

Quand les objets deviennent formes

Nicolas Bourriaud

Numéro 81, printemps 2002

Arts d'attitude

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46037ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourriaud, N. (2002). Quand les objets deviennent formes. *Inter*, (81), 18–19.

Quand les objets deviennent formes

En tennis, il y a ce qu'on appelle le retour de service. J'aimerais renvoyer la balle à monsieur LOUBIER, en commençant par dire que j'ai du mal à me situer par rapport à un genre défini, qu'il s'agisse de la performance, ou de la peinture à l'huile. Je me pose la question : est-ce qu'il existerait un art d'attitude ou un art d'intervention par rapport à un art qui n'en serait pas ? Tous les artistes dont la production m'intéresse relèvent de ce que vous appelez « l'art d'attitude ». Si l'on prend des exemples précis, même chez PICASSO il y a une dimension existentielle, un projet de vie et une forme extrêmement précise donnée à son existence quotidienne. Même chez un artiste apparemment traditionnel, on trouve ainsi cette dimension d'attitude, et j'ai extrêmement de mal à faire ce partage entre ce qui serait d'un côté l'art-objet et, de l'autre côté, un art qui serait immatériel, un art d'attitude. Et en fait je me rends compte que c'est poser le problème en des termes qui ne sont pas utilisables dans le cadre de ma propre pensée. Le critère fondamental : est-ce que cette manière de penser, est-ce que ce partage des savoirs est utile ou pas ? Pour chacun d'entre nous, la réponse sera différente ; en tout cas, pour moi, la spécialisation des genres et des disciplines artistiques n'est pas utile. Ce qui fait la jonction entre l'attitude et l'objet, c'est finalement l'art lui-même. À la notion d'objet, j'aurais tendance à substituer la notion de forme. Qu'est-ce qu'une forme, qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? C'est un objet qui a été informé, c'est-à-dire qu'un artiste lui a imprimé un comportement, qu'on lui a imprimé une attitude. La caractéristique principale de l'artiste par rapport à d'autres disciplines ou à d'autres métiers, c'est son caractère totalement indéterminé. Quand on est assureur ou boulanger, on reçoit une éducation technique et votre métier consiste à vous conformer à cet ensemble de prédispositions, de principes, de techniques, de méthodes qui sont d'ores et déjà en fait inscrits, pas toujours discutables ; alors que, si l'on décide d'être un artiste, le champ est absolument infini : la première décision à prendre, c'est de choisir le support sur lequel il ou elle va travailler, quel type de méthode il ou elle va employer, quel type d'objet il ou elle va choisir, travailler sur des objets ou pas... Mais en tout cas la liberté dont dispose un artiste pour inscrire son activité dans ce champ qui s'appelle l'art est absolument immense. Et ça, c'est ce qui fait la différence avec les activités, disons, normatives, normées. C'est ce que l'on pourrait appeler aussi l'héritage de la modernité, qui s'est fondée sur cette question-là : qu'est-ce que faire de sa vie une œuvre d'art ? On retrouve déjà cette question dans le dandysme, dès le début du XIX^e siècle. Le dandy est le prototype de l'artiste d'attitude.

Je vous donne simplement un exemple qui est assez parlant ; c'est que le dandy le plus fameux, BRUMMELL, avait fabriqué en fait un gant dont chaque doigt était réalisé par un ouvrier différent. Il s'agissait d'un commentaire extrêmement ironique sur la division du travail qui commence à s'installer à ce moment-là, au début du XIX^e siècle, en Angleterre. À partir de ce

moment historique, les activités humaines vont se spécialiser et se séparer, à tel point qu'aucun individu ne pourra plus jamais avoir une vue d'ensemble sur son existence, et chacun sera condamné à accomplir un certain type de gestes, et pas un autre. Cet ensemble de gestes va déterminer sa position sociale. C'est un petit peu l'histoire que raconte CHAPLIN dans *Les temps modernes*. C'est l'histoire de TAYLOR. Il ne faut pas oublier que le système TAYLOR, qui codifie le comportement de l'ouvrier à l'usine, date de 1891, ce en quoi il est aussi le contemporain de la modernité artistique arrivée à maturité. Il y a là des liens qui sont extrêmement importants : l'art n'a pas une histoire autonome qui se développerait en dehors des bouleversements qui ont atteint le domaine du travail. Voilà pourquoi cela me chagrine qu'on parle d'un art d'attitude comme s'il s'agissait d'une activité spécialisée : je n'aime pas l'idée que l'on soit condamné à accomplir tel ou tel type de gestes. De la même manière, je ne vois rien de subversif ni de transgressif, en 2001, dans le fait de travailler à une œuvre immatérielle. Dans nos sociétés spectaculaires, il n'y a pas une grande différence entre le matériel et l'immatériel. La communication de Nike, par exemple, n'est pas fondée sur les objets, mais sur un état d'esprit, une attitude *cool*, et on voit comment le capitalisme depuis trente ans a complètement annexé l'immatériel et appris à s'en servir... Orange, en France, le plus gros opérateur téléphonique, développe toute sa communication autour d'une ambiance, autour d'une sorte de gaz composé de futur et d'une attitude « contemporaine »... L'immatériel, la culture de l'ambiance et de l'environnement sont au service du marché néolibéral. Dans mon essai *Esthétique relationnelle*, je prends extrêmement soin de préciser que cette distinction entre matériel et immatériel est aujourd'hui caduque : c'est le domaine de la forme qui s'est étendu, c'est tout.

Qu'est-ce qui distingue, par exemple, une œuvre de Rirkrit TIRAVANIJA de la myriade d'artistes qui ont élaboré des dispositifs conviviaux dans son sillage, au cours des années quatre-vingt-dix ? C'est précisément la forme. Et celles que produit TIRAVANIJA dépassent largement le stade de l'action. Quand il distribue des soupes déshydratées à la *Biennale de Venise*, en 1993, il met en place un dispositif bien plus complexe que ne le serait une action consistant à distribuer de la soupe. Les formes ne sont pas des éléments neutres, mais manifestent une idéologie, une vision du monde. Sur quoi se baser pour opérer une distinction entre les œuvres qui vous intéressent et celles qui ne vous intéressent pas, sinon sur cette notion de forme, qui englobe l'ensemble des opérations réalisées par un artiste ? Quand TIRAVANIJA énumère sur les cartels de ses œuvres les différents matériaux qui composent son travail, il rajoute toujours à la fin, entre parenthèses, « lotsof people », beaucoup de gens... Ces « beaucoup de gens » vont venir dans l'exposition, l'animer, s'en servir. Et ce mode de pensée, c'est une pensée de la postproduction, une pensée de l'usage. Ce qui me

semble signaler les entreprises artistiques les plus intéressantes aujourd'hui, c'est l'apparition de cette culture de l'usage. L'usage, c'est une pensée du chaos, finalement : avec l'irruption de la culture globale, les frontières sont de plus en plus poreuses, et nous sommes confrontés à une pluie d'objets culturels de provenances extrêmement diverses. Imaginez-vous, par exemple, que pour un contemporain de BAUDELAIRE la sculpture commençait avec DONATELLO. La forme spécifique de notre culture, c'est ce choc des traditions et des cultures qui donne naissance à des hybrides totalement impensables il y a quelques années. Comment réagissent les artistes devant cette pluie d'objets culturels ? En les utilisant. Prenons l'exemple d'un artiste fondamental des années quatre-vingt-dix, Félix GONZALEZ TORRES, qui a travaillé sur un ensemble de dispositifs relationnels (des œuvres où le spectateur est amené à prendre un bonbon dans un tas, ou une feuille sur une pile)... Le visiteur est amené à prendre une affiche, mais à partir du moment où chaque visiteur accomplit le même geste, la pièce finit par disparaître. GONZALEZ TORRES nous met en présence de notre propre responsabilité par rapport aux œuvres. À partir du moment où on s'empare sans réfléchir des affiches qui sont là, la pile diminue et finit par s'évanouir complètement. Mais ce qui est intéressant aussi dans les *stacks* et dans ces *corners pieces*, c'est que ces structures, ces formes qu'il emploie pour disposer des bonbons ou des affiches, sont des formes qui sont empruntées à l'art minimal, ou à l'anti-forme des années soixante. Il s'empare de formes d'ores et déjà historisées, faisant partie de l'histoire de l'art, qu'il va remettre en scène, rejouer et, en les rejouant, il leur donne une nouvelle signification, déplaçant le vocabulaire de l'art minimal et de l'art conceptuel vers des préoccupations qui sont sociales, historiques, psychologiques, totalement absentes de l'art conceptuel ou minimal. Je prends un exemple très simple : un petit dessin de GONZALEZ TORRES qui ressemble à certains dessins de Sol LEWITT sur papier millimétré ; c'est extrêmement sobre, d'une grande pureté, et puis en s'approchant un petit peu et en regardant le titre, on se rend compte qu'il s'agit de la courbe de température d'un malade du sida. Et là, tout à coup, notre regard change diamétralement sur l'œuvre qu'on vient de voir, il ne s'agit plus d'une pure contemplation esthétique, il ne s'agit plus de repousser les limites de l'art, qui était la problématique des années soixante, mais d'apprendre à rester actif par rapport à notre héritage culturel. C'est une donnée fondamentale de notre époque : tout dans notre société nous incite à être passif par rapport au spectacle, qu'il soit télévisuel, médiatique ou culturel. Or, s'organise petit à petit, à travers des pratiques artistiques, une sorte de résistance à cette passivité. L'idée que l'histoire n'est rien d'autre qu'une boîte à outils et que, cette boîte à outils, il faut s'en emparer. Il faut que les œuvres du passé nous servent de moteur de recherche pour des problèmes qui sont les nôtres et pas ceux des années soixante. Pour ça, je dis volontiers que la pro-

blématique de la définition de l'art et de ses limites n'a plus aucun intérêt aujourd'hui. Qu'est-ce que ça peut me foutre qu'une œuvre soit de l'art ou pas ? C'est un débat qui est totalement académique. Le problème n'est pas de savoir si une œuvre est de l'art ou pas. Le problème n'est pas de savoir si ce que je vois est de l'art ou pas.