

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
Palestras

La survie de l'œuvre et ses acteurs

Jean Marc Poinso
Université de Rennes II

«En aucun cas, devant une œuvre d'art ou une forme d'art, la référence au récepteur ne se révèle fructueuse pour la connaissance de cette œuvre ou de cette forme. Non seulement toute relation à un public déterminé ou à ses représentants induit en erreur, mais même le concept d'un récepteur «idéal» nuit à tous les exposés théoriques sur l'art, car ceux-ci ne sont tenus de présupposer que l'existence et l'essence de l'homme en général. De même, l'art présuppose l'essence corporelle et intellectuelle de l'homme, mais dans aucune de ses œuvres il ne présuppose son attention. Car aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditoire.»¹

Ce propos de Benjamin introduit son article sur la traduction de 1923 dans lequel il traite de la survie de l'œuvre au moyen de sa traduction. Il m'a semblé qu'une telle question était au centre des interrogations que je voulais soulever autour d'une part de l'exposition *Chefs d'œuvre ?* (au pluriel et avec un point d'interrogation) organisée par le Centre Pompidou Metz pour son inauguration en mai 2010, et, d'autre part, de l'exposition d'Yves Klein inaugurée le 25 avril 1958 à la galerie Iris Clert sans véritable titre avant qu'il la baptise dans sa conférence à la Sorbonne (3 juin 1959) du titre un peu pompeux de: *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*.

Je me suis arrêté sur cette citation parce qu'elle formule une crainte majeure propre à la période moderne, celle de la dépendance de l'œuvre à un commanditaire ou pire encore à un public, au moment même où ce public se constitue comme une composante majeure de l'espace de sociabilité de l'art. Or, mon hypothèse est que la survie des œuvres n'existe que par l'interaction de ceux qui contribuent à la vie de cet espace de sociabilité et par là-même à la survie de l'œuvre. Parmi eux, les artistes, les critiques, les commissaires d'exposition et tous ceux qui participent à l'écriture de l'histoire de l'art.

Chefs d'œuvre ? regroupe en fait toute une série d'expositions qui s'entrecroisent et se complètent. Elles y développent tant de propos parallèles que le visiteur a quelques difficultés à les dénombrer, mais je vais essayer d'en présenter quelques aspects.

Il y a tout d'abord quatre parcours, correspondant à des espaces d'exposition distincts: un premier autour de la notion de chef d'œuvre en général «*chefs d'œuvre dans l'histoire*» au rez-de-chaussée du bâtiment, un second intitulé «Histoire de chefs d'œuvre» qui au premier étage présente une histoire de l'art du 20^{ème} siècle écrite avec des chefs d'œuvre, proposition assez conventionnelle pour

¹ Walter Benjamin, «La tâche du traducteur», 1923, in *Œuvres I*, Gallimard, Folio, 2000, p.244

un musée. Le troisième implanté au 2^{ème} étage met en parallèle une série de chefs d'œuvre et leur destin sous le titre «*Rêves de chefs d'œuvre*» quand le quatrième, qui termine le parcours au troisième étage, laisse penser que l'histoire continue sous le titre «*chefs d'œuvre à l'infini*».

Ces expositions mêlent de surcroît, dans chacune d'entre elles, des œuvres dont le statut est interrogé, des considérations sur l'histoire du musée national d'art moderne et sur l'histoire des musées d'art moderne en général, et des moments de muséographie réflexive avec l'insertion d'objets ethnographiques.

De l'ensemble de ces propositions, je ne retiendrai que l'interrogation sur le statut des œuvres ou des chefs d'œuvre et celle qui met en regard des œuvres l'histoire de leurs apparitions.

L'interrogation sur la notion de chef d'œuvre commence avec une approche quasiment anthropologique. Laurent Le Bon commissaire de l'exposition et directeur du musée a réuni dans son développement sur le statut du chef d'œuvre des objets d'artisanat renvoyant au premier usage historique de l'expression, des objets d'art au statut hybride entre artisanat et art, des œuvres mettant en crise la notion de chef d'œuvre comme unique objet abouti du travail de l'artiste.

Parmi les premiers objets visibles dans l'exposition figure une copie de *La mort de Marat*, effectuée dans l'atelier de David par Jérôme-Martin Langlois, dont on apprend par le catalogue qu'elle fut commandée initialement par la Convention, l'assemblée constituante mise en place par la Révolution, afin de servir de modèle aux ouvriers de la manufacture des Gobelins qui souhaitaient en produire une version en tapisserie. Plus loin dans la même partie de l'exposition se trouvent deux tapisseries; la première dans le cours de la visite est une tapisserie reprenant à la même échelle la composition de *Guernica* commandée à Picasso pour le pavillon de la République espagnole à l'exposition internationale de 1937 à Paris, quand la seconde est un exemple, choisi dans les réserves du musée national d'art moderne, du talent d'André Lurçat considéré au milieu du XX^{ème} siècle comme le rénovateur de la tapisserie française. Voici trois objets qui sont convoqués dans l'exposition à titre de substituts et qui vont être l'objet de malentendus. Substituts d'œuvres fortes de David ou de Picasso, elles abusent le spectateur qui a été tant préparé à reconnaître l'unicité du chef d'œuvre et de son aura. Mais surtout ces trois objets ayant en commun l'univers de la tapisserie, considérée pour *La mort de Marat* comme pour le *Guernica* comme un art d'interprétation, mais conçue comme une création originale avec Lurçat qui pensait directement en terme de cartons, une grande ambiguïté plane sur la signification de leur présence dans l'exposition, signification dont on verra qu'elle rebondira sur d'autres objets dans d'autres espaces. La tapisserie de Lurçat, seule création spécifique n'est en effet pas présentée comme un chef d'œuvre encore d'actualité aujourd'hui. Elle est là pour témoigner des valeurs oubliées et oubliables avec quelques autres tableaux d'un goût daté, et rendre compte des débuts difficiles des collections d'art moderne au regard du développement actuel du Centre Pompidou. (Aujourd'hui on ne se souvient plus d'André Lurçat que comme un architecte moderniste modéré, mais marxiste engagé.)

Art décoratif original, la tapisserie, comme d'autres métiers d'art, a fait l'objet en France d'un investissement particulier de la part de l'Etat qui fut à l'initiative de la création de manufactures nationales dans des domaines aussi divers que la porcelaine, le mobilier ou la tapisserie. Cette politique a marqué durablement la relation de l'Etat à l'art en France et la connaissance de son histoire permet de comprendre, au moins partiellement, la faiblesse du soutien à l'art moderne jusqu'au lancement du projet du Centre Pompidou, mais, aussi, elle permet d'expliquer indirectement certains aspects de la protection du droit d'auteur dont les derniers développements ont pris la forme de ce que Jack Lang a qualifié d'exception culturelle.

Ainsi, *La mort de Marat* par Jérôme-Martin Langlois ne servit pas de carton et aucune tapisserie ne fut produite d'après elle. Le seul usage de cette toile depuis le début du XX^{ème} siècle consiste à illustrer l'histoire de France au château de Versailles. Et, il faut aller à Bruxelles pour voir son célèbre modèle. Mais à Metz *La mort de Marat* témoigne de l'existence de ces copies autorisées par les artistes à une période où la photographie ne servait pas encore de relais auprès d'un large public. Ce type de copie comme la tapisserie de Guernica (ici une version de 1975, mais il en existe deux autres de 1955 et de 1995) n'étaient pratiquement jamais montrées dans le contexte des musées de Beaux-arts et a fortiori des musées d'art moderne.

Pendant longtemps également les éditions de Marcel Duchamp n'étaient pas considérées comme des œuvres à part entière, et plus récemment encore la réplique de *La danse du pan-pan au «Monico»* de 1909-1911, peinte vingt ans après la disparition de la première version, par Gino Severini en 1959-1960, n'était pas digne d'être montrée jusqu'alors; pourtant, elle figure aujourd'hui à Metz dans «histoire de chefs d'œuvre».

Pour éclairer quelque peu le statut de telles œuvres, les considérations de Walter Benjamin sur la survie des œuvres me semblent ici encore assez utiles, si on ne les prend pas à la lettre: «*L'histoire des grandes œuvres d'art connaît leur filiation à partir des sources, leur création à l'époque de l'artiste, et la période de leur survie, en principe éternelle, dans les générations suivantes. Cette survie, lorsqu'elle a lieu, se nomme gloire. Des traductions qui sont plus que des transmissions naissent, lorsque, dans sa survie, une œuvre est arrivée à l'époque de sa gloire.*»²⁴⁷

Ce phénomène élémentaire de la démultiplication de l'œuvre du fait de sa gloire qui, à la fois, conduit à la réplique, à l'interprétation, au sens de transposition dans un autre médium comme la gravure ou la tapisserie, et depuis de nombreuses années maintenant à la pratique de la «*matérialité intermittente*», a conduit à reconsidérer des œuvres passées et disparues mais non oubliées et à les reconstituer.

Ainsi *Chefs d'œuvre ?* inclut aussi bien *One and three chairs* de Joseph Kosuth, qui fut souvent si mal présentée par le musée d'art moderne, et la maquette du *Monument à la III^{ème} internationale* de Tatline.

La pièce de Kosuth est intégrée dans la présentation de «*Rêves de chefs d'œuvre*» au 2^{ème} étage. Elle figure sur un mur, à côté d'autres chefs d'œuvre présentés comme tout aussi exemplaires, quand la cimaise opposée, découpée en face de chacun d'entre eux, laisse entrevoir dans un passage parallèle un choix

de documents principalement photographiques qui illustre diverses présentations passées. Ainsi, d'une façon à la fois discrète et spectaculaire le commissaire de l'exposition inscrit-il sa présentation comme une traduction nouvelle du chef d'œuvre ainsi traité, comme un épisode de sa gloire et de sa survie.

Son intervention, celle du commissaire, est présentée comme d'autant plus indispensable que par ailleurs l'exposition intègre l'évocation du Musée imaginaire de Malraux. Dans une longue vitrine les livres de la bibliothèque du célèbre auteur portent les stigmates du découpage des illustrations pour leur montage en regard de son propre texte, et contribuent à se faire l'écho de la dématérialisation des œuvres revendiquée par l'écrivain.

Ce premier parcours dans l'exposition au-delà de la notion de chef d'œuvre nous a fait faire un premier inventaire de tout ce qui démultiplie les œuvres, de ce qui les traduit et contribue à leur gloire pour les élever au grade de chef d'œuvre. Je pourrais être mauvaise langue en soulignant combien la problématique présente l'avantage de pouvoir sortir des réserves des travaux que le centre Pompidou n'aurait pas jugé digne d'exposer sur ses cimaises parisiennes. Mais il me semble qu'au-delà des qualités réelles de ces objets, ce que propose ce choix d'œuvres et de documents tend à faire prendre conscience de l'histoire des traductions dans un monde changeant. En effet, la réplique ou la copie, la tapisserie, l'édition comme *Le Jazz* de Matisse étaient autant d'effets indirects de la gloire, où l'interprétation n'avait pour but que d'alimenter le marché sans pour autant se substituer aux originaux que le musée devait s'efforcer de préserver en en assurant la survie matérielle. Implicitement, le musée classait les éditions, les esquisses, les dessins dans un département spécialisé, et les copies dans les réserves, pour mieux valoriser les rares chefs d'œuvre survivants régulièrement nettoyés, et entretenus. Et dans ce contexte, les œuvres ayant subi trop de restaurations étaient aussi gardées hors de la vue des visiteurs.

Puis, non pas sous l'effet de la réflexion de Malraux sur le musée imaginaire, mais sous celui de la double action de l'image photographique et de l'effet de dématérialisation de l'exposition, et dans le contexte d'une relation plus directe du musée avec les artistes, celui-ci a été amené, de façon quelquefois chaotique, à penser la survie des œuvres comme une production à nouveau, comme un interprétation théâtrale.

Chefs d'œuvre? n'aborde que de façon marginale cette question avec des exemples qui ne présentent pas trop de difficultés, comme les travaux de Martial Raysse, Bruce Nauman ou Cadere. Pour autant, Laurent Le Bon n'est pas ignorant de travaux plus problématiques, comme par exemple l'exposition du Vide de Klein. Il fut en effet co-commissaire de l'exposition *Vides* organisée par le Centre Pompidou à Paris et la Kunsthalle de Berne en 2009. Avec la complicité de John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, Clive Phillpot et Philippe Pirotte, il conçut une exposition dont les salles furent vides de toute autre présentation que les seuls cartels de travaux évoqués de façon plus détaillée dans un splendide et substantiel catalogue.

Vides a été présentée par le comité curatorial dans les termes suivants:

«L'exposition emblématique d'Yves Klein à Paris en 1958 à la galerie Iris Clert, un espace essentiellement vide présenté comme tel au public, figure comme une des étapes incontournables de la modernité, à l'instar de l'exposition des impressionnistes en 1874 chez Nadar, de l'Armory Show de New York en 1913, de 0,10 (l'exposition futuriste avec les toiles suprématistes de Malevitch) en 1915 à Saint Petersburg, du Cabaret Voltaire à Zurich en 1916, du ready-made Fountain de (Duchamp-) R. Mutt réapparaissant à la galerie 291 après son rejet du Salon de la Société des artistes indépendants à New York en 1917, ou encore de l'Exposition surréaliste de 1924 à Paris à la galerie Pierre, par exemple.»²

Bien que je ne sois pas vraiment d'accord avec l'interprétation, qui a consisté à présenter des salles proprement vides sans s'interroger sur les conditions de réitération de telle ou telle réalisation bien concrète et datée de quelques uns des artistes évoqués après Yves Klein comme Art & Language, Robert Barry, Stanley Brown, Robert Irwin, Roman Ondák ou Laurie Parsons, il s'agissait là d'un projet de première importance intervenant comme l'écrivait Walter Benjamin au moment où cette œuvre était arrivée à l'époque de sa gloire.

Une œuvre un peu particulière puisqu'elle est sans objet, listée dans une série d'événements où précisément l'événement l'emporte sur l'objet. Une œuvre dont personne pour autant personne ne conteste qu'il ne s'agisse pas là d'une expérience esthétique forte dont on ne doute un instant qu'elle puisse être vécue à nouveau. Or, la question que posait implicitement cette exposition *Vides* n'était-elle pas: comment l'exposition initiale du vide pouvait survivre ? Sinon par l'implication d'autant d'artistes, critiques, historiens d'art et commissaires d'exposition dans l'élaboration d'une ou de plusieurs nouvelles traductions de l'œuvre initiale.

Ce dont on prend conscience avec l'exposition *Vides*, et surtout après avoir lu son catalogue, c'est que l'histoire du vide en exposition est pour le moins plurielle.

C'est d'ailleurs ce que démontre indirectement le texte de Denys Riout «*Exaspérations, 1958*» en mettant en évidence les tâtonnements d'Yves Klein et ses difficultés à qualifier ce qu'il entreprenait en laissant formuler par Pierre Restany l'invitation sibylline suivante:

«Iris Clert vous convie à honorer, de toute votre présence affective, l'avènement lucide et positif d'un certain règne du sensible. Cette manifestation de synthèse perceptive sanctionne chez Yves Klein la quête picturale d'une émotion extatique et immédiatement communicable».

Il devait ultérieurement dans sa conférence à la Sorbonne la nommer «*La sensibilité picturale à l'état matière première, spécialisée en sensibilité picturale stabilisée*», puis, utiliser encore une autre formule dans son livre *Le dépassement de la problématique de l'art* paru en 1959.

² John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu PERRET, Clive Phillpot, *Vides. Une rétrospective*, Zürich, Genève, Paris: JRP/Ringier, Ecart Publications, Centre Pompidou, 2009, p.29.

Malgré ces hésitations, il apparaissait assez clairement que cette exposition avait nécessité une mise en œuvre complexe avec l'occultation de la vitrine, la peinture de toutes les surfaces intérieures de la galerie en blanc à la manière des monochromes, l'évacuation de tous les objets, l'accès par une porte dérobée, la mise en place d'un cérémonial et le développement d'une dimension festive avec la distribution d'un cocktail bleu.

Plus tard, il réalisa une autre présentation du vide lors de sa rétrospective au début de l'année 1961 à la Haus Lange à Krefeld où il s'empara de la seule pièce sans fenêtre de la maison pour la peindre en blanc et où il céda à cette occasion une des zones de sensibilité picturale immatérielle à Paul Wember, le directeur du musée. Avec cette seconde présentation du vide s'ouvre l'association entre la salle vide et la cession d'une zone de sensibilité picturale immatérielle qui donnera lieu en mars 1962 à un décrochage de tableaux dans le cadre du Salon Comparaisons au musée d'art moderne de la ville de Paris. Cette dernière manifestation du vide que Mathieu Copeland considère comme la plus radicale n'a pas marqué autant les esprits, pas plus que le théâtre du Vide qui fut l'occasion de plusieurs développements dans le journal *Dimanche* publié par Yves Klein le 27 novembre 1960.

Les historiens d'art ne seront probablement jamais d'accord sur le sens à donner à ces expositions, manifestations et déclarations, et même la conservation à Krefeld de ce cabinet blanc peint de la main de l'artiste ne suffit pas, par sa survie matérielle, à fixer une version complète et légitime de cette irruption inqualifiable d'Yves Klein dans l'histoire de l'art le 28 avril 1958.

En effet, si l'expérience du vide de Klein fut à la fois l'élévation de l'espace d'exposition, à celui d'espace sensoriel, l'acte radical d'éradication de toute autre œuvre d'art que sa seule présence, ou encore le vide comme objet de transaction, mettant en balance la survie de la transaction elle-même et la destruction de sa trace dans le cadre d'une expérience non reproductible, l'ensemble de ces gestes furent documentés et, par là même, conservés dans la mémoire de l'art telle qu'elle existe dans les livres et les musées.

La place que Brian O'Doherty donne à Yves Klein et à son exposition du Vide traduit bien la fascination et l'embarras induit auprès de tous, artistes, critiques, spectateurs. Il dresse d'abord un constat contradictoire:

«Les idées de Klein: un mélange dingy mais bizarrement persuasif de mysticisme, d'art et de kitsch, battus ensemble. Son art, comme celui de tout illuminé qui a réussi, soulève une fois de plus le problème de la distinction des objets d'art et des reliques d'un culte. C'est une œuvre généreuse, riche d'utopie et d'obsession, ayant sa part de transcendance. En une apothéose communicationnelle qui vira à la communion, il fit l'offrande de lui-même et il fut consommé. Mais comme Piero Manzoni, il fut un initiateur, très européen, débordant de mépris métaphysique pour le matérialisme bourgeois dernier cri -- la vie thésaurisée sur catalogue de meubles.»³

3 Bryan O'Doherty, *White cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zürich: JRP/Ringier, 2008, p.123

Et, après avoir accumulé ces compliments, O'Doherty ne peut que s'étonner de la survie du Vide:

«Plus le temps passe plus le geste de Klein trouve son succès.»⁴

Ici se révèlent deux choses: d'une part la difficulté à contenir dans une histoire la question de l'espace de la galerie saisie par les artistes et, d'autre part, le caractère inexplicable de la survie d'un événement vide et à jamais passé, bien que partiellement attesté par quelques traces.

Cette saisie de l'espace de la galerie comme problématique artistique est entendue par O'Doherty comme une manifestation du modernisme tardif, mais néanmoins son ouvrage, qui est plus complet dans sa traduction française que dans sa version américaine, se présente comme une reprise de la même question dans une succession d'éclairages ou d'angles d'attaque différents. Après ses *«Notes sur l'espace de la galerie»* publiées dans *Artforum* de mars 1976, suivent *«L'œil et le spectateur»* en avril, puis *«Le Contexte comme contenu»* en novembre. Il faut ensuite attendre 1981 pour *«La galerie comme geste»* où il parle de Klein avant que ne sorte en 2007 *«L'atelier et le cube»*. Informé de l'histoire, O'Doherty est à la fois un théoricien qui sonde le potentiel de ces questions en tant que projets artistiques, un critique qui redistribue le sens perçu de cette boîte blanche pour le penser avec l'actualité de l'art dont il suit les derniers développements, mais il ne s'érige jamais en détenteur de quelque vérité comme pourrait y aspirer l'historien d'art.

Témoigne de cette ouverture, cette réflexion sur l'espace des musées et galeries immédiatement formulée avec l'évocation de l'exposition de Klein:

«Les musées et les galeries occupent une position paradoxale, ils rendent publics les produits susceptibles d'élargir la conscience, et ils contribuent ainsi, généreusement, à l'indispensable anesthésie des masses – sous couvert de divertissement, à la grâce du laisser-faire appliqué au loisir. Rien de tout cela, dois-je ajouter, ne me paraît particulièrement choquant ou nocif: quant aux alternatives, leur volonté de réforme regorge d'hypocrisie.»⁵

Par ce constat, nous voici rendu dans une zone que s'interdisait Walter Benjamin en refusant tout public déterminé. Il nous faudra donc revenir sur le triptyque formé par le vide, le public, et le musée.

Auparavant je voudrais évoquer deux artistes qui ont affronté cette question du vide et qui d'une certaine manière ont contribué à actualiser la proposition de Klein à leur manière. Le premier est Philippe Thomas qui, sous couvert de l'agence Les readymade appartient à tout le monde©, a réalisé l'exposition *Feux Pâles Une pièce à conviction* au Capc/Musée d'art contemporain de Bordeaux fin 1990, début 1991. Cette exposition présentait la particularité de transformer tous les interlocuteurs de l'artiste (collectionneurs, critiques, commissaires, historiens d'art, marchands) en co-auteurs de son travail. Il s'y intéres-

⁴ Idem

⁵ Idem p.124

sait à la disparition de l'auteur, de l'œuvre, et de l'objet en incluant dans un même ensemble les travaux de ses prédécesseurs et les siens propres. Aussi, l'exposition intégrait-elle dans certaines salles thématiques, par exemple, un retour en arrière sur la fin de l'objet d'art voire sur sa disparition. Après une salle intitulée «L'art d'accommoder les restes» où l'on pouvait voir les travaux suivants: *Der Spiegel, saucisse littéraire*, 1970 de Dieter Roth, un tableau-piège de Spoerri, *Merde d'artiste* de Piero Manzoni ou *Fontaine* de Marcel Duchamp (1917-1964), on pouvait accéder à la salle intitulée «*Le musée sans objet*» qui donnait à voir un petit livre de Jan Dibbets *Domaine d'un rouge-gorgesculpture*, 1969 NewYork, Cologne: Seth Siegelau, Walter König, une feuille dactylographiée et signée de Ian Wilson *There is a discussion*, 1979, musée national d'art moderne, une photographie de la *Spiral Jetty* de Smithson, 1970, collection Ludwig, Aix la Chapelle, le carton d'invitation de l'exposition *Richard Long, Konrad Fischer* en 1968 à Düsseldorf et le cahier de dessin à spirale contenant le texte de la conférence de Klein à la Sorbonne ouvert à la page où il évoque l'exposition du vide.

Ainsi, par son choix, Philippe Thomas donnait à voir des documents visuels, ou des récits ou des annonces, ou des certificats d'œuvres d'art absentes, qui ne constituaient pas pour autant des objets d'art, même si depuis le musée a fait passer ces reliques ou ces documents du côté des objets de sa collection rendant ainsi poreux les catalogues du musée et ceux de sa bibliothèque ou documentation. Avec cette salle, Philippe Thomas rassemblait les tentatives multiples de déplacement de l'attention hors du lieu public de l'art (quelque part dans le paysage avec Long, Smithson, mais aussi Dibbets) sans que ce lieu ne soit accessible autrement que dans les espaces conventionnels de l'art où Ian Wilson et Yves Klein nous disaient qu'il se passait quelque chose malgré l'absence de tout objet proposé au regard.

Cette actualisation du Vide de Klein fut la responsabilité de Philippe Thomas, ce n'était pas une reprise ou une réplique de l'exposition d'avril 1958, mais je présume que je peux parler ici avec Benjamin d'une traduction contribuant à sa survie. Bien que je ne sois pas convaincu que toutes les expositions vides ou presque vides soient une actualisation/traduction du travail de Klein, et notamment parmi elles tous les exemples documentés dans l'exposition Vides au Centre Pompidou, nombre d'entre elles ont indéniablement remué les mêmes problématiques ne serait-ce que marginalement. Sur ce constat, je peux ainsi faire la part entre tel ou tel traducteur. Ainsi Philippe Thomas agit sous sa propre responsabilité quand il réfère au Vide de Klein, quand on doit à l'un des commissaires de Vides au Centre Pompidou la mise en relation entre Klein et par exemple Robert Barry lâchant un gaz dans l'atmosphère. Philippe Thomas résume d'ailleurs assez bien cela dans une formule où il revendique l'importance du cartel:

«Un cartel aujourd'hui ne réfère pas à une pièce – ou du moins il n'y réfère plus nécessairement – pour marquer l'identité de celui qui l'a faite(une main !); mais pour établir la responsabilité de celui qui la montre. Autrement dit: il y a comme un décollement ou un déplacement de la relation de référence; au lieu de s'attarder sur les aléas d'une fabrication, ou même d'une conception, dont l'artiste s'est historiquement dessaisi, celle-ci n'a d'autre solution que de se porter sur le seul trait pertinent qui lui reste: l'exposition, qu'elle continue en effet

à vouloir attribuer.»⁶

Je laisse la responsabilité de cette conception à Philippe Thomas, mais elle a la redoutable efficacité de mettre en évidence qu'indirectement les cartels de l'exposition «Vides» à Beaubourg réfèrent plus aux co-commissaires qu'aux artistes évoqués par ceux-ci dans le catalogue. Le principal d'entre eux n'hésitait à écrire, alors qu'il pouvait avoir lu l'ouvrage d'O'Doherty dans lequel celle-ci prenait ses distances vis-à-vis de la généralisation un peu trop confortable de la critique institutionnelle, les propos suivants:

«Le projet n'a d'intérêt que dans sa réalisation dans une institution de renommée internationale, légitimant cinquante ans d'expériences du vide artistique, comme une rétrospective traditionnelle.»⁷

Même si l'on peut considérer comme tout à fait incontournable l'exposition du Vide de 1958, tant elle est devenue emblématique, c'est-à-dire porteuse de nombreuses questions et ambitions quant à l'espace de l'art et à sa socialisation, je ne considère pas toutes ses citations ou actualisations comme équivalentes et de même que Benjamin le pense à propos de la traduction je voudrais encore examiner un exemple avant de conclure.

«Pour saisir le rapport authentique entre original et traduction, il faut procéder à un examen dont le propos est tout à fait analogue aux raisonnements par lesquels la critique de la connaissance doit démontrer l'impossibilité de la théorie du reflet. De même que, là, on montre qu'il ne saurait y avoir dans la connaissance, si elle consistait en reflets du réel, aucune objectivité, ni même prétention à l'objectivité, ici, on peut prouver qu'aucune traduction ne serait possible si son essence ultime était de vouloir ressembler à l'original. Car dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie.»⁸

Cette modification est, je le crois, légitime, et il me semble que Benoît-Marie Moriceau l'est aussi dans son travail intitulé *Novo ex Novo*, réalisé à Rennes en 2005. Son installation consistait dans l'aménagement d'un cube blanc sinon parfait du moins plus régulier que ne l'étaient les locaux de la galerie associative qui l'invitait. Il recouvrit ensuite la vitrine de blanc d'Espagne pour la rendre opaque. Le visiteur qui rentrait dans cette pièce la trouvait totalement vide, mais il pouvait deviner s'il était un peu curieux que quelque chose l'attendait derrière la porte au fond de la pièce. S'il poussait cette porte, il tombait après un sas devant une autre porte. En ouvrant celle-là, il pouvait pénétrer dans une nouvelle salle complètement identique à celle qu'il venait de quitter. Par ce dédoublement de la galerie Benoît-Marie Moriceau nous fait comprendre, avec O'Doherty, que l'espace dans lequel il travaille est codé et que c'est la condition de l'artiste et du spectateur de ses œuvres d'y jouer leurs rôles respectifs. Cet espace est codé et

6 Laura Carpenter, *Insights*, Paris: éditions Claire Burrus, 1990

7 Laurent Le Bon, "Qui ne risque rien n'a rien" in *Vides*, p.163

8 Walter Benjamin, «La tâche du traducteur» in *Œuvres I*, p.249

neutre à la fois. A force d'être investi en tant qu'objet de travail artistique, il est devenu une forme signifiante habitée par d'autres. Ainsi la galerie est un cadre ouvert et disponible, mais elle déjà occupée par quelqu'un d'autre, à savoir la foule des prédécesseurs émules d'Yves Klein, et d'une certaine manière Benoît-Marie Moriceau nous parle de cette foule et montre à sa manière l'inanité de nombre de ces déclinaisons du Vide ou plus exactement de son souhait de dépasser ce qui lui semble devenu une aporie. Avec *Novo ex novo*, Benoît-Marie Moriceau assume, pour paraphraser Yves Klein, Le dépassement de la problématique du vide, tout en considérant que le white cube est une forme qu'il peut manipuler et faire parler à sa manière.

Contrairement à Yves Klein, Benoît-Marie Moriceau n'a pas imaginé un rituel particulier, la visite de *Novo ex Novo* se déroule comme une visite ordinaire de galerie ou d'exposition, mais la socialisation de son travail est déjà présente dans ce dédoublement qui parle de toutes les traductions du Vide d'Yves Klein qui l'ont conduit à devoir affronter sans détour le cube blanc.

En tant qu'historien d'art, j'ai la profonde conviction que les œuvres ne prennent place dans le temps que pour autant qu'elles sont socialisées, j'ai notamment la plus grande réserve vis-à-vis de toutes les démarches qui essentialisent le travail d'un artiste et il me semble que je peux tirer quelque leçon de ces propos écrit en 1890 par Gabriel Tarde: «*Le nominalisme est la doctrine d'après laquelle les individus sont les seules réalités qui comptent; et par individus il faut entendre les êtres envisagés par leur côté différentiel. Le réalisme, à l'inverse, ne considère comme dignes d'attention et du nom de réalité, dans un individu donné, que les caractères par lesquels il ressemble à d'autres individus et tend à se reproduire dans d'autres individus semblables.*»⁹

Je ne transposerai pas littéralement cette distinction entre nominalisme et réalisme, mais à l'ère de la dématérialisation de l'œuvre dans l'espace public de la galerie ou du musée, où beaucoup conviennent qu'il est devenu difficile de continuer à considérer les artistes comme de purs individus exceptionnels et isolés, et leurs œuvres comme des émanations de leur pur génie, on est loin encore de pouvoir décrire aisément comment les traducteurs multiples intercèdent ou font obstacle à notre appropriation de l'œuvre, ni comment chacun à leur manière ils peuvent être légitimes ou au contraire trop bavards.

J'ai essayé, dans le parcours que je vous ai proposé, de mettre en évidence comment le public de masse dont nous sommes tous à la fois partie et distinct par nos compétences propres n'accède aux œuvres que pour autant qu'elles sont interprétées, traduites, reproduites, reconstituées et que ces traductions ne se succèdent que pour autant que nous les acceptons. On l'a vu, les artistes, les marchands, les commissaires d'exposition, les critiques sont les premiers traducteurs, mais l'historien d'art que peut-il faire sinon articuler nominalisme et réalisme en décrivant comment fait sens l'articulation de la dimension différentielle des œuvres aux reproductions ou traductions qui assurent leur gloire et leur survie. Mais même dans cette tâche, qui n'est pas plus achevée que le cycle des traductions, l'historien d'art doit conjuguer la construction d'une mémoire des enjeux

⁹ Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Paris: Les empêcheurs de penser en rond, 2001 (1890), p.67

initiaux de l'œuvre avec un regard critique sur les traductions nouvelles. Ainsi s'opposent très fortement la question ouverte par le vide final de l'exposition *Chefs d'œuvre?* nous renvoyant à l'histoire par l'inachèvement de son propos sur la scénographie de la cathédrale de Metz et l'exposition *This is not a void* proposée par Jens Hoffmann à la galerie Luisa Strina en 2008, en réaction au vide laissé là encore sans contenu véritable de la 28^{me} Biennale de São Paulo.