

MAREK SZCZESNY : UN ART D'EXPOSITION.

à Daniel Payot

La thèse de l'art (moderne) comme art autonome a été énoncée il y a longtemps par Lessing dans le *Laocoon* (1766). Art autonome : art n'obéissant qu'à sa propre loi. Il est évident que l'art dût se débarrasser de ce qui n'était pas lui : la destination religieuse prioritairement. Cette opération fut le fait d'une institution nouvelle : le musée, dont l'action consiste à suspendre ce qui dans l'oeuvre ne relève pas de l'art, sans pour autant donner une définition positive à l'art.

Il y eut donc un art de musée, qui en reprend la fonction de suspension ou d'oubli actif. L'art moderne et contemporain est muséal. C'est le cas de la peinture de Marek Szczesny.

Mais l'art muséal peut-il se passer radicalement d'une destination quelconque ? En entendant par là bien plus qu'une utilité sociale ou une fonction, comme on dit qu'une architecture a toujours une fonction et peut-être par là, d'ailleurs, n'appartient pas intrinsèquement à l'art. Une destination, c'est-à-dire une puissance de faire croire collectivement ses destinataires, de faire surgir de la foi et donc d'instituer du corps, de la communauté. Centralement, ne faut-il pas plutôt dire que l'art muséal entretient avec elle une relation de tension, en s'y adossant et en s'en *séparant* tout à la fois ? La preuve n'est-elle pas à chercher dans le fait que les avant-gardes ont toujours cherché à redéfinir l'art (politiquement, métaphysiquement, etc), par exemple au nom de la communauté, de la réconciliation, de la lutte contre l'oeuvre solitaire comme chez Mondrian (*mondrianiser le monde !*). Dans cette voie, le dernier avatar pourrait être le slogan brechtien d'une politique de l'esthétique chère à W.Benjamin. Ainsi chez Daniel Payot⁽¹⁾, l'art contemporain est-il toujours pensé, parce que chaque oeuvre est comme une petite articulation du sensible, comme ce qui doit permettre de nouer, même très modestement par rapport aux grandes machines de peinture de l'histoire de l'art classique, un fragment d'être-ensemble. L'art contemporain, à la différence de l'art classique qui était *pour* la destination, serait lui, *tout contre*.

Cet art muséal aurait les apparences de l'autonomie - et on ne peut que le considérer comme tel du fait du musée et de la valeur d'exposition -, mais en même temps, il aurait besoin de cette destination présente et absente, car suspendue, comme d'une essentielle poussée, mais une poussée dont la finalité serait coupée. Appartiendrait à la *centralité* de l'art muséal celui qui subirait les effets de l'oubli actif, de la coupure, seulement du fait de l'exposition, du musée; à la *périphérie*, celui qui d'entrée de jeu, introduirait cet oubli comme principe constitutif. L'un a été programmatique (même et surtout *Support/Surface*), l'autre ne l'a jamais été : alors chaque oeuvre est singulière et ne tient que d'elle-même. L'un entretiendrait un rapport essentiel au texte (les manifestes), l'autre, fort peu discursif, ne le retrouvant qu'à la fin du parcours de l'artiste, chez l'historien et le biographe, comme ce qui était là en creux, lisible dans l'oeuvre sédimentée de l'artiste, mais inconnu de lui, déposé au fur et à mesure comme un foyer émergeant dans l'après coup. Il y aurait ceux qui ne font pas le deuil de l'absolu, de l'art comme figure ou présentation de l'absolu, même s'il est laïcisé, voire désenchanté. On y reconnaîtra les penseurs du sublime, le sublime comme "présentation qu'il y a de l'imprésentable". Mais ils sont obligés de tenir compte des écrits, plus ou moins programmatiques, de l'artiste en lieu et place de l'étude des conditions de l'exposition muséale, conditions qui, elles, ne peuvent pas magnifier la destination explicite de l'oeuvre, à moins de transformer le lieu d'exposition en une sorte de temple. Un Mondrian, même s'il y a un vaste programme révolutionnaire *derrière*, est exposé comme n'importe quelle autre oeuvre, qui n'est pas soutenue, voire installée dans le monde par une *adresse* à l'humanité à venir. Du *Vide* d'Yves Klein, exposé chez Iris Clert en 1958, Roselyne Marsaud Perrodin écrit ceci : "En ne repeignant que les murs de l'espace <de la galerie> Klein signifie sa volonté de ne travailler que sur des

plans frontaux, en analogie avec son œuvre sur toile. Il transforme l'espace de la galerie d'environ 20m² en atelier, et évite de peindre comme un peintre en bâtiment, conservant les gestes qui lui sont habituels pour le recouvrement de ses monochromes. Le mur est comme la toile un support du plan pictural. Par ce travail pariétal, il propose une ouverture spatiale possible de la peinture monochrome. < > Le fait de travailler sur place a une importance. En peignant sur le lieu de monstration Klein souhaite donner à percevoir "l'ambiance rayonnante picturale" (*L'Aventure monochrome*) qui caractérise selon lui un atelier d'artiste. Il s'agira pour le visiteur de s'immerger pendant deux à trois minutes dans un espace où le vide, réceptacle de vécu artistique, rendra ce dernier palpable. " D'abord, il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue" (Conférence à la Sorbonne, 1959). En quoi cette oeuvre, qui était donc toute d'exposition, avait-elle besoin de la référence à un arrière-monde ? L'auteur rappelle en effet ceci : "Klein offre au visiteur du *Vide* la possibilité de faire une expérience méditative que l'on pourrait aussi qualifier de mystique. L'influence de la pensée rosicrucienne de Max Heindel (*Cosmogonie des Rose-Croix*) ainsi que celle de la littérature bouddhique et de la philosophie zen, semblent être à l'origine de sa conception du vide. Klein est convaincu par la pensée mystique d'Heindel de l'espace perçu comme une énergie libre, espace auquel est assimilé la vie comme esprit pur".(2)

L'écart est donc très grand entre une oeuvre qui, bien qu'elle mobilise une opération mentale de réduction, puisque le *Vide* s'obtient nécessairement par soustraction, se livre totalement dans l'exposition, et la référence - quasi obligée - à une figure mythologique de l'arrière-monde. Peu importe après tout le degré de crédibilité de la référence - ou la crédulité de l'artiste, voire du critique. Ce qui semble en cause, c'est la distinction benjaminienne entre valeur d'exposition et valeur de culte, comme si l'art contemporain, art sans aura selon lui, n'arrivait pas de fait, surtout dans sa radicalité, à en faire véritablement le deuil. Mais ce retour de l'aura, et donc de l'adresse à un corps à venir, ne doit pas faire illusion, d'autant qu'il procède souvent à un bricolage conceptuel plus ou moins sophistiqué, dont il faudrait bien faire le catalogue. Un dictionnaire des idées reçues des avant-gardes du type de celui qu'amorce Adorno dans *L'art et les arts*. Peu importe les références à la transcendance, à la vie, à l'énergie, à l'alchimie, à l'esprit, à l'âme ou à la énième dimension de l'espace. Il y a qu'une grande partie de l'art moderne émerge d'un invisible programmatique, d'un arrière-monde qui n'est plus celui des dieux, dont il semble tirer pourtant sa force. Peut-il d'ailleurs y avoir une pensée de l'invisible, du visible et de l'invisible, qui ne l'identifie pas, même implicitement, à l'arrière-monde ? Et, a contrario, peut-on penser la surface, l'apparat, l'appareil de la surface, sans les rabattre sur l'apparence toujours dévaluée ? On voit bien que telle est la tentative de Kracauer, en particulier dans *L'ornement de masse*, mais que son marxisme fonctionne encore comme une métaphysique platonicienne : il y a une raison de la surface au delà ou en deçà d'elle, peu importe, qu'il appelle *capitalisme*. N'est-ce point toucher là à l'extraordinaire difficulté de la pensée de la surface, et donc de l'exposition, le côté énigmatique, bien que sans secret, d'un art saisi par le seul regard ? Un art de surface ne voile pas sa vérité, vérité qui consistait dans l'art classique en un dévoilement qui était en raison inverse de la beauté de l'œuvre. Le paradoxe des avant-gardes, dont le programme s'établissait déjà d'une rupture avec les hiérarchies académiques, fut de toujours transformer les œuvres en apparence, puisque leur vérité était ailleurs. C'est pour cette raison que les références de Benjamin, cet essentiel penseur de la surface puisqu'il était celui de la lettre, de la littéralité et non du sens, celui de l'herméneutique, sont plutôt du côté des modernes (Descartes, Klee, Le Corbusier, etc) que des avant-gardes, qu'il aurait qualifiées volontiers d'"ultramodernes", y voyant une présence résurgente et menaçante de l'archaïque.

Et puis il y a ceux qui comme Szczesny ne pensent pas que l'œuvre doit faire corps, instituer une forme quelconque de destinataires. Ceux-là, qui acceptent sans état d'âme l'époque *esthétique*, superficielle dans un sens non péjoratif, qui est la nôtre, encadreront par exemple le Mondrian de telle manière qu'il ne sera plus possible, à

ce condensé d'organisation réticulée, de déborder au-delà de son nouveau bord, à la conquête politique, bien que virtuelle, du monde. On le voit, il peut s'agir d'un certain cadre, de l'enjeu d'un simple cadre, pour accepter ou non les conditions de l'exposition muséale. Pour passer au fond, de l'art à l'esthétique.

Nous pourrions peut-être ainsi comprendre une partie des critiques adressées contre l'art contemporain, au nom d'un "classicisme moderne". Toutes ne veulent pas nécessairement revenir à l'art du trait, à la figure humaine et aux charmes de la palette "française".

(Jean Clair et le bleu-rouge - ces deux couleurs étant déjà celles, largement utilisée dans l'école républicaine, des cartes de géographie type Vidal-Lablache). Mais il est difficile de rompre avec les prestiges de l'arrière-monde, car les œuvres reçoivent toujours un peu de la monnaie de l'absolu : il suffit de se pencher. Elles acquièrent facilement un contenu de vérité : le saut est plus aisé entre la teneur chosale de l'œuvre et sa valeur de vérité⁽³⁾. Absolument plus aisé, parce que dans le cas des œuvres esthétiques, il n'y a pas de saut du tout parce que les œuvres, réduites à leurs conditions d'exposition, à leur exposabilité, sont sans énigme. Quelle est la valeur de vérité de tel papier collé de Matisse ? Et si ce dernier, comme souvent dans la peinture française, a laissé des écrits, ils sont sans adresse. Propos techniques, c'est-à-dire essentiels à l'*homo faber*. Procédures pour que la chose tienne d'elle-même, dans sa seule lumière. Optique d'autodidacte comme chez Cézanne, certes, mais journal de bord ou correspondance de celui qui doit s'expliquer à lui-même et aux autres, au contraire des écrits programmatiques des avant-gardes, qui d'ailleurs n'ont pas réalisé ce qu'elles disaient vouloir faire, ce qui a sauvé l'œuvre. Il faut ranger Marek Szczesny parmi les plus démunis. Car quelle serait la vocation de celui dont l'œuvre est sans adresse ?

En fait, si cette peinture ne recouvre pas d'une manière quelconque sa valeur de vérité, si elle n'a pas l'assurance de produire son lieu et de faire monde, c'est peut-être que l'artiste n'est pas en position de tenir un langage de maîtrise, mais plutôt de passivité. Toutefois cette passivité n'est pas sans certitude.

Pour une esthétique comme celle de Szczesny, l'atelier n'est qu'un local technique où l'on prépare les pièces (des échantillons ou des morceaux de papier comme chez le tailleur, avant de coudre) qui seront superposées les unes aux autres dans le lieu d'exposition, pour former un ensemble - le tableau - qui restera anonyme. On peut affirmer que, déporté sans retour vers ce que Benjamin désignait par valeur d'exposition, ce travail expose les conditions de son exposabilité et ne laisse pas de place aux mythes de l'expression et de l'intériorité.

C'est dans le même sens que Buren a remis en cause la coupure entre l'atelier et le lieu d'exposition en utilisant un matériau industriel, anonyme, assemblé sur les lieux mêmes de l'exposition.

Szczesny connaît la Galerie de Gennevilliers depuis longtemps. L'œuvre est pré-fabriquée dans l'atelier et elle sera implantée dans la galerie à partir d'un schéma où chaque élément trouvera sa place. Comme les pièces sont amovibles, l'ensemble est très aisément transportable, d'autant qu'il s'agit ici - sauf pour une toile - de larges papiers déchirés.

Par bien des côtés, les grands papiers collés d'aujourd'hui à Gennevilliers sont, non seulement, la vérité des toiles antérieures, mais d'une manière autrement décisive, la vérité des conditions muséales d'exposition. D'où le choix du papier, le plus quotidien, celui des emballages et de la reprographie. Un support sans qualité. En effet, ce que les toiles ne peuvent vraiment présenter, ou alors dans la contiguïté horizontale des éléments internes, coexistence proche du collage, c'est l'appartenance à la parataxe, au montage, du travail pictural. Avec Szczesny, c'est comme si la parataxe qui, dans le collage, est de l'ordre de la succession horizontale, était passée dans l'ordre de la succession en profondeur. Et comme il s'agit de surfaces de papier amovibles, les couches de couleur ne se pénètrent pas, mais se masquent les unes les autres, faisant place à l'énigme. Il faut donc voir Szczesny parcourir l'espace de l'exposition, une forme-couleur à la main, aimanté par le lieu de l'œuvre, hésiter un peu sur son

emplacement final, et décisif, la punaiser, puis, suspendre les uns devant les autres les grands papiers dont les bords reprennent la déchirure interne de l'oeuvre. Le montage permet de voir qu'une forme-couleur va, quelquefois d'une manière peut-être regrettable, cacher un motif intéressant, par exemple une pliure, un rabat comme chez Germain Roesz, mais en même temps, ce processus est finalisé, puisque la dernière pièce, celle que les autres poussent en avant, est comme dans un puzzle, celle qui permet d'articuler l'ensemble. Il faut donc assister au montage/démontage pour avoir la certitude que du vide continue de flotter entre les pièces également suspendues.

On voit bien par là que Szczesny expérimente les conditions de l'exposition muséale : on sait qu'il vient du constructivisme, que peu à peu il a fermé le spectre de ses références culturelles, qu'il a abandonné le coloris, se repliant sur les couleurs sombres et les terres, conservant néanmoins les grands blancs. Et le voici donc qui introduit dans la peinture le principe essentiel du musée, le principe de suspension. Chaque ensemble de papiers suspendus est donc anti-programmatique de fait, anti-narratif (cela ne relève pas chez Szczesny d'un contre-programme, mais plutôt d'un motif). Il ne peut y avoir de manifeste ou d'adresse parataxiques. Une telle peinture, stratifiée, est tout sauf héroïque. Ou alors, sa seule nécessité, son héroïsme propre, est de tenir d'elle-même, ce qui suppose que Szczesny introduise tout un pan oblique qui menace de déséquilibrer l'ensemble du fait de sa masse supposée. Il y a donc une tension entre la menace de la gravité et la résistance du tout. C'est, comme toujours, la tension qui fait l'oeuvre.

A la différence donc d'un art d'avant-garde qui se soutient d'un invisible programme, véritable substance, chez Szczesny l'invisible se réduit à ce qui est provisoirement caché par les panneaux plus superficiels. S'il y avait adresse, elle serait hachée menue par la parataxe, qui ne permet aucune synthèse par le langage. Et de fait, une telle esthétique ne recherche pas le pouvoir de symboliser le monde.

On considère en général l'exposition de la peinture à partir de l'exposition classique telle que la pratique le musée avec l'œuvré en général. Ce dernier a été produit, voire manufacturé ailleurs : sorti de l'atelier. Peu importe ici qu'il soit achevé ou non, la discontinuité avec l'ancre de l'*homo faber*, ce qu'est déjà l'artiste, est radicale. Même si l'on connaît des cas contraires, on imagine mal l'artiste mécontent venir au musée, nuitamment, rectifier sa toile.

Cette rupture permet d'ailleurs à N. Goodman de distinguer les arts autographiques des arts allographiques⁽⁴⁾, les premiers ne supposant qu'une phase ou une étape comme la peinture, les seconds, comme la musique ou le théâtre, ayant besoin d'une interprétation, d'une mise en scène pour être pleinement. La musique ne saurait être une "musique de papier", réduite à la simple lecture d'une partition.

Mais il n'en reste pas moins que Goodman a parfaitement conscience que les conditions de l'exposition, même si pour lui elles n'entrent pas dans le contenu de l'oeuvre, ne sont pas sans conséquences sur la réception de l'oeuvre. Ce sera l'affaire d'un technicien comme le commissaire d'exposition et non de l'artiste. Ce sont les problèmes de l'éclairage, de l'accrochage, de la conservation physique, de la couleur des murs par exemple et plus largement celui du musée considéré seulement d'un point de vue technique. Ce conditionnement de l'oeuvre, Goodman l'appelle implémentation ou activation⁽⁵⁾ parce que les oeuvres doivent *fonctionner*⁽⁶⁾. Comme ce verbe est un coup de force pour la philosophie esthétique et la critique "continentales", il lui faut bien porter l'estocade contre Benjamin pour ne pas avoir à prendre en considération sa conception de l'exposition à l'époque de l'esthétique, c'est-à-dire quand l'art n'est plus soumis à la valeur culturelle, laquelle est toujours de destination (théologique, etc). Et bien évidemment, c'est la notion d'aura qui fait, ironiquement, les frais du coup de poing pragmatique : "Dans l'immédiat, pour ce qui concerne l'aura, mon dernier mot sera donc "aura voir".⁽⁷⁾

On pourrait montrer, mais telle n'est pas la tâche de ce catalogue, que l'esthétique de Goodman est essentiellement patrimonialiste : celle d'un gestionnaire de collections d'images figuratives, dénotatives, dont la fonction réside

pour une bonne part dans le catalogage, dans le classement, et déjà dans ce qui est fondamental pour un gestionnaire de la culture : établir des frontières entre les arts. *Théorie de la culture* et non de l'esthétique, et en cela abstraite, qui ne se donne pas les moyens, qui n'y songe d'ailleurs pas, de partir d'une œuvre, dans un parcours qui lui serait immanent. Qui n'affronte donc pas la souffrance produite par le principe d'individuation. Ce nécessaire passage par le concret de l'œuvre ne nous condamne nullement à l'indicible de l'émotion ou au langage privé. Comme le montre l'analyse du groupe sculpté du Laocoon par Lessing, on peut faire tenir toute une esthétique sur la pointe de l'analyse d'une seule œuvre. C'est d'ailleurs ainsi que s'inventa l'esthétique moderne.

On imagine bien que la difficulté pour la pratique de l'activation commencera dès que des œuvres seront assemblées pour *tel* lieu d'exposition, n'ayant pas d'existence ailleurs, même privée. Ce qui est le cas de Szczesny. Alors, on ne pourra plus distinguer l'activation de l'exécution, et si notre distinction entre arts du centre (les avant-gardes) et arts de la périphérie a quelque légitimité, on pourra dire que le programme des premiers vaut comme *notation*, ce qui les conduirait vers l'allographique, alors que l'évidente absence de notation des seconds les conserverait du côté de l'autographique, donc de la seule véritable peinture pour Goodman !⁽⁸⁾

L'exposition mérite davantage que d'être réduite à l'activation de l'œuvre achevée par avant. Bien sûr que le lieu d'exposition reste ce moment de la légitimation, cette épreuve du feu où l'œuvre, qui n'a pas initialement de public, est élevée par lui. Ce en quoi consiste une reconnaissance, qui entraîne *de facto* celle de l'artiste, qui lui non plus n'existait pas avant cela. Mais, paradoxalement, ce public a été éduqué par l'œuvre, qu'il élève. Car avant, il ne la voyait pas. D'une certaine manière, c'est donc bien le public qui se forme, qui s'élève. A quelle formation donnera lieu une œuvre parataxique ?

Jean-Louis Déotte

(1) - *L'objet fibule* — Paris, l'Harmattan, 1997.

(2) - *L'œuvre et son exposition* — 1913-1960 Revue : *Pratiques*, n°3/4 — Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997.

(3) - Walter Benjamin : "*Les affinités électives*" de Goethe — Essais I — Paris — Denoël, 1903.

(4) - *Langages de l'art* — Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, cf page 147.

(5) - "L'implémentation d'une œuvre d'art peut-être distinguée de son exécution que celle-ci comporte une ou deux étapes. Un roman est achevé lorsqu'il est écrit, une peinture lorsqu'elle est peinte, une pièce lorsqu'elle est jouée. Mais un roman laissé dans un tiroir, une peinture rangée dans une réserve, une pièce jouée dans un théâtre vide n'accomplissent pas leur fonction. Pour fonctionner le roman doit être publié d'une manière ou d'une autre, la peinture montrée de façon publique ou privée, la pièce présentée à un public. La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation et des manières de faire entrer les arts dans la culture. L'exécution consiste à faire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner" (*Of Mind and Other Matters*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1904, page 142 sq).

(6) - *L'art en action*. Paris, Cahiers du Musée national d'art moderne, n°41, Centre G. Pompidou, 1992. "J'ai été amené à suggérer que la question "Quand y a-t-il art ?" a priorité sur la question "Qu'est-ce que l'art ?", que l'implémentation ou l'activation des œuvres n'est pas moins importante que leur réalisation, qu'à leur maintenance doivent être associés le maintien ou la réactivation de leurs capacités fonctionnelles, et à dire que, *pour l'esthétique comme pour la finance, les intérêts, autant que le capital, doivent être dûment pris en compte.* < je souligne > ... Le fonctionnement d'une œuvre consiste dans la réponse d'un public ou d'un auditoire appelé à la saisir, à la comprendre et à comprendre, à travers elle, d'autres œuvres et d'autres expériences." cf page 7.

(7) - Les Cahiers du Musée national d'art moderne, cf page 12.

(8) - Pour toute cette discussion cf. R. Vinçon, in : *Expositions*, à paraître, l'Harmattan, 1998.

†

5