « mécanique » ou « à l’aveugle » (implémentation à travers des transformations réglées de motifs élémentaires), les progressions combinatoires avaient pour effet d’interdire toute initiative contingente dans le processus de construction et d’entraver toute saisie perceptive immédiate des structures. « Idée » était donc d’abord le nom d’un dispositif critique de déstabilisation des formes traditionnelles d’appréhension du sujet esthétique, du côté de la production comme de la réception. « Idée » ne s’opposait pas tant à « objet » ou à « réalité objective » qu’à « sujet » et à « subjectivité », avec leur nuance d’arbitraire et de caprice. Autrement dit, « idée » ne désignait pas l’immatérialité du concept ou de la généralité, elle était l’index de la nécessité. Et si les « instructions » des « wall drawings » pouvaient se comprendre par analogie avec le système de notation musicale et les arts de performance en général, comme le signe d’une existence purement idéale, si les pièces concernées pouvaient bien prendre forme dans des versions multiples, il suffisait de se rendre sensible au détail des procédés d’implémentation pour ne pas être tenté d’accorder trop d’importance aux déclarations de l’artiste sur l’immatérialité de ses créations. Car ce n’est pas un goût particulier pour l’immatériel qui conduisait LeWitt à valoriser ainsi l’idée aux dépens du produit. Si l’idée compte à ce point, c’est qu’elle manifeste souvent mieux que l’oeuvre elle même « l’intuition » ou le « processus mental » qui la fait fonctionner (18). En ce sens l’idée n’est rien de général, ni même d’idéal : elle est un principe de précision et d’exactitude qui oriente tout le processus de la mise en oeuvre (« Peinture de précision et beauté d’indifférence », disait Duchamp). Elle est le propre d’un art « intuitif », qui n’a justement rien de « théorique ». C’est pourquoi il convient de la distinguer fermement du « concept » : « Concept et idée sont des choses différentes. Le premier implique une orientation générale, tandis que la seconde en donne les éléments. Les idées implémentent le concept. »

(« Sentences on Conceptual Art », Art-Language, vol. 1, n°1, mai 1969). Ainsi l’idée vient s’insérer comme un coin entre l’oeuvre finie et son concept. Elle est une machine, un dispositif.

Nous dirions : un prototype.

L’insistance des prototypes (instructions, notations, schémas d’installation ou dispositions) dans la tradition conceptuelle tend à relativiser l’importance qu’on prête généralement à la prétendue « dématérialisation » des oeuvres d’art. Il importe peu finalement qu’on identifie l’oeuvre à sa proposition (à sa formule, à son concept) ou à son exécution (sous la forme d’un objet ou d’une simple performance), dès lors que son projet doit, d’une manière ou d’une autre, être implémenté. C’est précisément là le rôle du prototype « conceptuel », pour autant que son mode d’être propre est l’idée, ou le projet. Idéal sans être abstrait (puisqu’il exhibe toujours in concreto une règle d’implémentation ou d’effectuation), le prototype exhibe moins l’oeuvre ellemême qu’il ne démontre qu’elle est réalisable, comme la première différence de deux combinaisons sur des damiers de vingt cinq cases démontrait, sans avoir à le faire, qu’il était possible d’épuiser la série.

Résumons. Le prototype, tel que l’a pratiqué historiquement l’art conceptuel, et singulièrement Sol LeWitt, n’est pas une matérialisation du projet comme oeuvre ouverte ou coexistence des possibles. Il n’est pas cette oeuvre-concept dont la simple proposition dispenserait de toute exécution ; pas davantage une œuvre-performance qui tiendrait tout entière dans le moment de son exécution. La logique du prototype ne relève ni du possible, ni du concept, ni de l’acte. Il est le projet donnant consistance et visibilité à l’idée, qui est elle-même la puissance d’implémentation du projet.

Il faut y insister, le projet, ramassé dans son prototype, n’est pas le lieu où se profère l’idée ; il est l’idée elle-même, comme puissance d’implémentation. C’est pourquoi le script (par exemple, les instructions de tel « wall drawing ») n’est rien sans les procédures (schémas notationnels ou opératoires) qui le rendent actif et le font fonctionner comme script. Or il faut bien avouer que l’art conceptuel n’a pas toujours suivi cette orientation pragmatique ou opératoire de l’idée. Le script éclipse parfois la procédure qui seule le rend actif. Il devient alors une proposition absolue, et les procédés qu’il appelle pour être effectivement mis en œuvre semblent moins importants que la manière dont l’idée se met en scène à travers son projet. Par un retournement ironique, le script cesse alors de fonctionner comme procédure réglant une série d’opérations ; il s’affiche comme une formule qu’il faut envisager simultanément dans sa littéralité et dans la virtualité infinie de ses effectuations. On songe, par exemple, à l’énoncé célèbre de Lawrence Weiner : « A rubber ball thrown into the American Falls Niagara Falls ». En pratique, isolée, coupée du contexte des Terminal Boundaries où elle voisine avec quarante et un autres énoncés (et notamment celui-ci : « A rubber ball thrown into the Canadian Falls Niagara Falls »), cette formule s’apparente à une image, ou à une esquisse (au sens de Goodman (19)). Ce n’est pas la documentation photographique de cette action (réalisée en effet par Weiner) qui peut empêcher le script de se cristalliser en esquisse, bien au contraire. L’énoncé de la règle, confondue avec son texte, devient un fétiche : l’idée n’opère plus.

Or le projet est, proprement, l’espace de la mise en oeuvre ; c’est dire qu’il ne peut tenir lieu de l’oeuvre sans se détruire du même coup comme projet. Et cette remarque vaut dès lors aussi pour le prototype, pour autant que son mode d’être est celui de l’idée, ou du projet. Les ready-mades sans leur projet, sans les notes de la « boîte verte », se réduisent à une boutade, ou à une proposition frivole (« placer un porte-bouteille quelconque dans un musée »). Beaucoup de propositions artistiques fonctionnent en réalité sur le mode du projectile, du trait d’esprit décoché au « regardeur » (amateur d’art ou commissaire d’exposition). Elles jouent un autre jeu que celui de l’oeuvre : elles ne font justement que jouer. Or, le jeu n’appelle aucun projet, et les joueurs n’ont que faire des idées : des plans oui, et des coups, des tactiques, des stratégies, mais c’est tout autre chose. Les ambivalences de certaines tendances « néo-conceptuelles » dans l’art contemporain trouvent peut-être là leur source.

Mais, ressaisis dans leur orientation pragmatique ou constructive, les prototypes « conceptuels » n’ont justement rien de fétiches. Ils ne sont pas davantage des archétypes, c’est-à-dire des formules qui encapsuleraient, avec les règles, tous leurs développements ou toutes leurs applications virtuelles (Wittgenstein a fait justice de ce genre d’illusion). Les prototypes n’ont pas besoin d’être des objets, mais ils ne se réduisent pas pour autant à des bons mots ou des formules gnomiques. En tant que procédures d’implémentation, ils sont porteurs d’une exigence d’effectivité ; ils sont, de plein droit, une dimension de l’application ou de la mise en oeuvre. Qu’ils puissent, comme tels, faire l’objet d’une attention esthétique, cela va sans dire. On peut prendre plaisir à lire les instructions de Lawrence Weiner ou de Sol LeWitt, comme on peut admirer les lignes élégantes d’un grille-pain chromé. L’essentiel, pour ce qui nous concerne, est d’avoir établi que le prototype, initialement défini comme le premier modèle réel d’une série, pouvait dans certains fonctionner comme la face tangible d’une idée- procédure. La figure de l’artiste qui correspond à cette modalité du prototype est, comme on l’a dit, celle de l’opérateur, chargé d’implémenter ou de développer les germes d’une forme créatrice (20).

(16) Les paragraphes qui suivent reprennent très largement un passage de « Propositions, procédures, projectiles », in 72 (projets pour ne plus y penser), Frac Paca, Marseille / Centre national de l’Estampe et de l’Art imprimé, Chatou / Espace Paul-Ricard, Paris, 2004.

(17) Harold Rosenberg, La dé-définition de l’art, trad. C. Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p.63. Cf. Gérard Genette sur l’« état conceptuel » des oeuvres qui nous sont mieux connues par leur description ou leur définition que par ce qu’elles nous montrent, lorsqu’elles montrent quelque chose : « ce qui compte dans ce genre d’oeuvres n’est ni l’objet proposé en lui-même, ni l’acte de proposition en lui-même, mais l’idée de cet acte. » (L’oeuvre de l’art. Immanence et transcendance, Paris, Seuil, 1994, p.163).

(18) À cet égard la stratégie de LeWitt n’est nullement formaliste, mais plutôt intuitionniste au sens qu’on donne à ce terme en philosophie des mathématiques. Cela se marque à la prédilection pour des concepts toujours constructibles, autrement dit pour des concepts appareillés à des idées de procédures finies, explicitables et effectuables. Ces remarques me font hésiter à parler, dans le cas de LeWitt, de prototypes « formels ».

(19) « A la différence de la partition, l’esquisse ne définit pas une oeuvre [...], mais elle en est une » (Nelson Goodman, Langages de l’art, trad. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 232).

(20) Il y aurait lieu de se pencher ici sur les rapports que peuvent entretenir cette logique du prototype avec la dialectique du « germe » et de l’« idée » développée par Paul Valéry.