



HAL
open science

Les kentias et les marges invisibles de l'institution

Leszek Brogowski, Aurélie Noury

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski, Aurélie Noury. Les kentias et les marges invisibles de l'institution. Damien Be-guet, P. Nicolas Ledoux. Ludovic Chemarin©, Kentias, Éditions Incertain Sens, pp.6-12, 2020, Livre d'artiste, 978-2-914291-90-3. hal-03242002

HAL Id: hal-03242002

<https://hal.univ-rennes2.fr/hal-03242002>

Submitted on 29 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Leszek Brogowski
Aurélie Noury

Les kentias et les marges invisibles de l'institution

Le kentia invite à écrire l'histoire de l'art contemporain comme l'histoire du mouvement du regard qui glisse du centre aux marges, de l'impression globale aux détails, de l'œuvre à son contexte, voire de l'art au non art. Si Auguste Renoir se demande déjà comment on perçoit les marges du tableau, les compositions *all over* d'Ad Reinhardt donnent à ces marges un droit esthétique que les impressionnistes n'ont pu envisager. En 1967, William Anastasi réalise à la Virginia Dwan Gallery des peintures comme copies, à l'échelle légèrement réduite (90%), du mur sur lequel elles furent accrochées, par exemple *Westwall*; ainsi, inverse-t-il les fonctions du mur comme fond pour exposer les œuvres, car désormais ce sont les peintures qui exposent le mur. Un peu plus tard, Robert Ryman radicalise ses peintures, devenues intégralement matière blanche, mais il dessine pour chacune un système d'accroches et de fixations en attirant l'attention du regardeur autant sur l'extérieur de l'œuvre que sur l'œuvre elle-même.

«Après la mort de Cézanne», rapporte André Cadere dans une conférence en 1974, «un de ses tableaux a été découvert obstruant un poulailler. Il a été utilisé pour empêcher la pluie de rentrer. Nettoyé et remis en état, il a été présenté dans un Musée. Il est évident que sur le poulailler le tableau de Cézanne était utilisé mais nullement présenté. Et il est évident, je l'espère, que le travail ici présent fonctionne d'une manière très différente¹», dit-il en pointant le doigt sur un de ses bâtons présenté dans l'amphithéâtre de l'université de Louvain. En effet, la *présentation* des œuvres de Cézanne, comme de la plupart des œuvres dont est faite l'histoire de l'art, nécessite des cadres institutionnels spécifiques : *white cube*, cimaises, murs (blancs), sol gris ou parquet ciré, etc. Et, peut-être, quelques plantes vertes. Le système conçu par André Cadere à partir de 1970, consiste non seulement à attirer l'attention sur ces conditions d'exposition, mais encore à s'en libérer.

Certains travaux de Louise Lawler, comme par exemple la magnifique photographie d'une œuvre de Frank Stella *How Many Pictures* de 1989, qu'on voit uniquement à travers son reflet dans le parquet ciré de l'espace d'exposition, peuvent être considérés comme un des maillons intermédiaires entre Cadere et les kentias. En mettant, dans ses photographies, l'accent sur les conditions d'exposition des œuvres majeures de l'histoire de l'art — chez les collectionneurs, dans les réserves ou les salles de vente, mais aussi dans les musées et les galeries —,

¹ André Cadere, *Présentation d'un travail. Utilisation d'un travail*, Hambourg, Hossmann; Bruxelles, MTL, 1975, p. 12.

Lawler explore le sens que le contexte institutionnel amène à la compréhension de l'art et de ses œuvres. Ces dernières ont-elles finalement été considérées comme une décoration de luxe, tout comme les kentias l'ont été avant que la plante se démocratise à la fin du xx^e siècle sur le marché des fleuristes?

La génération qui entre sur la scène artistique au début du xxi^e siècle aime explorer ces marges invisibles de l'institution en en faisant des œuvres mêmes, ou prétendues telles, car l'équivoque, le double sens ou l'ironie sont souvent inscrits dans la démarche. Ainsi Hubert Renard, pour avoir à inventer et à construire lui-même ses espaces d'exposition, découvre combien il est difficile de réaliser avec fidélité ces détails : un interrupteur ou une craquelure sur le mur de la galerie, un robinet dans la cuisine d'un collectionneur, etc. Son regard explore alors ces hors-champs et prend conscience de la seule différence notable entre les espaces des grands musées d'art contemporain du monde, à savoir les plafonds, que personne ne regarde. Tout le reste, tout ce sur quoi le regard des spectateurs peut se poser, est uniformisé et standardise les conditions de visibilité publique des œuvres. Lorsqu'il réalise une exposition à l'invitation de l'Espace d'en bas en 2010, «The Exhibition of the Space From Below²», les œuvres d'Hubert Renard consistent en des photographies de cartels associés à des éléments «techniques» du local : l'escalier, les prises de courant, le tableau électrique, etc.

² Hubert Renard, «The Exhibition of the Space From Below», Espace d'en bas, Paris, 5 novembre-3 décembre 2010. Un catalogue de l'exposition a été publié par la galerie.

Dans son livre *Musée Beaux Arts*³, Pierre Martel associe à son tour des cartels d'œuvres du musée des Beaux-Arts de Rennes à des pièces du décor, trouvées directement dans les espaces du bâtiment : signalétique, mobilier sanitaire, défauts de l'architecture, systèmes de ventilation, caméras, etc.

Décentrer ainsi le regard, par exemple pour observer la présence, devenue banale, des kentias dans les espaces d'exposition muséaux ou autres, et pour interroger le sens de cette présence, comme le fait ci-dessous Nathalie Leleu, c'est d'abord une façon d'être dans l'art. En sociologie ou en géographie sociale, explorer les phénomènes marginaux en dit long sur la société elle-même : ce qu'elle marginalise en exprime souvent la nature⁴. Bien plus : la vision qui s'impose du fait de son hégémonie cherche à rendre invisible ce qu'elle marginalise. Robert Ryman, lui, remet en visibilité les conditions mécaniques de la présentation de ses peintures dans les espaces institutionnels. Le projet autour des kentias de Ludovic Chemarin⁵ montre que ces marges peuvent devenir source non seulement d'une nouvelle création artistique, mais encore d'une nouvelle conquête cognitive. Que vient faire cette plante dans un musée? Depuis quand s'est-elle introduite dans son espace? Quels rôles ou fonctions joue-t-elle dans l'institution qui pourraient expliquer son ancrage si profond et sa si longue invisibilité?

³ Pierre Martel, *Musée Beaux Arts*, Bruxelles, Surfaces Utiles, 2018.

⁴ Voir par exemple Martine Candelier-Cabon, Solène Gaudin (dir.), *La France des marges*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

Il faut à la fois sonder ce phénomène pour mieux en éclaircir les enjeux, et éviter d'apporter des réponses qui pourraient laisser penser qu'on cherche à « expliquer l'œuvre », qui n'en a pas besoin, car elle les apporte à sa manière en (im)posant une présence. Bien sûr, dans le cas qui nous occupe, il n'est pas tout à fait évident de savoir comment tracer les limites de l'œuvre. L'invitation adressée aux chercheurs et historiens de l'art à écrire sur les kentias en fait-elle partie? *Kentia* chez Ludovic Chemarin© est en réalité un projet de recherche autant qu'un projet d'art. En tant que projet d'art, il pose le cadre d'une recherche qui, aujourd'hui encore, sans être impossible (par exemple dans le champ des études postcoloniales ou des recherches sur les pratiques artistiques récentes) serait difficile à mener dans un contexte universitaire en histoire de l'art. Et cette difficulté semble liée à une vision fragmentaire ou à une vue tendancieuse... ou, ce qui revient au même, à une cécité consentie.

La référence à Ludwig Wittgenstein peut ici être utile dans la mesure où il invite les philosophes à regarder toujours les choses de près, à ne pas esquiver les cas singuliers, les détails et les pratiques quotidiennes. Il faut selon lui compléter la vision lorsqu'elle est lacunaire et c'est en cela que consiste la philosophie même : elle « se contente de placer toute chose devant nous, sans rien expliquer ni déduire. — Comme tout est là, offert à la vue, il n'y a rien à expliquer. Car ce qui est en quelque façon caché ne nous intéresse pas⁵ ». Les kentias que tout

le monde peut voir, mais que beaucoup ne perçoivent qu'inconsciemment, sont-ils vraiment *offerts* à la vue? Ne font-ils pas partie de ce qui, au contraire, brouille la vision de ce que nous avons sous les yeux? Philosophe de la transparence, Wittgenstein adopte souvent un procédé proche de la démarche de l'art, en admettant que regarder est une expérience difficile, dont les résultats sont incertains. Un air de famille, par exemple, que je ne perçois pas, mais qu'un autre perçoit, est-il caché ou offert à la vue? — se demande Wittgenstein. En 1931, il constate une « opposition entre la compréhension de l'objet et ce que la plupart des hommes *veulent voir*⁶ ». En 1933, Heinrich Wölfflin, historien de l'art structuraliste (avant la lettre) et promoteur de la vision nationaliste de l'art, constate avec une lucidité problématique que le danger pour l'histoire de l'art consiste dans le fait qu'« on a toujours vu les choses comme on *voulait* les voir⁷ ».

Wittgenstein pose les fondements d'une anthropologie culturelle, notamment à travers la conception des jeux de langage, en demandant aux philosophes de confronter ce qu'ils se proposent d'écrire avec les usages quotidiens de la langue, et ce non seulement pour analyser les tournures des phrases, mais également pour regarder ce qu'on fait lorsqu'on joue ces « jeux » dans lesquels le langage concentre seulement une partie de sens.

⁶. Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, Georg H. von Wright, Heikki Nyman (éd.), trad. G. Granel, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002, (1931), p. 72.

⁷. Heinrich Wölfflin, *Concepts fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. C. et M. Raymond, Paris, Gérard Monfort, 1992 p. 279 (postface ajoutée en 1933 : « Une révision en guise d'épilogue »).

⁵. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal, Paris, Gallimard, 2004, § 126, p. 88.

Mais aura-t-on jamais accès à ce que (se) disaient — et (se) disent peut-être encore — les conservateurs des musées ou les commissaires d'expositions lorsqu'ils donnaient au personnel technique des consignes pour disposer les kentias dans les espaces où étaient — ou devaient être — présentées les œuvres d'art? Or, ces gestes quotidiens et ces phrases qu'on prononce pour les accompagner font partie d'une vision complète, en l'occurrence de l'art et des conditions de sa *présentation* institutionnelle. « L'une des difficultés en philosophie est qu'une vue synoptique nous fait défaut⁸ », constate Wittgenstein. Les kentias n'étaient jamais cachés à la vue ; tout au contraire, ils étaient même revendiqués notamment pour plonger les visiteurs des musées dans une ambiance familière, comme celle à laquelle les ont habitués les appartements bourgeois et les salons de la République. Mais ils ne faisaient pas partie de la vision que se font encore aujourd'hui les historiens de l'art des institutions publiques du voir, comme les musées ; leur vision n'est donc ni synoptique, ni impartiale, comme si elle était marquée par une tendance, sans doute inconsciente, au sens aussi bien psychologique qu'idéologique.

Découvert par les colons britanniques en 1788 sur une île située entre l'Australie et la Nouvelle-Zélande, comme on lira ci-dessous dans le chapitre rédigé par Pierre-Olivier Albano, le kentia est donc « redécouvert », notamment par Marcel Broodthaers, un siècle plus tard, dans les espaces institutionnels de l'art, comme on lira plus loin dans le chapitre signé par Laurence Corbel.

⁸. Ludwig Wittgenstein, *Les Cours de Cambridge 1932-1935*, Alice Ambrose (éd.), trad. E. Rigal, Mauvezin, Trans-Europe-Repress, 1992, p. 60.

Et cela effleure un mystère : comment le kentia a-t-il pu pendant deux siècles rester « invu », c'est-à-dire échapper à une vue consciente, tout en étant présent dans le champ de vision des critiques d'art, des artistes et des historiens de l'art, dont le métier est de bien voir? Comment ont-ils pu ne jamais l'avoir considéré comme digne d'être vu, comme quelque chose à voir? Les raisons de cette cécité sont-elles inavouables? C'est ce que se propose d'explorer le projet de Damien Beguet & P. Nicolas Ledoux.

En effet, les choses ont aujourd'hui changé et il est temps de porter les kentias à la vue, de leur prêter l'attention qu'ils méritent, ce que font les artistes qui ont conçu ce projet. Voici comment Wittgenstein lui-même met en application les principes de sa « seconde » philosophie, dans un exemple qui nous confronte à la question de l'insaisissable sens ou ambiance que peuvent porter dans la vie de simples objets, utilitaires ou décoratifs, comme les kentias. Il attire l'attention sur l'importance du contexte global — synoptique, mais détaillé — pour déterminer (et, en retour, pour comprendre) la signification qu'ont les choses en général, et les unes par rapport aux autres en particulier, les œuvres d'art et les kentias dans les espaces muséaux étant de telles « choses ».

Contemple un de ces vieux meubles, à sa place depuis toujours, dans ta chambre! « C'est une partie d'un organisme », dirais-tu volontiers. Ou : « Ôtez-le de là, et il ne sera plus ce qu'il était », et autres énoncés du même genre. Et naturellement on ne pense pas là à une dépendance *causale* de cette partie du mobilier envers les autres. Il se passe plutôt ceci : je pourrais donner un nom à cette chose et dire par exemple qu'on l'a chassée de sa place, qu'elle a

une tache, qu'elle est pleine de poussière, etc.; mais si je voulais l'arracher *tout-à-fait* à son contexte actuel, je dirais alors qu'elle a cessé d'exister et qu'une autre a pris sa place. / On pourrait même avoir le sentiment suivant: « Tout tient à tout. » (Relation interne et externe.) Qu'une pièce de l'ensemble soit déplacée, et elle n'est plus ce qu'elle était. Cette table n'est cette table que dans cet environnement-ci. Tout tient à tout. Ici nous avons une atmosphère inséparable. Et que dit celui qui dit cela? Quelle espèce de mode d'exposition propose-t-il là? — N'est-ce pas celui de l'image peinte? — Si par exemple la table est déplacée, tu peins un nouveau tableau de la table avec son environnement⁹.

Comme souvent dans ses manuscrits, c'est un exemple à double détente. Si Wittgenstein passe d'une perception courante à la vision de peintre, c'est parce que les deux partagent l'une avec l'autre une approche esthétique de la totalité perceptive. Le « sens » d'un objet, c'est sa place dans une totalité, comme le sens d'un mot est figé par le point à la fin de la phrase qui l'accueille. Mais, contrairement à la tradition herméneutique, ce sens ne doit pas être *explicité*, selon Wittgenstein, car son appréciation doit être laissée à tout un chacun, à la manière d'une expérience esthétique, précisément; la démarche de la philosophie, c'est-à-dire d'une anthropologie, doit se limiter à réunir divers éléments — à voir, à entendre, à lire, à toucher... —, et à les mettre sous les yeux du lecteur / spectateur / auditeur. C'est de sa responsabilité qu'il incombe lorsqu'il s'agit de confirmer ou non une configuration signifiante d'éléments au sein d'une totalité organisée par

un artiste (une œuvre), par un philosophe (un ouvrage) ou par un chercheur (un corpus et un projet de recherche). Laisser les « regardeurs », comme le voulait Marcel Duchamp, faire les « tableaux »¹⁰, c'est une conception qui a l'avantage d'éviter tout réductionnisme qui prétendrait — dans le cas des *kentias*, par exemple — que c'est surtout leur dimension décorative, incompatible avec la « science du voir » que voulait être l'art contemporain, qu'il fallait cacher à une vue exploratrice; ou que c'est avant tout l'exotisme colonial brillant dans les fondations de l'institution muséale qu'il fallait dissimuler à l'analyse de l'exposition; ou encore, que c'est la tension entre l'ambiance feutrée recherchée dans les musées et les ambitions contestatrices de l'art qu'il valait mieux taire dans les interprétations critiques des productions contemporaines. Toutes ces dimensions du sens sont là, sous les yeux de tous, comme un « fait social total », pour reprendre le concept de Marcel Mauss, et la « preuve par la réalité » est, précisément, la méthode propre à l'art. Même si des chercheurs participent à ce projet sur les *kentias*, celui-ci ne se limite pas à l'abstraction des seuls concepts et ne se conclut pas par les seules connaissances qu'ils apportent. Encore faut-il faire l'expérience de l'œuvre!

Mais qu'est-ce que l'expérience? L'art est paradigmatique d'une certaine conception de l'expérience qui vaut en partie pour les sciences humaines et sociales en général, ou du moins pour une partie d'entre elles. Si tout ce qu'on a lu d'une œuvre donnée dans

les livres et les catalogues n'enrichit ni n'éclaire l'expérience qu'on en fait, on dit de la critique d'art ou de l'histoire de l'art qu'elles ont été jargonneuses. Dans les sciences humaines et sociales, et dans l'art en particulier, l'expérience est en effet une construction sociale qui se réalise dans des cadres qu'on ne choisit pas; l'institution muséale en est un, loin d'être le seul, car les concepts, le langage, le bagage culturel du spectateur, son mode de vie, etc. constituent également des éléments de la vie sociale et de l'expérience qu'on en fait. Mais dans l'art, il est impensable de détacher les connaissances livresques qu'on peut avoir d'une œuvre et d'admettre qu'on la connaît sans en avoir fait l'expérience *de visu*: directement et sensiblement. Il va sans dire que l'expérience d'une œuvre ne sert pas essentiellement à vérifier les connaissances de l'histoire de l'art, car elle en produit également. *Kentia* en est un exemple paradigmatique.

Si les connaissances qu'on peut en avoir indirectement ne sont pas mobilisables lorsqu'on est face à l'œuvre et si elles ne servent pas à mieux construire l'expérience qu'on en fait, elles ne sont peut-être pas fausses et sans importance, car les connaissances tendent « naturellement » à l'abstraction, mais alors elles ne servent plus le projet d'émancipation et de démocratisation par les savoirs. Au contraire, la conception de la science comme une haute spécialisation, réservée aux scientifiques et aux experts qui, seuls, sont capables de parvenir à la hauteur de ses abstractions, contribue à aliéner les citoyens et les somme de vivre et de travailler dans des cadres qu'il ne leur est pas possible d'interpréter et de soumettre au débat. Dans *La Crise des sciences européennes*

et la phénoménologie transcendante, écrits rédigés à partir de 1935, Edmund Husserl a identifié comme une des sources de la crise profonde des sociétés occidentales, précisément, la rupture entre les connaissances scientifiques devenues trop abstraites — et donc inutilisables par les acteurs sociaux — et les savoirs pratiques dont ils ont besoin dans la vie quotidienne. Là est un des enjeux de l'art, à condition qu'il parvienne à se libérer de ses tares, notamment de sa conception aristocratique du génie et de son fanatisme esthétique.

La posture adoptée par Damien Beguet & P. Nicolas Ledoux favorise sans doute les évolutions esquissées ainsi à grands traits. En effet, en 2011, ils ont acquis les droits sur l'œuvre de Ludovic Chemarin et signent désormais leurs travaux Ludovic Chemarin©, non sans la complicité de l'artiste qui a décidé d'arrêter sa carrière. Cette opération, à caractère commercial et juridique, a des conséquences indissociablement artistiques et politiques. L'être artiste est ainsi dissocié de l'être individu, avec ses penchants narcissiques qui poussent vers un modèle de l'artiste comme génie, demiurge ou — du moins — homme de talent. Être artiste à deux, réaliser une œuvre collective dans laquelle les participants ne sont pas réduits à manipuler des éléments alors que tout a préalablement été conçu et décidé par l'artiste, voilà la richesse des nouvelles possibilités que cette posture favorise. La posture du génie est aujourd'hui une des plus nocives dans la civilisation occidentale, quel que soit le domaine où elle s'impose: l'art, la science ou le sport.

Inventer collectivement les langages et les façons de parler des *kentias*, tout en les exposant à la vue publique,

⁹. Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur la philosophie de la psychologie (I)*, Gertrude E. M. Anscombe, Georg H. von Wright (éd.), trad. G. Granel, Mauvezin, Trans-Europe-Repress, 1989, § 339, p. 85.

¹⁰. Marcel Duchamp, « Regardeurs », in *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », p. 247.

est l'objet de cette publication. La ruse du projet signé Ludovic Chemarin© se situe dans la possibilité qu'il prépare de modifier le regard porté sur l'art, en opérant une synthèse des méthodologies artistiques évoquées ci-dessus, comme celles de Ryman, Anastasi, Lowler, Renard ou encore celle de Philippe Thomas que décrit Émeline Jaret. Damien Beguet & P.Nicolas Ledoux auscultent les conditions institutionnelles qui constituent le cadre scientifique de l'histoire de l'art et qui la font vivre socialement. Ils le font dans leurs installations et travaux, mais ils le font aussi par procuration, car ils confient aux chercheurs des tâches majeures dans l'économie du projet. En même temps, en choisissant le livre comme support et comme médium, ils se libèrent de ces conditions, car dans le livre que le lecteur lit en ce moment, les objets ne sont pas des éléments du décor, mais un objet de recherche, ce qui, précisément, en fait un livre d'artistes.