

Art & conditions de félicité

Brouillon général

Art & conditions de félicité

DeYi Studio

Stuttgart

septembre 2024



Nous parions que vous n'irez pas jusqu'au bout de ce texte. Cette première phrase est ce que l'on appelle un énoncé performatif. En écrivant "nous parions", nous parions effectivement. En effet, dans le cas d'un énoncé performatif, *dire c'est faire*. Bien sûr il se peut que vous lisiez ce texte entièrement, juste pour nous faire perdre notre pari. Ou peut-être sauterez-vous directement à la dernière ligne pour voir si ce verbiage a un quelconque rapport avec l'art. Mais l'échec de notre pari ne sera pas l'échec de notre énoncé. Si nous disons "nous parions", nous parions, et que nous gagnions ou que nous

perdions est une autre histoire. A partir du moment où ce pari est suivi d'un texte, et si ce texte est entre vos mains, alors nous avons en effet parié. Un énoncé performatif est une phrase qui produit l'effet qu'elle déclare. En écrivant ici "nous abandonnons nos droits sur ce texte", nous les abandonnons effectivement. Quand, dans une assemblée, le président de séance déclare que la séance est ouverte, cela ouvre effectivement la séance. L'exemple régulièrement répété après John L. Austin ("How to do Things with Words", 1962*) est celui de la cérémonie du mariage. En prononçant quelques mots le maire octroie un nouveau statut au couple qu'il marie. Et c'est ici qu'interviennent les conditions de félicité, sur lesquelles insiste Austin mais que l'on néglige souvent. Pour que le mariage soit effectif, et les mariés heureux, il faut que le maire soit

maire, que les futurs mariés soit célibataires, que des témoins soit présents et que la phrase rituelle soit prononcée dans un cadre reconnu par tous (en général la salle des mariages de la mairie, dont la porte doit rester ouverte pour qu'à tout moment quelqu'un puisse entrer et s'opposer au mariage). Si le maire n'est pas maire, si les mariés sont déjà mariés, entre eux ou à d'autres, s'il n'y a aucun témoin, si la phrase est prononcée dans des circonstances inadéquates, comme sur la scène d'un théâtre, alors l'énoncé ne produit pas ce qu'il annonce. Il ne respecte pas toutes ses conditions de succès, ce qu'Austin appelle "conditions de félicité". Venons-en à notre problème.

Quelles sont les conditions de félicité d'une proposition artistique ? Poser cette question suppose au préalable de considérer l'art comme

un jeu de langage performatif. Nous pouvons le faire si nous admettons que toute production artistique exposée s'accompagne implicitement de sa déclaration en tant qu'art. Déclaration du fait de l'artiste lui-même, ou de quiconque revendique cette production comme artistique et le fait savoir. En art une production ne devient une proposition qu'au moment de son énonciation en tant qu'art, c'est-à-dire de son exposition. En ce sens toute oeuvre d'art est performative : elle se déclare en tant qu'oeuvre d'art et le devient par là-même. Ou, pour nuancer, chaque oeuvre d'art fait l'objet d'un énoncé performatif : elle est déclarée oeuvre d'art et cette déclaration (qui peut rester implicite dans un cadre approprié) la constitue en tant qu'oeuvre d'art. Poser, accrocher ou projeter quoi que ce soit, écrire quelques mots, émettre un son ou faire un geste

consiste inévitablement, dans le contexte d'une exposition, à le revendiquer en tant que proposition artistique.

L'intérêt et la qualité de ce qui fait l'objet de cet énoncé performatif a peu à voir avec la réussite ou l'échec de l'énoncé. Les mariés peuvent être beaux ou laids, pauvres ou riches, intelligents ou idiots, cela n'affecte pas l'énoncé performatif du maire. Un objet insignifiant peut se voir crédité du statut d'oeuvre d'art tout comme un objet remarquable peut en être privé. Pour que l'énoncé soit réussi, pour que la déclaration produise effectivement ce qu'elle affirme (ceci est une oeuvre d'art) il suffit qu'elle satisfasse à ses conditions de félicité. Qu'elles sont ces conditions dans le cas d'une oeuvre d'art contemporain ? Il faut d'abord que celui qui l'a

réalisée s'affirme comme artiste, ou que celui qui la présente soit reconnu comme commissaire (on dira curateur). Il faut ensuite qu'elle soit placée (ou documentée) dans un espace d'exposition, hors duquel l'énoncé est aussi illégitime qu'un mariage hors d'une mairie (même s'il y a des exceptions). Il faut enfin un public, sans lequel l'énoncé reste privé et sans effet.

Le problème du paradigme performatif de l'art c'est qu'avec lui la pratique artistique professionnelle devient essentiellement une pratique sociale focalisée sur la conquête de positions et la constitution d'alliances garantissant les conditions de félicité. Le travail artistique proprement dit porte sur ce qui rendra l'énoncé légitime plutôt que sur l'énoncé lui-même. Et il est d'ailleurs

facile de constater que lorsque les conditions de félicité sont assurées, l'énoncé tend vers l'imbécilité afin de jouir davantage du pouvoir magique de la position acquise et des coalitions consolidées.

Imaginez un joueur de football dans un match de rugby. Il joue exclusivement au pied et s'obstine à envoyer le ballon dans le but pendant que les autres joueurs prennent le ballon à la main et le déposent n'importe où derrière la ligne. Il s'étonne de ne jamais gagner, devient jaloux de ceux qui marquent des points, accuse l'arbitre d'être corrompu et le public d'être sous influence. Sa frustration et son aigreur vont croissant au fil des matchs. Il finira pas abandonner la partie ou proclamera que le football n'est plus ce qu'il était. Eh bien c'est tristement ce qui se passe pour bon

nombre d'artistes qui n'ont pas réalisé que le jeu de l'exposition est performatif et qui n'envisagent pas de changer de terrain. Quoi qu'ils fassent ils seront toujours doublés par ceux qui jouent les conditions de félicité, même si par chance quelquefois leurs ballons passent entre les poteaux.

Bien sûr l'art n'a pas toujours été ce jeu de langage performatif, et il ne le sera pas toujours. On peut dater ce mode de jeu particulier du premier ready-made exposé de Marcel Duchamp. L'épisode a été mille fois commentés car il a provoqué un véritable changement de paradigme. L'exposition de "Fountain" en 1917 n'est rien d'autre que l'énoncé performatif "ceci (un urinoir posé sur un socle) est une oeuvre d'art". L'énoncé en question n'utilise pas de mot. Il mobilise

un répertoire de conventions (l'exposition, le socle, la signature) qui font office de déclaration. Cet énoncé a priori irrecevable était destiné à démontrer par l'absurde que malgré l'absence revendiquée de jury un principe de sélection était néanmoins opérant. En allant au devant d'un rejet prévisible Duchamp faisait la preuve d'une condition de félicité incontournable : la reconnaissance des pairs. Cette condition n'était pas satisfaite pour "Fountain" en 1917 à New York, et l'urinoir fut rapidement escamoté. Une photographie et un article dans la revue "The Blind Man" permirent cependant une latence de plus de 40 ans, en attendant que le groupe des Nouveaux Réalistes n'établisse rétrospectivement ses conditions propices de félicité définitive. Après la réussite, différée, de ce premier énoncé performatif pur, c'est-à-dire sans interférence

avec la qualité de l'objet, le jeu de l'art n'a plus été le même. Il est très difficile aujourd'hui d'imaginer ce que pouvait être la pratique artistique avant l'instauration du paradigme performatif, et cela ne serait pas d'un très grand secours, sauf à vouloir revenir en arrière. Il suffit de convenir qu'il s'agit d'un moment particulier de l'histoire de l'art occidental et qu'aussi passionnant et inventif qu'il ait été, il est grand temps de passer aujourd'hui à autre chose.

Tout ceci demandait bien sûr un réel talent, une certaine virtuosité et une culture approfondie du jeu et de ses règles. C'est ce que l'on apprend encore dans les écoles d'art, aujourd'hui focalisées sur la professionnalisation, c'est-à-dire sur la maîtrise des conditions de félicité.

Mais est-ce très intéressant ? Du point de vue professionnel, c'est-à-dire marchand, la fonction de l'art n'est autre que la signification du marché. Cela ne nous mène pas très loin. En tant que producteurs d'oeuvres les artistes professionnels ne sont pas les fournisseurs des lieux d'exposition comme on pourrait le croire dans un marché ordinaire, ils n'en sont que les clients, car sans le protocole de l'exposition point de félicité. Mais plus grave encore que de générer des inégalités, de la précarité et de la frustration parmi ceux qui veulent jouer ce jeu à tout prix et qui n'en voient pas d'autre possibles, le paradigme performatif désactive l'art. Si l'enjeu de l'énoncé est d'en éprouver les conditions de félicité il est clair que sa signification est sans importance et sans conséquence. Une vidéo sur

le travail des enfants aura autant de sens qu'une banane scotchée sur un mur. Une vidéo critique des relations économiques féroces de la globalisation peut ainsi intégrer sans problème la collection de l'un des plus riches milliardaires français. Dira-t-on en ces temps merveilleux que l'artiste peut-être "en même temps" critique et complice ?

Dans le paradigme performatif de l'art une oeuvre représente un coup, comparable à un coup dans un jeu, lequel n'a aucun sens en dehors du jeu. C'est un certain état de l'actualité de l'art (ensemble des coups validés) qui détermine à chaque moment du jeu quels nouveaux coups sont possibles ou décisifs, et quels coups ne méritent pas même d'être considérés, restant ainsi hors jeu.

Cela pourra vous sembler abusif et caricatural de considérer toute la production artistique exposée aujourd'hui sous l'angle de la performativité. Vous trouverez sans peine mille exemples pour nous opposer que bien des oeuvres exposées sont autre chose que des énoncés performatifs. Et sans doute en effet ne sont-elles que rarement des énoncés performatifs purs, tel un ready-made. Mais en dépit de toutes leurs qualités, leur complexité et leurs significations, il faut admettre qu'elles n'accèdent socialement au statut d'oeuvre qu'au moyen d'une énonciation performative, souvent implicite, qui impose nécessairement la satisfaction des conditions de félicité que nous avons sommairement décrites, ce qui conditionne par là même la gamme des formes admissibles et leurs significations.

Cependant quelque chose semble passé inaperçu sur le terrain du jeu performatif. C'est tout simplement que ce terrain n'est plus exclusif. Depuis 1993 et l'ouverture au domaine public du logiciel World Wide Web, n'importe qui a la possibilité de décider que son espace de jeu est ailleurs que sur la scène des expositions et que ses règles sont autres, le moyen de le faire savoir à qui le veut bien, et n'avoir rien à déclarer. La félicité assurément, mais sans conditions ! Comme si l'on pouvait se marier sans maire, sans mairie, sans témoins. Oui, nous le savons, ça existe déjà et ça s'appelle l'union libre. Et l'on sait aussi que la proportion de couples mariés ne cessent de diminuer. Alors pourquoi la proportion d'artistes rêvant de galeries et de commissaires ne cesse-t-elle de croître ? A part les impôts quel est l'intérêt de se marier si l'on peut

vivre avec la personne de son choix sans formalité particulière ? Et quel est l'intérêt de faire une exposition, hormis l'hypothèse fragile d'un très improbable petit revenu, si l'art peut avoir lieu n'importe où sans galerie ni commissaire ? La légitimité ? Le statut ? Sans doute mais pourquoi faire ? d'autres expositions ?... La reconnaissance ? Oui mais par qui ? Par les grandes fortunes et leurs agents ? Ce qui n'a pas été compris c'est que les réseaux et leurs communautés interprétatives ouvrent la voie d'un art non déclaratif, soit l'exact opposé de l'art performatif.

* J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*
Editions du Seuil, 2024 (nouvelle traduction)

Fondé à Shanghai en 2008

par Xia Yilan et Paul Devautour.

DeYi Studio travaille sur la notion de compatibilité
comme renversement de l'impératif de spécificité
et explore les possibilités d'une pratique
de l'art non exposé.