

Art after Philosophy of Art. Trois révolutions de Douglas Huebler

« Peut-être cela demande-t-il d'appeler art quelque chose d'autre que ce qu'il était¹. »

« Mettre sur pied d'autres façons de faire ce que j'appellerais art². »

Les interviews données par Douglas Huebler brossent une conception de l'art à plusieurs égards remarquable. Leur forme, cela va sans dire, n'est pas celle des traités théoriques ; les concepts ne sont ni entièrement détaillés et développés, ni suffisamment articulés, ni présentés de manière assez systématique pour qu'on puisse parler d'une théorie de l'art *sensu stricto*, sinon d'une théorie d'artiste, car ils ont une force d'interrogation et une belle cohérence d'ensemble. Et surtout, ces concepts ont l'avantage d'éclairer le sens des nouvelles pratiques de l'art, ainsi que les motifs des choix faits par les artistes. L'étonnante dans ces interviews est toutefois la référence constante à des concepts de philosophie : contingence/nécessité, essence/devenir, singulier/universel, relatif/absolu, nature/culture, image/langage, pensée/forme, système/exemple, principe/action, raison/imagination, etc. Cette articulation aux concepts fondamentaux de la philosophie permet à Huebler non seulement d'éviter toute forme de jargon et de dogmatisme (qui pèsent tant sur les écrits du groupe Art & Language ou de Joseph Kosuth qui, dans *Art after Philosophy*, le considère comme hérétique par rapport à l'art conceptuel « pur »), mais encore – et surtout – elle lui permet de clarifier les prémisses d'une nouvelle et nécessaire théorisation de l'art, et ce en imaginant des configurations inédites de ces concepts. On se propose de montrer ici que Huebler envisage trois retournements théoriques majeurs : une rationalisation de l'expérience de l'art consistant à remettre la pensée dans son cœur, le caractère contingent de la forme plastique de l'œuvre et le rapport productif (et non plus descriptif) du texte à l'image.

Contexte artistique et politique

Âgé d'une quinzaine d'années de plus que Robert Barry, Joseph Kosuth ou Lawrence Weiner, Douglas Huebler (1924-1997) appartient à la génération qui se souvient encore très bien de la guerre mondiale et qui refuse de cautionner avec approbation la civilisation qui y a conduit. Très vigilant sur ce point, il réagit vivement à l'évocation de la Jack Burnham et de sa conception « systems art » (art des systèmes) : « Je ne comprends pas les ordinateurs. Et je ne comprends pas [ce que veut dire] une société des systèmes. Je n'essaie pas de m'orienter vers cette possibilité. En fait, c'est probablement déshumanisant. » (N150) Instinctivement, les artistes demandent plutôt que soit repensée l'implication de l'art, fût-elle symbolique, dans l'affirmation et dans les fondations de cette civilisation. Mais la propagande victorieuse rend alors inaudible le soupçon terrible : et si cette guerre n'était pas un projet de quelques fous, mais l'effet inéluctable de plusieurs facteurs conjugués qui sont loin de disparaître après la guerre : l'idéologie raciste et eugéniste prétendument scientifique, le culte de la force et le darwinisme social qui généralisent la rivalité de tous contre tous, la manipulation à grande échelle de l'opinion publique au moyen des *mass-media*, la course illimitée à l'armement, considérée comme moteur du progrès technologique et, partant, social, la finance internationale à la recherche du profit hors contrôle, hors politique et hors éthique, l'égoïsme des intérêts des grandes puissances mondiales, etc. ? La remise en cause des principes fondateurs de la société occidentale n'a finalement été que de façade, même si la peur

¹ « Douglas Huebler, July 25, 1969 », in *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner by Patricia Norvell*, (Alexander Alberro and Patricia Norvell, eds), Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2001, p. 143-144.

² *Ibid.*, p. 150. Désormais N suivi du numéro de la page.

que grandissent les sentiments prosoviétiques favorisait pendant un moment, au sein de la nouvelle société de consommation, la politique de plein emploi et de relatif bien-être matériel des populations ; advenue quelques décennies après les États-Unis, la société de consommation en France rompt toutefois avec la logique concurrentielle du capitalisme en mettant en œuvre les principes de la politique sociale contenus dans le programme du Conseil national de la résistance : la sécurité sociale, le chômage et la retraite pour tous.

En Europe, la génération d'artistes qui émerge à la sortie de la guerre, puisqu'elle cherchait à concilier le radicalisme artistique avec le radicalisme *politique*, se trouva dans un premier temps ignorée, voire occultée par le « monde de l'art » : le lettrisme fondé à Paris par Isidore Isou en 1945, le surréalisme révolutionnaire inauguré par Christian Dotremont en Belgique (1947-1950), le mouvement CoBrA (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam), fondé par Christian Dortmont, Asger Jorn, Karel Appel et quelques autres en 1948, dissout en 1951, Movimento Arte Nucleare lancé en Italie par Enrico Baj et Sergio Dangelo en réaction aux bombardements atomiques d'Hiroshima et Nagasaki, l'Internationale lettriste formée entre autres par Guy Debord et Gil J. Wolman en Belgique (1952-1957), le Mouvement international pour un Bauhaus Imaginiste (MI-BI) créé par Asger Jorn en 1953, la London Psychogeographical Association (LPA) initiée par Ralph Rumney en 1957, les trois derniers mouvements s'unifiant enfin en 1957 pour constituer l'Internationale Situationniste.

Le contexte sociale et politique américain fut différent. La commission parlementaire enquêtant sur les « activités anti-américaines » (House Committee on Un-American Activities, HCUA), active depuis 1938 et dissoute seulement en 1975, relayée par l'ère du maccarthysme (1946-1954), a laissé de profondes séquelles politiques. La longue chasse aux sorcières (traîtres, espions, communistes, homosexuels...), la liste noire des artistes, écrivains et scientifiques (Bertolt Brecht, Luis Buñuel, Charlie Chaplin, Albert Einstein, Allen Ginsberg, Thomas Mann, Arthur Miller, Robert Oppenheimer, Irwin Shaw, Orson Welles, et beaucoup d'autres) n'ont pas permis l'ouverture d'un espace du débat politique comparable à celui qui agitait le vieux continent. Mais le refus de continuer à symboliser à travers l'art l'ordre social en place, et à alimenter de manière non critique les institutions artistiques, notamment celles qui imposent à l'art les logiques du marché, conduit les artistes dans les années 1950-1960 à une radicalité artistique dont les conséquences *politiques* sont importantes, même si les artistes ne les ont pas directement ou ouvertement revendiquées comme telles.

C'est du bout des lèvres, et sous l'insistance d'Irmeline Lebeer, que Douglas Huebler accepte de les admettre. L'artiste insiste alors sur la nécessité de renouveler constamment le cadre intellectuel pour penser la réalité. « Le monde est terne et plat – réduit à son être-là – si nous ne développons pas des systèmes mentaux qui régissent les rapports que nous entretenons avec lui », dit-il. « Chacun a la possibilité de jouer avec le monde et de le rendre intéressant. » « *Mais certains systèmes sont [déjà] en place : les systèmes politiques et économiques* », lui fait remarquer Lebeer. « Ils sont tout aussi arbitraires que les autres »³, rétorque Huebler, avant de conclure un peu plus loin : « Tourner carrément le dos à la culture bourgeoise, c'est effectivement un modèle que nombre d'artistes ont proposé depuis van Gogh et Gauguin. La société a mis longtemps avant de l'assimiler, elle l'a en partie dénaturé, elle en a fait un idéal qui est devenu, lui-même, bourgeois, mais on ne peut pas nier qu'il corresponde aujourd'hui à une aspiration très profonde chez quantité de gens. » (L121-122) Qu'est-ce à dire sinon que les systèmes politique, économiques, juridiques, etc. de nos sociétés sont à repenser en profondeur, alors l'idéologie capitaliste considère leurs principes comme intangible ? Mais Douglas Huebler ne perd pas de vue les répercussions politiques puissantes des pratiques artistiques, ainsi que les risques qui les accompagnent : « Il y a certainement un danger à se situer ainsi en dehors de la culture, reconnaît-il, c'est une voie difficile et personne ne sait si

³ Irmeline Lebeer, *L'Art ? c'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1997, p. 120. Désormais L suivi du numéro de la page.

c'est la bonne. Elle est pourtant la seule qui soit capable de me donner l'impression d'être vivant et qui autorise l'espoir que les gens de plus en plus nombreux puissent trouver l'une ou l'autre forme de liberté. » (L121-122)

L'explosion de la contreculture de la fin des années 1960 fait l'effet d'un retour du refoulé qui s'accumulait durant ces années de censure et de répression. Sans doute n'est-ce pas le hasard que c'est en 1968 qu'Hannah Arendt a publié la première traduction en américain des essais de Walter Benjamin, dont celui sur Baudelaire, sur Brecht, mais aussi « The Task of the Translator » et surtout « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction »⁴. Dans la version de 1936 de « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », choisie pour cette publication, on peut lire que les thèses de cet essai, ouvertement revendiquées comme inspirées de Karl Marx, « laissent de côté une série de concepts traditionnels – comme création et génie, valeur d'éternité et mystère – concepts dont l'application incontrôlée (et pour l'instant difficile à contrôler) conduit à l'élaboration des données de fait dans un sens fasciste⁵ ». Grâce à quelques penseurs qui – comme Benjamin – ont connu l'épreuve du fascisme, on pouvait savoir déjà que le discours de l'hitlérisme s'est approprié le vocabulaire de la philosophie de l'art, et en particulier les concepts esthétiques du romantisme. « J'avais en moi, et j'ai toujours », écrit Victor Klemperer, « la certitude que le romantisme allemand est très étroitement relié au nazisme. [...] Car tout ce qui fait le nazisme se trouve déjà en germe dans le romantisme : le détrônement de la raison, la bestialisation de l'homme, la glorification de l'idée de puissance, du prédateur, de la bête blonde... »⁶ Nietzsche a sans doute pressenti ce danger dans *Le Cas Wagner*. Les travaux d'Éric Michaud, notamment *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme* de 1996⁷, apportent à ce sujet difficile un éclairage précieux, étayé par des analyses historiques précises.

À la sortie de la guerre, émerge donc une génération d'artistes qui ne veulent plus faire de l'art de la même manière qu'auparavant, manière que l'on peut vaguement désigner comme romantique, celle qui exalte les « vécus profonds », le « génie créateur », et la forme comme lieu de leur expression appuyée, etc., bref : les principaux ingrédients de l'esthétique de l'intensité. Douglas Huebler le dit sans ambages : « Je considérais que je ne voulais pas faire de l'art qui tente d'attirer l'attention par une énorme échelle. Cela me semble un peu arrogant. [...] Je ne pense pas que l'art doit être aussi autoritaire. C'est pour moi comme la gesticulation dans l'expressionnisme abstrait, par exemple, ou d'autres postures romantiques où l'on veut attirer attention par n'importe quel moyen. » (N137) Le phénomène – qu'il est utile, quoique problématique, d'appeler – l'art conceptuel, dont Huebler est un des fondateurs, c'est-à-dire une tentative radicale de reformer et de reformuler la réalité de l'art, ses modes de production et ses pratiques, ses concepts, ses théories, ses institutions, etc., émerge donc dans le contexte où l'industrie culturelle, qui empiète sur les prérogatives des artistes, réveille encore les souvenirs vifs de la guerre. C'est en exil aux États-Unis qu'Ernst Cassirer écrit en 1946 qu'il « appartient au XX^e siècle, cette grande époque technique, d'avoir développé une nouvelle technique du mythe. Les mythes ont dorénavant été fabriqués de la même façon et selon les mêmes méthodes que n'importe quelle arme moderne – qu'il s'agisse de fusils ou d'avions. C'est là un fait nouveau – et un fait crucial !⁸ » Or, c'est précisément le romantisme qui rompt avec la laïcisation des mythes par les Lumières pour leur redonner, à travers la littérature et/ou la musique (dont notamment l'opéra wagnérien !), une place nouvelle, au détriment de la connaissance. C'est encore en exil aux États-Unis que, à la fin de la guerre,

⁴ Walter Benjamin, *Illuminations. Essays and Reflections*, (Hannah Arendt, ed.), San Diego, Harcourt, Brace & World, 1968 / New York, Schocken Books, 1969.

⁵ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936), in *Essais 2. 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 88.

⁶ Victor Klemperer, *LTI, la Langue du III^e Reich. Carnet d'un philologue* (1947), Paris, Albin Michel, coll. « Albin Michel Idées », 1996, § 21, p. 188.

⁷ Coll. « Le temps des images », nrf/Gallimard.

⁸ *Le Mythe de l'État* (1946), trad. de B. Vergely, Paris, nrf/Gallimard 1993, s. 381.

Theodor W. Adorno rédige *La Dialectique de la raison* qui construit le concept critique de l'industrie culturelle comme facteur majeur structurant désormais les sociétés occidentales. Adorno et Debord dénoncent tous les deux la confusion, de plus en plus généralisée, entre l'art d'un côté, et de l'autre les « arts » : la publicité, le cinéma hollywoodien, l'industrie de la musique pop, la télévision, etc., c'est-à-dire les diverses productions de l'industrie culturelle.

« Penses-tu que les gens qui sont employés par l'industrie simplement pour penser et laisser libre cours à leur imagination ont une activité très différentes que toi en tant qu'artiste ? » (N151), demande Patricia Norvell à Douglas Huebler. L'artiste répond d'abord avec prudence : « je ne sait pas à quoi ils pensent. [...] Je ne sais pas ce qu'ils font. Je veux dire que je voudrais penser que ce qu'ils font est comme ce que je fais. Et peut-être en mieux, peut-être avec plus d'assurance. » (N152) Il reconnaît ensuite le plaisir qu'il avait à discuter avec les physiciens de Boston, avec qui il a eu l'opportunité de travailler, et il se souvient que, « aussi longtemps que tu peux parler et parler et parler, sans jamais te soucier de produire à la fin une exposition [*an art show*], ce qui arrive souvent avec les groupes comme E.A.T. [Experiment in Art and Technology], PULSA, etc. Ils cherchent finalement à ce qu'il en résulte quelque chose de pratique. Et si tu commences avec eux – et à chaque fois ils le faisaient, à chaque fois ils commençaient à demander : que pouvons-nous faire d'ici trois mois ? – tu sais, à chaque fois que cela arrive, alors wouuw ! Tout commence alors à se resserrer et à se verrouiller. Et l'imagination réelle, je pense, s'arrête aussitôt qu'ils commencent à se centrer sur la production d'un objet ou d'une exposition ou quelque chose de cet ordre. » (N152) Il n'y a pas le moindre doute sur la position de Huebler : « Je pense que ces gars sont fascinants pour parler avec eux, tu sais... s'ils pouvaient seulement s'ouvrir à... » (N152)

Pour analyser les dérives des sociétés capitalistes, Guy Debord, lui, introduit dès les années 1950, le concept de la société du spectacle. Les pratiques artistiques qu'il s'est imaginées dès cette époque, et qu'il a mis en œuvres avec ses compagnons de l'Internationale situationniste (création des situations, psychogéographie, architecture unitaire, revue *Potlatch*, etc.) sont une anticipation géniale des révolutions que connaîtra le champ de l'art dans les années 1960. Tout comme Adorno, qui doutait que l'on puisse encore continuer à faire de la poésie après Auschwitz, Debord était conscient du fait qu'à l'épreuve de ce cataclysme universel, l'art ne pourra plus jamais être comme il a été auparavant. Mais si ses propres conceptions – et pratiques – ont été appréciées avec un retard important, bien après ladite période de l'art conceptuel, c'est sans doute parce que la *révolution artistique* qu'il s'est imaginée est allée plus loin que ce qu'on était capable d'admettre : l'art ne serait plus voué à une « réception », car son destin serait d'être l'instrument créateur de la prise en main de la réalité. C'est parce que désormais l'art serait destiné à la prise en main (position active), et non seulement à la réception, qu'il rejoint chez Debord l'idée de la *révolution politique*.

C'est à l'intérieur de ce large horizon politique qu'il convient d'examiner l'importance des propositions artistiques de Douglas Huebler et la pertinence de sa théorie d'artiste, car alors seulement on peut saisir les conséquences politiques de ses prises de positions artistiques.

Les trois révolutions théoriques de Douglas Huebler

Durant la seconde guerre mondiale, Huebler fait son service militaire dans la marine, puis commence la formation artistique dans la mythique académie Julian à Paris. Il poursuit ses études à la Cleveland School of Art, pas loin de son lieu de naissance, pour revenir finalement à son Ann Arbor natal et obtenir en 1955 le master des beaux-arts à l'université de Michigan. Peu enclin aux lectures alors à la mode (Marshall McLuhan, Buckminster Fuller, George Kubler, Ludwig Wittgenstein...), préférant propos simples et posture modeste pour exprimer sa vision lucide et radicale de l'art. Pourtant, alors même qu'il affirme que « le concept est l'art » (L115), ni l'être de l'œuvre n'est résorbé chez lui dans une formule langagière, équivalent de l'idée, ni le soin de cons-

truire la matérialité de l'œuvre n'est laissé simplement au spectateur. Douglas Huebler est conscient de la distance idéologique qui le sépare de ses amis artistes conceptuels, comme chez Robert Barry ou Lawrence Weiner, davantage concentrés, dit-il, « sur la structure linguistique » (L115) ; sans identifier l'œuvre à un protocole, Huebler affirme cependant que la documentation qui, dans une œuvre, sert de support à des formules langagières, n'a aucune nécessité en soi (N148, L115-116). Autrement dit, il faut appréhender les nuances de sa position, afin d'en reconstituer la cohérence. Et pour ce faire, seront utilisées ici principalement deux interviews accordées par Douglas Huebler, l'une à Patricia Norvell en 1969, au moment où sa conception de l'art est sur le point de cristalliser, l'autre à Irmeline Lebeer en 1973, lorsque elle semble s'être déjà affermie.

Rationaliser l'art : contre l'accouplement de l'émotion esthétique et d'une impression visuelle

« Ce qui m'intéresse, c'est de proposer des modèles conceptuels » (L114), dit Douglas Huebler à Irmeline Lebeer. Mais qu'est-ce donc qu'un « modèle conceptuel » ? Le modèle renvoie soit à une réalité idéale (modèle mathématique) ou matérielle (modèle réduit d'un avion) qui, par analogie, représente une réalité concrète, soit à un étalon pouvant servir de guide à une action, celle d'un artisan, qui réalise un objet d'après un modèle, aussi bien que celle où le modèle à suivre est une référence éthique (comportement exemplaire). Huebler utilise d'ailleurs comme expressions équivalentes et interchangeables « systèmes de valeur », « modèles d'existence », « systèmes mentaux qui régissent les rapports » au monde (L120), « modèles imaginables pour exister dans un monde » (L114), « modèle de pensée » (L113), etc. Cohérents, ses travaux « ne sont pas logiques » (L120) pour autant, dit-il, car le « système conceptuel » implique pour lui une façon d'être au monde, et non pas un système mathématique, combinatoire, binaire ou autre. Plus encore : c'est un mode d'existence sciemment choisi et défini dans ses principes. « Je ne crois pas en une manière inconsciente et irréfléchie d'être au monde », dit l'artiste. « Mais je constate que chez la plupart des gens, la capacité d'imaginer des systèmes de valeurs alternatifs est gravement dégradée. » (L121) Ces deux phrases pourraient sembler contradictoires si l'on comprenait la première comme : « les gens savent ce qu'ils font », car la seconde dit *grosso modo* : « ils sont incapables de choisir consciemment leurs vies ». En réalité, dans la première phrase Douglas Huebler affirme son choix de valeur : la vie humaine *doit* être consciente et réfléchie – c'est sa qualité première –, même si la capacité de ses contemporains à choisir leur vie, c'est-à-dire d'« imaginer des systèmes de valeurs alternatifs », lui semble, *de fait*, « gravement dégradée ». Et s'il en est ainsi, c'est soit parce que « la plupart des gens » suivent les ornières, soit parce qu'ils sont passifs et inertes, tributaires des modes de comportement ou des modes de vie, imposés par la pression de l'organisation sociale, soit par ce qu'ils agissent sur le coup de pulsions ou d'émotions, soit par ce qu'ils s'adaptent au cas par cas à des situations qui se présentent à eux, soit... soit... soit... Autrement dit : ils sont incapables d'avoir des principes d'action et de s'y tenir, et, à plus forte raison, « la plupart des gens » sont selon Huebler impuissants à formuler un ensemble de principes et de vivre selon un modèle que ceux-ci définissent. Dans ce sens, ils vivent donc, estime Huebler, de manière irréfléchie, et ils se déterminent dans leur vie au coup par coup ; « l'importance de l'art – s'il en a une – tient à mes yeux », complète-t-il positivement cette observation, « au fait qu'il propose constamment de nouveaux modèles d'existence. » (L121)

Faut-il rappeler qu'en philosophie, la raison est traditionnellement définie comme la faculté des principes ? La rationalité de l'homme tient à sa capacité à fixer des principes, aussi bien lois scientifiques que lois politiques, préceptes moraux, règles de gestion ou codes de comportement. La position adoptée par Douglas Huebler consiste donc à considérer l'art comme facteur majeure de rationalité, ce qui l'entraîne – logiquement – dans l'opposition au modèle de l'œuvre qui frappe le regard et tente d'attirer sur elle toute l'attention, « coût que coûte » (« by hook or by crook », N137), par tous les moyens (échelle démesurée, scandale moral, représentations des atrocités, prix exorbitants, etc.), quitte à devenir à la limite un simple « fait divers ». La critique de Huebler était prémonitoire de l'époque des conseillers en communication ! Et l'artiste de se situer à

l'opposé de cette conception de l'œuvre – dérivée tout de même de la théorie esthétique classique – qui était en train d'être aspirée par la logique du spectacle, à savoir l'idée de l'œuvre dont la valeur coïncide avec le plaisir de regarder et avec la visée de fournir le plaisir le plus intense, fût-il malsain. « Telle n'était pas l'intention de mon travail », dit-il. « Il ne devait pas conduire à un objet qui attire l'attention [*attention-getting object*]. » (N137) Au contraire, l'artiste promet plutôt « une façon plus réduite et moins bruyante d'être dans la vie et de faire de l'art. Les choix que je fais désormais vont dans ce sens. » (N146) Dans l'optique qui n'est pas sans rappeler le principe du champien de neutralité esthétique, Huebler semble conscient du fait qu'une telle position fait encore appel à un jugement esthétique : « Il est très difficile d'être certain sur ce point. [Mais] je ne veux pas que mes travaux soient habiles, romantiques, sentimentaux [...], ou jolis ou quelque chose comme ça. » (N140)

Pour Douglas Huebler, rationaliser l'art ne signifie donc pas tant désubjectiviser le processus de sa production que de remédier à ce que Klemperer désigna comme le « détronement de la raison » », notamment au mépris des limites (entre les principes et l'état de fait, entre l'argument et l'émotion, entre l'homme et l'animal, etc. ; pour Huebler – entre l'art et l'industrie culturelle). Huebler se propose donc de replacer la pensée au cœur des expériences de l'art ; il utilise d'ailleurs le terme de *pensée* de manière quasi synonymique avec le *concept* (« le concept est l'art », L115), l'*essence* (« le modèle procède de l'essence », L116), le *langage* (« le phénomène culturel – c'est-à-dire le langage – est plus absolu », L115) ou le *système* (« j'invente des systèmes me permettant de soumettre les choses à un modèle de pensée ». (L113) Cette position est ouvertement revendiquée pour ses propres travaux : « Mes œuvres [...] sont construites d'une manière cohérente, affirme l'artiste : ce sont des constructions conceptuelles qui suggèrent une manière possible d'être dans le monde. » (L120) Cette réhabilitation de la raison dans l'art entraîne chez Douglas Huebler une critique intéressante de la théorie du sentiment esthétique. *D'abord*, la pensée est ostensiblement opposée à la théorie romantique qui exalte le « vécu profond », qui le mystifie et finit par l'idéologiser ; l'idée selon laquelle l'art serait une expression spontanée des pulsions, des sentiments, des instincts, etc., est une confusion largement rependue. Certes, les émotions et les intuitions jouent un rôle dans la vie des humains – est-il d'ailleurs plus important dans l'art que dans les autres domaines ? – mais l'art est essentiellement une construction, une élaboration et une délibération, ce qui est occulté dans une vision populiste de l'art, qui s'est imposée. Au fil de ses interviews, Huebler dénonce donc la tyrannie des pulsions (L120), condamne l'idée de l'œuvre fondée sur la séduction et l'attraction (N137), rejette le romantisme et le sentimentalisme (N140), et, pour tout dire, toute sorte de choix qui n'en sont pas. Dans l'esprit duchampien, il se débarrasse *ensuite* de l'idée simplificatrice de l'art comme accouplement de l'émotion esthétique et d'une impression visuelle, celle-là étant l'adhésion jouissive à celle-ci. D'un côté, « ce dont je suis certain », dit-il, « c'est que l'art ne se limite pas à être quelque chose qui est situé au fond des globes oculaires » (N142) ; d'un autre côté, il s'attaque à une des idées fondatrices de l'esthétique, que Platon critiquait déjà comme « art de l'apparence illusoire⁹ » : il n'est plus possible de maintenir « l'idée selon laquelle l'apparence elle-même porte la valeur esthétique, ou la valeur de l'art », indique Huebler, tandis que « tout le jargon de l'art est bâti [autour de la question de savoir] comment l'œil voit le monde. » (N142) *Enfin*, dans cette réhabilitation de la pensée dans l'art, Huebler insiste sur le fait que le jugement porté sur une œuvre ne peut être considéré comme une simple adhésion, car il implique une réflexion, une délibération et un choix : « le jugement lui-même va se développer comme le travail se développe », observe-t-il. Je suis toujours en train d'essayer de développer le jugement portant sur mon propre travail [...] lorsque je l'élabore. » (N143) Rationaliser le jugement esthétique, c'est le détacher d'une réaction spontanée, laisser une place à un *processus* réflexif d'élaboration, puis prendre le risque d'exercer sa liberté de penser par soi-même : « par le truchement de mes concepts, je ne fais que pointer vers le monde, diriger l'attention vers

⁹ Platon *Le Sophiste*, trad. L. Robin, in *Œuvres complètes. Tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1994, 236c, p. 287.

une certaine direction, sans contrainte ni agressivité. [...] Je cherche à donner au regardeur/concepteur la possibilité de penser ce qu'il veut, de remplir pour ainsi dire lui-même le cadre du concept. » (L120)

Cet ensemble d'analyses critiques conduit Douglas Huebler à interroger l'« esthétique » même, au sens de l'adjectif substantivé : la place de l'« esthétique » dans la philosophie de l'art au regard des pratiques de l'art conceptuel.

Désesthétiser l'art : la forme de l'œuvre est inessentielle

Le « stade esthétique » chez Søren Kierkegaard désigne un mode de vie où l'on ne choisit pas, puisqu'on enchaîne, comme elles viennent, les aventures donjuanesques, ou l'on recherche des émotions fortes en consommant les images. Selon le philosophe, il faut d'abord choisir entre « choisir, et omettre de choisir »¹⁰. Or, « pour le choix d'ordre esthétique », affirme Kierkegaard, « ou bien il est complètement immédiat et par suite n'est pas un choix, ou bien il se perd dans la multiplicité »¹¹, c'est-à-dire soit il bascule dans l'adhésion à un « coup de cœur », soit il se dilue dans une suite indéterminable d'admiration que suscitent les belles apparences. Entendu de cette manière, le « choix » esthétique est un non choix, auquel il faut opposer l'attitude esthétique qui consiste à assumer la condition sensible de l'existence humaine. Critique de Kant, Kierkegaard part du constat que, bien loin d'exercer leur capacité de s'orienter dans la vie selon des principes (Kant parle ici de maximes), beaucoup se laissent emporter par le cours des choses au lieu de décider eux-mêmes de leur sort. Ne pas choisir, selon Kierkegaard, c'est être un jouet des impulsions et des influences que l'on ne maîtrise pas. Le philosophe n'a pu imaginer l'étendue des expériences auxquelles ses analyses allaient pouvoir s'appliquer, à commencer par la conception moderniste de la ville et jusqu'à la navigation sur le web, en passant par la psychologie cognitive qui, à la demande de l'industrie de la beauté, étudie l'attrait des visages, et autres conditionnements pavloviens. Les enjeux politiques d'une telle position, méfiante à l'égard de l'« esthétique », qui est aussi celle de Douglas Huebler – position radicale, et donc rare, car iconoclaste dans une civilisation spectaculaire – sont liés, précisément, au projet, désormais immanent des sociétés occidentales, de créer un environnement culturel qui structure le comportement des masses, et dans lequel, par conséquent, les individus sont censés agir par des coup d'émotions, ce qui – paradoxalement – les rend statistiquement prévisibles, au lieu de se comporter selon des principes, c'est-à-dire en hommes libres.

Huebler y fait allusion : « j'entends la réelle expérience visuelle », dit-il, « où je pourrais choisir de regarder telle sorte de choses plutôt qu'une autre sorte de choses du monde simplement parce que mes réactions sont de cette nature. » (N142) Rappelons en un seul mot les principes des solutions que la philosophie a tenté d'apporter au problème du jugement esthétique avant Kierkegaard, afin d'éloigner le danger d'une telle « mécanique » des plaisirs, et d'éviter qu'un simple plaisir, foncièrement irrationnel, éprouvé à la perception d'une forme, soit érigé en valeur esthétique absolue. David Hume admettait qu'il s'agissait d'un apprentissage laborieux d'une norme sociale, tandis qu'Emmanuel Kant faisait la distinction entre un simple plaisir des sens et la « satisfaction désintéressée », résultant, elle, d'une mise en mouvement de l'ensemble des facultés humaines (sensibilité, imagination, entendement...) sous l'effet d'une forme, désignée alors comme belle du fait d'avoir suscité une telle satisfaction. Dans l'expérience déchirante du sublime, Kant admettait même la possibilité d'avoir comme un pressentiment des Idées de la raison pour lesquelles pour-

¹⁰ Søren Kierkegaard, *Alternative* (1843), in *Œuvres complètes*, t. IV, trad. de P.-H. Tisseau et E.-M. Jacquet-Tisseau, Paris, Éd. de l'Orante, 1970, p. 162. Je reprends ici les éléments de mon analyse menée dans « *Zola fuit hic*. Le documentaire : dispositif photographique, dispositif littéraire », in *Littérature et Photographie*, sous la dir. de J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux, Ph. Ortel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008, p. 127-152.

¹¹ Kierkegaard, *op. cit.* p. 152.

tant aucun substrat sensible ne peut être envisagé. Après Kant et Kierkegaard, s'imposent dans la philosophie des conceptions non critiques de l'œuvre d'art, les unes métaphysiques, comme celle de Martin Heidegger, les autres empiristes, comme celle de Maurice Weitz, qui ramène l'être de l'art à une (ou des) qualité(s) de l'objet (elle est ouvertement rejetée par Douglas Huebler qui désavoue l'idée d'une image spécifiquement artistique, « *art image* »¹²).

Harold Rosenberg observait avec pertinence que les pratiques artistiques des années 1960 allaient généralement dans le sens d'une désesthétisation de l'art¹³ ; mais qu'est-ce à dire concrètement, et en particulier chez Douglas Huebler ? Sa solution à lui, exprimée on ne peut plus clairement, est d'admettre que la forme plastique est inessentielle dans l'expérience de l'art, et ce au sens double du terme : accessoire et contingente, mais aussi difficilement rationalisable. Certes, on peut toujours porter sur elle un jugement esthétique, mais au risque de passer à côté de ce qui est essentiel, du sens et de la valeur de l'œuvre, indissociables de ses concepts¹⁴. « Le concept est l'art », affirme l'artiste, « et ce qui le documente se réduit à n'être qu'un support ne possédant, en soi, aucune nécessité intrinsèque. Le modèle procède de l'essence – même s'il est toujours réel – et sa réalisation documentée, de l'existence contingente. » (L115-116)

Les conséquences de ce parti pris sont multiples. L'intégration du langage comme élément à part entière du champ de l'expérience de l'art, c'en est une ; elle sera analysée dans la partie suivante. Ici, on se concentrera sur la documentation comme nouveau statut de la forme, et sur le rejet concomitant de la conception de l'œuvre comme objet. Il est significatif que la stigmatisation la plus vigoureuse de la subjectivité dans le discours de Douglas Huebler n'est pas articulée à la critique du sentiment esthétique, mais à la position de l'artiste comme démurge : « Rivaliser avec le monde n'était pas la bonne formule pour communiquer avec lui. Je cherchais un langage qui fût plus en harmonie avec la nature » (L118), signale l'artiste, qui renonce par là même à sa prérogative d'« améliorer » la nature ou de produire des objets spécifiques appelés œuvres. Aujourd'hui, certaines de ses déclarations sont devenues célèbres : « Je pouvais, bien sûr, produire des formes plus grandes, des sculptures monumentales, mais en vérité, le monde n'avait pas besoin que j'ajoute encore des objets à ceux qui existaient déjà. Cette expérience » – Huebler commente ainsi sa participation à *Primary Structures* à New York en 1966 – « m'a incité à changer fondamentalement d'orientation. » (L118)

C'est ce changement qui explique pourquoi sa critique de la subjectivité dans l'art concerne la relation de l'artiste et du monde : ne pas s'imposer est désormais devenu sa devise. Huebler avoue d'ailleurs son intérêt, tout modéré, pour la pensée bouddhiste, en soulignant qu'il n'avait pas du tout un tempérament mystique. (N145) Produire des œuvres lui paraissait prétentieux : « arrogant » et « agressif », on l'a vu. « J'essaie de faire le plus avec très peu » (N146) : ce beau précepte n'annonce ni une esthétique minimaliste, ni une économie d'optimisation, mais plutôt un état d'esprit et un choix de valeur qui permet de mettre en évidence la prééminence du concept sur la forme plastique de la documentation. Certes, la documentation a toujours une forme matérielle, et pourtant il est suffisamment clair en quel sens Douglas Huebler veut débarrasser l'art de l'objet-œuvre : « Je me sers du monde tel qu'il est, déclare-t-il ; je voudrais travailler avec tout ce qui s'offre à moi. Mais sans intervenir dans la texture du monde. [...] Je ne tiens pas à imposer mon ego au monde. [...] Je voudrais intégrer le monde tout entier dans mon travail tout en faisant abstraction de moi-même, sans intervention au niveau de la subjectivité ou d'un quel-

¹² Douglas Huebler, débat au colloque *Art Without Space*, le 2 novembre 1969, cité d'après Lucy R. Lippard *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, London, Studio Vista, 1973, p. 127.

¹³ Harold Rosenberg, « La désesthétisation de l'art », in *La Dé-définition de l'art*, trad. Ch. Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 27-37.

¹⁴ Ainsi le critère de l'« esthétique d'administration » de Bejnamin H. D. Buchloh ne s'applique-t-il certainement pas à Douglas Huebler : « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », in *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989.

conque principe esthétique. » (L117-119) Non seulement l'« esthétique », toujours au sens d'adjectif substantivé, ne peut être considéré comme principe, mais encore le travail de l'art ne doit obéir, selon Douglas Huebler, à aucune visée, à aucune attente, à aucune intention esthétique.

Privés de repères esthétiques, les adversaires de ces nouvelles pratiques de l'art les accusaient d'ouvrir la porte à n'importe quoi ». En jouant sur les mots, Huebler retourne ces critiques : « I don't think anything is art. I think that no thing is art. » (N142) (Je ne pense pas que tout puisse être de l'art. Je pense qu'aucune chose n'est de l'art.) Autrement dit, l'artiste doit pratiquer une retenue esthétique pour éviter les écueils des œuvres qui répondent aux logiques « communicationnels » des *mass-media* ; Huebler lui-même procède « sans changer quoi que ce soit » dans le monde (N141), et il n'intervient en tant qu'artiste que sur le sens des choses, c'est-à-dire sur la place qu'elles ont dans des « structures » ou des « systèmes » qu'il construit, et qui sont susceptibles de faire en sorte que « le monde est plus ou moins intéressant ». (N141) Ces systèmes et ces structures sont d'une même nature que ceux, évoqués ci-dessus, qui fondent des modes d'existences des individus. Dans l'interview avec Patricia Norvell, Huebler utilise plusieurs fois le terme *dumbbell* (littéralement : haltère, mais au figuré : bête, ou une personne bête) pour dire que, dans ses travaux, il choisit les « types les plus bêtes de systèmes » pour les rendre « les plus effacés, le moins intrusifs » (N147), et ce pour les mettre sur le même plan que les principes du comportement dans la vie quotidienne. « Tout le monde », dit-il, « est libre de concevoir tous les modèles imaginables pour exister dans un monde où nous sommes purement contingent. [...] Je propose ainsi des modèles ressemblant à ceux que nous forgeons tous pour nous orienter dans le monde et qui font partie de notre expérience quotidienne, de notre manière de structurer nos rapports avec les êtres et les choses. » (L114-115) L'art n'est finalement rien d'autre qu'une façon de maîtriser le monde à travers son sens. « Essayer de comprendre comment être significativement actif dans le monde. J'appellerai ça de l'art. » (N146)

Ces « systèmes » sont présentés dans ses travaux à travers un texte tapuscrit qui définit le dispositif de la prise de vue des photographies ou, plus rarement, de la collecte des documents qui en font partie. L'artiste réalise lui-même les photographies, et il n'hésite pas à admettre que « le résultat est parfois beau, parce qu'il est arbitraire », en soulignant en même temps qu'il ne les sélectionne pas pour en faire « un sujet plastique ». (L113) « Les photos que je réalise ne visent pas à être esthétique ; elles n'ont pas davantage la photographie pour sujet. [...] Je tiens à ce qu'elles soient "bien faites" dans le sens d'une perfection technique. Mais leur beauté procède de la stratégie à laquelle je recours et consiste à libérer les choses, présentes dans le monde, du poids et de la pression de leur spécificité. [...] Les choses sont belles en soi et non parce qu'elles répondent à des buts ou à des critères esthétiques. » (L113) Tout laisse à penser que la beauté relève pour Huebler de la singularité des choses : les choses sont belles « en soi », dit-il, il faut les libérer de ce qu'elles ont de « spécifique », c'est-à-dire de ce qui les fait appartenir à une espèce (*species*) des choses ; les photos sont belles selon lui, parce qu'elles sont « arbitraires », singulières, etc., tandis que la philosophie de l'art a toujours cherché à construire le beau sur le socle de l'universalité, allant jusqu'au calcul mathématique des belles formes et proportions. Il a fallu Kant pour comprendre que cette universalité est pour le moins paradoxale, car « sans concepts¹⁵ ».

Douglas Huebler a été, selon Irmeline Lebeer, « le premier artiste à avoir employé la photo dans un projet artistique conceptuel » (L113) : photographie document, renonçant ostensiblement à toute recherche esthétique, proche de la photo amateur, parfois maladroite, revendiquée comme non professionnelle, etc. Jeff Wall reconnaît que « les œuvres de Huebler nous permettent de

¹⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. A. Renaut, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1995, § 9, p. 198.

contempler la condition de la “descriptivité” elle-même¹⁶ », relativement à l’usage de la photographie comme document. Certes, la photographie documentaire, voire le photoreportage, est un des motifs largement débattus à cette époque, notamment dans l’ombre de la célèbre exposition *The Family of Man*, organisée au MoMA de New York en 1955 par Edward Steichen. Cependant, il ne faut pas perdre de vue le sens du « documentaire » chez Douglas Huebler : à plusieurs reprises il répète que les photos documentent le concept ou le modèle (L115-116, N140), et non tel événement ou telle situation réelle. La photographie permet la « réalisation » d’un modèle, et sa singularité tient au fait que l’artiste précise les conditions exactes de cette réalisation, sans pour autant s’inscrire dans la logique du « ça a été ». Jamais le spectateur n’aura la certitude, recherchée notamment dans le photoreportage, que la singularité de la photographie reflète chez Huebler la singularité du réel. De nombreux clins d’œil, son sens aigu de l’humour, son imagination foisonnante, laissent souvent planer un joyeux doute sur l’adéquation de la photographie au dispositif auquel elle est censée obéir. De la documentation photographique, l’artiste dit également plusieurs fois qu’elle est contingente, c’est-à-dire qu’elle peut – ou aurait pu – être autre. Sa forme plastique se trouve donc dépossédée d’une quelconque nécessité, alors que, articulée au génie de l’artiste, la forme était considérée par la philosophie de l’art comme l’achèvement parfait et indiscutable – d’ailleurs largement fétichisé – du processus créateur ; elle prenait donc une place incontestée dans le cours de l’histoire. Là encore, il a fallu Kant pour considérer cette nécessité comme seulement subjective¹⁷.

La désesthétisation chez Douglas Huebler consiste donc à faire sortir l’art de la sphère étroite de l’expérience visuelle ou, pour le dire autrement, introduire dans cette expérience le *langage comme tel*. L’artiste refuse par conséquent à la forme plastique toute nécessité esthétique, même subjective, et toute universalité fondée sur une appréciation esthétique, car l’universalité sera désormais portée par les concepts, c’est-à-dire par le langage. C’est à la lumière de ce retournement capital qu’il faut lire les remarques de l’artiste portant sur la place de l’« esthétique » : « Toutes mes pièces », dit-il, « sont ainsi fondées sur un concept général, mais la manière spécifique dont elles sont réalisées implique une série de décisions que l’on pourrait appeler *esthétiques*, à la limite, et qui doivent être prises avec un soin extrême. Sinon, la pièce devient très vite médiocre. » (L116-117) Mais ces décisions auraient pu être différentes, car la forme – en tant qu’objet matériel – reste contingente et, dans l’expérience de art, relève de l’accessoire. Porter un jugement esthétique sur une œuvre de ce type signifie donc de ne prendre en compte que l’accessoire.

3. Découpler l’idée de la forme : la singularité de l’image et l’universalité des concepts

C’est en particulier à travers l’interview avec Patricia Norvell que semble s’affirmer la prise de conscience du reversement, à la fois pratique et théorique, impliqué par l’introduction de plein droit du langage dans l’expérience de l’art : le langage est désormais là pour être lu, et non seulement regardé, tels les mots dans la peinture cubiste. Le langage est là tel quel, c’est-à-dire avec toutes ses fonctions potentielles. La position de Huebler est plus radicale que celle, implicite par exemple dans les approches herméneutiques, qui admet que toute expérience humaine, y compris celle de l’art, de l’image ou du visuel en général, a lieu dans l’horizon du langage. Il ne suffit pas de dire que, pour reprendre le mot de Huebler, lorsqu’on se confronte à « la peinture impressionnistes ou cubiste, ou une autre peinture optique, [que] dans ton expérience, le langage est placé quelque part au fond de ta tête, mais qu’il est invisible. » (N145) De l’arrière-fond, horizon de toute expérience humaine, le langage passe sur la grande scène des opérations artistiques, en rééquilibrant la place de l’« esthétique » : « J’ai atténué l’expérience visuelle en plaçant le langage di-

¹⁶ Jeff Wall, « “Marques d’indifférence” : aspects de la photographie dans et comme art conceptuel », in *Essais et entretiens. 1984-2001*, Paris, ENSBA, coll. « Écrits d’artistes », 2001, p. 293.

¹⁷ Kant, *Critique*, *op. cit.*, § 18-21, p. 216-220.

rectement sur la surface de l'image, en mettant là plus de langage que d'autres choses qu'il y a à voir. » (N144)

« Atténuer l'expérience visuelle », c'est enlever son caractère autonome à expérience esthétique en tant que close sur elle-même. Chez Huebler, seul le langage a la capacité de l'universel, car il porte les structures selon lesquelles opère la conscience ; l'image, elle, comme toute autre forme plastique ou comme le document photographique, reste une chose singulière et contingente, tandis que la philosophie de l'art a été une suite des tentatives pour justifier la valeur universelle de la forme (l'idéal de beauté, la métaphore et l'allégorie, l'iconographie, l'idée « interne » comme incarnée dans la forme, l'esthétique de l'instant privilégié chez Gotthold Ephraim Lessing ou Henri Cartier-Bresson, etc.). Et c'est cette place accordée par Douglas Huebler au langage qui est au centre des trois révolutions qui ont lieu dans sa théorie d'artiste. D'abord, sur le plan politique : la réhabilitation de la pensée dans l'art ; on l'a vu. Ensuite, sur le plan esthétique, le rééquilibrage de la place de l'« esthétique » (adjectif substantivé) par rapport au langage au profit de ce dernier : alors que le titre, dont le statut ne fut jamais abordé par la philosophie de l'art, venait en complément de l'image, Huebler considère que ses travaux « tournent autour du langage [*it's about the language*] [...] ». Et les images viennent [seulement] l'étayer ». (N148) Enfin, sur le plan qu'il serait commode d'appeler métaphysique, car il s'agit là de définir le premier principe : l'artiste propose de renverser le rapport du texte et de l'image : comme je l'ai écrit dans une autre étude, chez Huebler, « le texte ne *commente* pas la photo, il la *commande*¹⁸ ».

« Le langage fait partie du travail », écrit l'artiste. « Je le rends visible, c'est tout. De cette manière, je déborde donc l'expérience conventionnelle [de l'art], ou les média conventionnels. » (N145) Non seulement le langage devient chez lui le moment central de l'expérience de l'art, mais encore il est son élément unificateur. Lorsque Theodor W. Adorno écrit en 1967 son essai « L'art et les arts¹⁹ », l'on sait déjà que la tendance à désigner l'art au singulier n'était pas tant la recherche de ce qui est commun à tous les arts, préoccupation de l'esthétique depuis le XVIII^e siècle (Charles Batteux), mais la libération de l'art par rapport aux techniques auxquelles diverses formes de son expression ont été assignées (être peintre, c'est être « spécialiste » de la peinture). L'on sait aussi à cette époque que c'est dans le champ des arts visuels qu'ont émergé les nouvelles pratiques telles que le cinéma expérimental, la *performance*, le *happening* et autres formes parathéâtrales, la musique Fluxus ou encore la poésie visuelle, rejetées par leurs disciplines natives comme des bâtards. D'une certaine manière Huebler met les points sur les i de ce processus de la libération de l'art à partir des arts, en « dépassant » (*straddling*) deux formes d'expression qui dans l'histoire ont joué le rôle central, à savoir les arts plastiques, identifiés comme « art » dans l'histoire de l'art, et la littérature/poésie, dont l'importance pour la philosophie de l'art tient, précisément, au langage comme médium. C'est ainsi que G. W. F. Hegel justifie la prééminence de la poésie sur les autres arts : « tout ce que la conscience, en effet, conçoit et configure spirituellement dans son propre intérieur, seul le discours peut le recueillir, l'exprimer et l'amener jusqu'à la représentation²⁰. » Huebler, lui, considère sa pratique comme un chevauchement de la littérature ou de la poésie et des arts visuels, à ceci prêt que le résultat ne vise pas une primauté des uns sur les autres, mais l'affirmation de l'art tout court : « Les formes de l'art ou les formes expressives qui utilisaient le langage étaient appelées poésie ou littérature, et elles n'étaient pas du tout autorisées à s'impliquer dans les arts visuels. Sur ce point, toutes ces catégories sont sans doute un peu vieilles et archaïques. Mais il y a peut-être des expériences où nous nous écartons de ces attentes habituelles. Je conteste ces attentes. » (N144) C'est ainsi que Huebler déverrouille à la fois la littérature de sa clôture sur le langage et les arts plastiques de leur clôture sur le visuel. Désormais, c'est le langage

¹⁸ « Déchirer la fiction. Le livre d'artiste pour apprendre à lire la photographie », revue bilingue en ligne à comité de lecture *Image [e] narrative*, Vol 11, No 4, sous la dir. d'Alexander Streitberger, 2010, p. 115.

¹⁹ *L'Art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Art et esthétique », 2002.

²⁰ G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique. Tome II*, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1996, 249-250.

qui commande directement la forme plastique, celles des documents photographiques en l'occurrence. Mais Huebler fait partie d'un mouvement plus large, que l'on pourrait désigner comme pratiques protocolaires de l'art ; elles émergent, précisément, dans les années soixante du XX^e siècle. Désormais, l'idée n'est plus considérée comme ce qui se dégage de la forme plastique après s'être incarnée en elle ; elle s'annonce directement à travers le langage et ses formules, qu'on appellera plus tard les protocoles. Ainsi l'art de cette époque dépasse ce qui a toujours été le point aveugle de la philosophie de l'art, à savoir les modalités selon lesquels l'idée, la pensée ou le sens s'inscrivent dans la forme plastique : s'agit-il d'une incarnation du sens dans la forme ? de la génération de l'idée par une configuration plastique ? d'une transfiguration de la matière sensible en la pensée ? Ces questions ont toujours été occultées par la philosophie de l'art.

Conclusion

Et c'est pour cette raison que l'art qui émerge dans les années 1960, entre autres dans les travaux de Douglas Huebler, invite à envisager une théorie bien différente de celle que porte une certaine façon de pratiquer la philosophie de l'art – d'où : *art after philosophy of art* – si celle-ci persiste dans ses certitudes :

- dans sa conception grandiose de l'œuvre, alors que les artistes préfèrent d'ouvrir des chantiers, de parler de travaux, d'envisager des « modèles conceptuels » ou d'accepter les logiques du fragmentaire ; des centaines de travaux de Huebler portent tous le nom de *pieces* (morceaux, pièces) ;
- dans sa conception de l'art comme collection d'œuvres-objets, qui fait le jeu du marché, alors que les artistes de cette époque cherchent comment y échapper ; Huebler était révolté à l'idée de devoir – en tant qu'artiste – produire des objets ayant pour fonction d'attirer l'attention des spectateurs (et donc des acheteurs) ;
- dans sa conception du génie, chérie par la philosophie, notamment dans ce que celle-ci a d'irrationnel, voire de fanatique ; Huebler remet la rationalité à la place centrale dans l'expérience d'art ;
- dans sa conception de la création, d'origine théologique et particulièrement fétichisée, l'artiste revendique sa place dans la cité, comme « producteur », dit Benjamin ; Huebler est par exemple très intéressé par la pensée scientifique, sans se reconnaître dans ses applications, tel le voyage sur la Lune : « No, no, no », réagit-il (N150) ;
- dans sa conception de la forme comme génératrice de l'idée, alors que désormais la forme est de plus en plus celle d'un simple document ; mon travail, dit Huebler, « consiste en un document – le langage ou l'idée – et puis, les photographies [la] renforcent ou font partie de la structure de l'idée » (N140) ;
- dans sa conception de l'imagination qui s'attèle à « créer d'autres mondes » au lieu d'inventer de nouvelles façons d'être dans le nôtre ; selon Huebler, l'art doit contribuer à « concevoir tous les modèles imaginables pour exister dans un monde » (L114) ;
- dans sa conception de la beauté, enfin, comme universalisable et objectivable, alors qu'elle semble être plutôt – si l'on regarde bien l'histoire – une beauté singulière, celle des muses de peintres de la Renaissance, par exemple, élevée au rang d'une norme ; programmatique à cet égard est le *Variable piece #34* de 1970, où Huebler présente les portraits de personnes photographiées juste après qu'il ait prononcé la phrase : « vous avez un beau visage ».

Il ne s'agit pas d'allonger la liste de concepts et d'aspects de la philosophie de l'art qui ne correspondent plus à l'objet qu'elle prétend théoriser, mais de prendre les nouvelles pratiques de l'art

comme centre de gravité d'une nouvelle théorisation, et ce notamment pour restaurer la représentation sociale de l'art, profondément défigurée, en grande partie par les phantasmes des philosophes de l'art. Comme j'ai tâché de le montrer ici, la théorie implicite des divers propos de Douglas Huebler, ceux notamment de ses interviews, pourrait guider la philosophie de l'art dans cette réécriture nécessaire de ses concepts par trop formalistes. « Je ne veux pas de l'art comme simplement de la politique », dit l'artiste dans une interview postérieure, « je ne veux pas de l'art comme tautologies, et je ne le veux pas comme un art populaire, mais je le voudrais accessible au-delà du problème de son être "art"²¹ ».

²¹ Michael Auping, « Talking with Douglas Huebler », 1977, *LAICA Journal* (Los Angeles Institute of Contemporary Art), n° 15, July/August 1977, p. 41 ; on reconnaît facilement les allusions critiques à Hans Haacke, à Joseph Kosuth et au pop art.