

Ex-voto et ready-made

L'homme sans contenu de Giorgio Agamben, traduit de l'italien par Carole Walter, Éditions Circé, 150 p.

Profanations de Giorgio Agamben, traduit de l'italien par Martin Rueff, Editions Payot & Rivages, 119 p.

Malaise dans l'esthétique de Jacques Rancière, Galilée, « La philosophie en effet », 172 p.

Alexandre David

Numéro 207, printemps 2006

Présence. Faut-il tuer Duchamp?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17968ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

David, A. (2006). *Ex-voto et ready-made / L'homme sans contenu* de Giorgio Agamben, traduit de l'italien par Carole Walter, Éditions Circé, 150 p. / *Profanations* de Giorgio Agamben, traduit de l'italien par Martin Rueff, Editions Payot & Rivages, 119 p. / *Malaise dans l'esthétique* de Jacques Rancière, Galilée, « La philosophie en effet », 172 p. *Spirale*, (207), 16–18.

EX-VOTO ET READY-MADE

L'HOMME SANS CONTENU de Giorgio Agamben
Traduit de l'italien par Carole Walter, Éditions Circé, 150 p.

PROFANATIONS de Giorgio Agamben
Traduit de l'italien par Martin Rueff, Éditions Payot & Rivages, 119 p.

MALAISE DANS L'ESTHÉTIQUE de Jacques Rancière
Galilée, « La philosophie en effet », 172 p.

LES MURS de la Basilique de la Guadalupe à Mexico sont recouverts d'*ex-voto* dédiés à la Vierge de la Guadalupe en remerciement de vœux exaucés, surtout des guérisons. Ces petites peintures sur plaques de métal, parfois peintes sur commande, sont le résultat public d'un dialogue privé entre un croyant et la Vierge. Elles sont offertes à la Vierge, mais faites pour être vues par un public qui se tient en retrait. Devant un *ex-voto*, nous sommes spectateurs d'un face-à-face entre un individu et la vierge. Cette relation ne nous concerne que dans la mesure où elle nécessite des témoins. L'*ex-voto* nous est donc présenté

en tant que destiné à un autre; c'est ce qui donne la sensation de regarder une image de biais, ou de profil. On peut être touché davantage par l'une ou l'autre de ces peintures. Le mode de présentation, constant pour ce type d'objets, n'est toutefois pas seulement un mode d'accès à l'œuvre : il infléchit l'expérience de l'objet dans son ensemble.

L'*ex-voto* me demande de faire un mouvement latéral (c'est une image) que je consens à faire à partir du moment où je décide de me rendre disponible à l'œuvre. Or, je décide de me rendre disponible en partie parce que l'œuvre me propose une présentation oblique qui se dé-

marque de ce à quoi je suis habitué. La décision de me rendre disponible découle d'un jugement, ou d'une partie d'un jugement (si l'on peut décomposer le jugement en parties) situé à mi-chemin entre une prédisposition et un engagement réel avec l'œuvre. Ce jugement ne pose pas seulement la question *est-ce de l'art?* ou *est-ce du bon art?* La question ne se pose d'ailleurs pas en ces termes pour un objet comme l'*ex-voto* qui s'inscrit dans une tradition qui ne reconnaît aucune séparation entre ses dimensions esthétique et religieuse. Mais peu importe le régime esthétique dans lequel on se situe, le jugement auquel je fais référence répond à une présentation



Anonyme, *El señor de la Misericordia*, 1954, huile sur métal, 15 × 23 cm.

qui ouvre sur une expérience : un objet qui nous est présenté en tant que signifiant (comme art ou autrement) est soumis à notre jugement, et par notre jugement nous décidons de nous rendre disponible ou non pour être touché par cet objet. S'il nous touche, nous éprouverons, entre autres, l'acte de présentation lui-même et la rencontre qu'il fonde entre nous et l'œuvre.

L'acte de présentation est un geste qui circonscrit l'œuvre et la sépare de tout ce qui a rendu possible sa présence devant nous : d'un côté, l'œuvre de l'autre, le contexte de production, l'auteur, le conditionnement historique, etc. Ces choses ne sont pas toujours visibles, mais leur existence est soulignée indirectement par une présentation qui devient elle-même visible en tant que césure ou trait d'union, comme si la présentation se faisait dans les deux sens. L'histoire, la culture et le contexte peuvent aussi réintégrer l'œuvre en tant que contenu, mais c'est justement l'interruption momentanée opérée par la présentation qui détermine la différence entre ces choses saisies comme origine de l'œuvre et ces mêmes choses considérées comme contenu. Dans un tel cas, où l'œuvre se penche de façon réflexive sur son propre contexte de production, celui-ci deviendra particulièrement visible en tant que contenu. Puisque la présentation est issue de ce même contexte, et que d'une certaine manière elle en est l'extrémité visible, on peut s'attendre à ce que sa visibilité en tant que geste extérieur à l'œuvre soit redoublée lorsqu'elle migre vers l'intérieur de l'œuvre pour en devenir, elle aussi, un contenu. La présentation était déjà constitutive de l'œuvre dans la mesure où l'on éprouve généralement l'art en tant que chose présentée, mais c'est dans les ready-made de Marcel Duchamp qu'elle devient un contenu à part entière pour la première fois.

Duchamp transforme la présentation en arroseur arrosé : c'est elle qui est présentée de façon ostensible dans un ready-made. L'exposition d'un objet manufacturé dans un lieu réservé à l'art nous faisait comprendre que c'était également le mode de présentation de l'art en général, avec tout son conditionnement naturalisé et son emprise dissimulée sur l'expérience du spectateur, qui nous était présenté et expliqué. L'objet soumis à notre jugement était donc aussi une réflexion critique sur l'art. Giorgio Agamben voit justement dans le ready-made le moment où le jugement critique bascule dans l'art et devient son propre contenu. Pour Agamben, le ready-made est l'aboutissement d'une habitude de cerner l'art par ce qu'il n'est pas, à travers un jugement critique. Le jugement critique étant inadéquat pour rendre compte de l'art, il finit toujours par retourner vers ce que l'art n'est pas pour en cerner le caractère insaisissable. Cette habitude, qui a pris de l'ampleur avec le temps, a fini par imposer le rapport entre l'art et le non-art comme contenu de l'art. Dans *L'homme sans contenu*, paru en 1996, Agamben écrit, à propos du ready-made : « Prenant conscience de sa propre ombre,

l'art accueille ainsi immédiatement en soi sa propre négation, et, comblant la distance qui le séparait de la critique, devient lui-même le logos de l'art et de son ombre, c'est à dire réflexion critique sur l'art, non-art. » Le spectateur se retrouve alors face à un jugement critique sur l'art qui a déjà eu lieu et qui rend son propre jugement superflu. Si le jugement perd son sens, c'est aussi parce que devant l'introduction d'un objet non artistique dans la sphère de l'art, ce que le jugement doit ramener au non-art, pour saisir l'œuvre, est déjà du non-art. Pour Agamben, c'est peut-être là une occasion de revoir les fondements du jugement esthétique. Le ready-made lui-même conserverait une qualité énigmatique, en passant de la sphère de la technique à celle de l'art, mais le passage est en fait impossible : rien n'advient à la présence, sinon une sorte de privation.

Si au début du xx^e siècle, devant un ready-made, le spectateur fait l'expérience d'une rupture dans son mode d'appréhension de l'art, ce mode d'appréhension critique nous est aujourd'hui, et depuis un bon moment, tout à fait familier. Le jugement esthétique dans son ensemble continue de fonctionner comme si rien ne s'était passé, chaque fois qu'on se retrouve devant une œuvre qui suspend et rend inopérant ce jugement. La relation entre le jugement devenu contenu de l'œuvre et notre jugement critique mérite donc d'être reconsidérée, comme le suggérait Agamben.

Il n'y a pas de forme propre à l'art critique, encore moins à la dimension critique d'une œuvre qui ne serait pas d'emblée considérée comme de l'art critique. On peut dire qu'en général une œuvre a une dimension critique réflexive lorsqu'elle met en relation — et en question — ce qui la constitue avec ce qui lui est extérieur. Ce qui lui est extérieur, c'est un contexte et un conditionnement historique qui agissent également sur le spectateur. Devant une œuvre critique, le spectateur est donc incité à prendre un recul face à ses propres *a priori*. Ce recul, c'est l'espace nécessaire à son jugement. Une réflexion critique qui se substitue à celle du spectateur occupe l'espace de ce recul : elle peut le faire en générant une prolifération de relations possibles entre les conventions sur lesquelles l'œuvre s'appuie ou desquelles elle se détourne, son contexte de présentation et de réception, sa circulation, les recodages et les interprétations infinies qu'elle suscite. Cette réflexion est déjà achevée avant d'être présentée au spectateur en ce sens qu'elle est autonome, mais elle est en apparence ouverte et n'a pas pour autant de contour net qui corresponde à son achèvement. Le foisonnement de significations qui se croisent et se multiplient est censé laisser davantage de liberté au spectateur, si l'on se place dans une optique où la culture reconnaît, répète, normalise et fixe le sens des choses, à l'opposé de l'art qui les relance ou les maintient dans un état de mouvance. Dans une telle optique, la culture tend à récupérer ce qui lui résiste initialement, comme

l'explique Rancière dans *Malaise dans l'esthétique* lorsqu'il écrit : « *L'art critique qui invite à voir les signes du Capital derrière les objets et les comportements quotidiens risque de s'inscrire lui-même dans la pérennité d'un monde où la transformation des choses en signes se redouble de l'excès même des signes interprétatifs qui fait s'évanouir toute résistance des choses.* » L'art critique pourra alors déjouer cette récupération en s'appuyant sur des effets volontaires de bêtise, d'inintelligibilité, de renversement de la fonction critique elle-même ou d'affectation d'humilité par rapport à la portée modeste de celle-ci. Les liens qu'on peut faire entre toutes ces choses sont inépuisables. Ils ne peuvent pas tous être pensés, ni par l'artiste qui fait l'œuvre, ni par le spectateur qui la regarde, ou qui prend part à l'œuvre. Ce qui peut être montré, c'est que tous les rapports possibles entre l'œuvre et le monde ont été pris en considération et cela peut être souligné par un simple indice ou même un ton critique. L'autorité qui se dégage d'une telle réflexion critique devient plus déterminante que la compréhension qu'elle apporte : le spectateur peut reconnaître la validité de tel ou tel jugement, mais ce qui compte c'est que l'œuvre se soustrait au jugement du spectateur à partir d'une démonstration de sa propre compétence à porter un jugement sur elle-même et sa relation au monde. Une réflexion critique intérieure à une œuvre, qui se présente comme nécessaire à l'appréciation de celle-ci sans se soumettre au jugement critique du spectateur, tend à devenir une norme. Le spectateur confond alors son adhésion à une norme invisible avec un jugement libre.

Dans son livre le plus récent, *Profanations*, Agamben explique que « profaner » signifie restituer à l'usage commun ce qui avait été séparé dans la sphère du sacré. Ces mots semblent s'appliquer au projet de l'art critique qui tend, par la compréhension, à désactiver des mécanismes de domination pour restituer l'art (et tout le reste) à l'usage commun. Mais dans un renversement spectaculaire, une part de l'art critique a plutôt reconduit des mécanismes de domination qui assurent leur emprise sur un sujet en maintenant celui-ci hors de lui-même. Il est dépossédé de son jugement. Cette partie de l'art critique — dont l'ampleur se mesure difficilement — devient improfanable. Le spectateur est laissé à l'extérieur d'une chose dont il ne peut faire usage, si l'on accepte que le jugement est une forme d'usage. « *L'improfanable se fonde sur l'arrêt et le détournement d'une intention authentiquement profanatrice* », écrit Agamben.

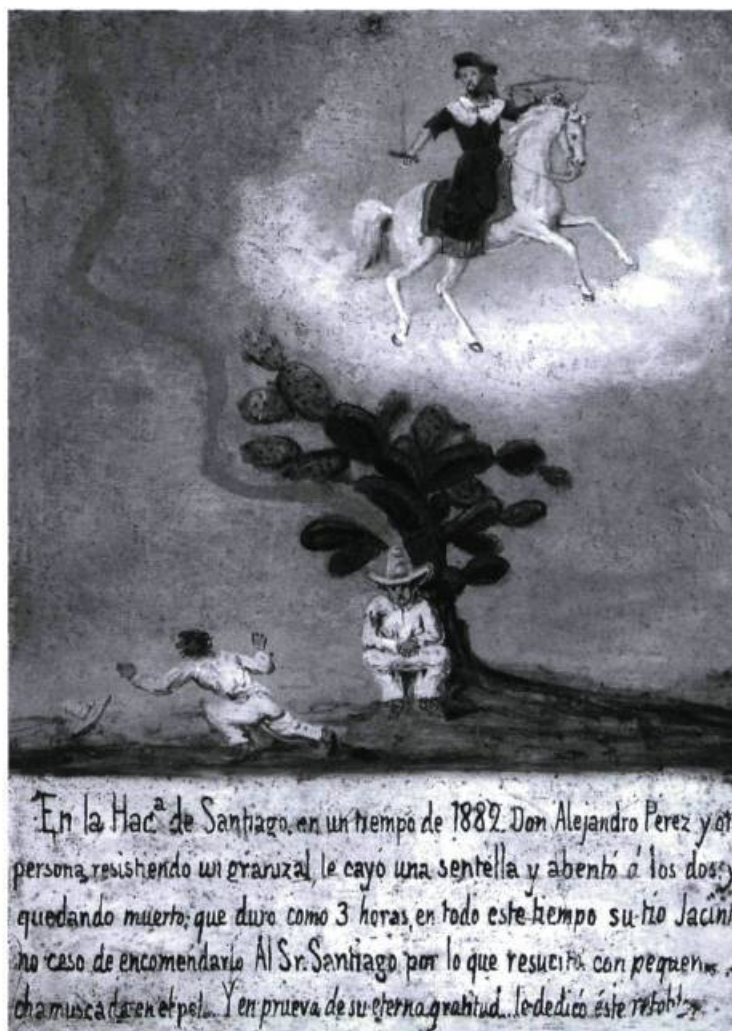
L'identité complète entre la réflexion critique du spectateur et celle de l'œuvre anéantit la possibilité de rencontre, non seulement parce que le spectateur n'a plus de jugement à porter sur l'œuvre, mais surtout parce qu'il n'a plus à se rendre disponible pour faire l'expérience de l'œuvre qu'on lui présente. C'est la dimension plus sensible du jugement qui est alors remise en cause, celle qui touche à l'expérience de l'œuvre.

Ce que je nomme jugement ici diffère considérablement de ce qu'on entend normalement par jugement esthétique, bien qu'on ne puisse séparer l'un de l'autre. J'ai décrit plus tôt cette partie du jugement comme étant à mi-chemin entre une prédisposition et un engagement. C'est une sorte d'affirmation de notre liberté dans son renoncement à elle-même pour éprouver l'œuvre telle qu'elle nous est présentée ou telle qu'elle se présente à nous (l'accès à l'œuvre se renouvelle et la liberté qui renonce à elle-même est sans cesse en train de se déployer).

Le *se présente* n'est pas l'action d'une œuvre inconditionnée. L'œuvre est bien sûr en partie déterminée par un contexte qui agit également sur son destinataire. Mais la présentation, on l'a vu, sépare l'œuvre de son contexte. Cette coupure n'est qu'un effet éprouvé par le spectateur au moment où la présentation agit sur lui en tant que geste symbolique et qu'elle n'est plus seulement un mode d'exposition ou une partie de la culture. La présentation perd sa substance lorsque l'on considère sa dimension historique et culturelle en dehors de sa relation au jugement du spectateur. Duchamp savait cela. Son urinoir isolait la dimension institutionnelle de la présentation pour en exposer plus clairement le fonctionnement et montrer à quel point la présentation comme un chose éprouvée subissait un conditionnement institutionnel. Il désactive ce conditionnement en l'exposant, mais dans un mouvement inverse il réitère la présentation en tant que geste symbolique qui fonde une rencontre et relance l'emprise du nouveau contexte critique inauguré par le ready-made lui-même sur sa propre présentation.

Même devant des œuvres qui n'ont pas d'intentions critiques, le spectateur peut éprouver la présentation comme un geste qui va d'un contexte vers un destinataire et invalide du coup l'idée de présence sensible inconditionnée en l'exposant pour ce qu'elle est, une représentation. Vue ainsi, la présentation a toujours une dimension critique qui s'oppose à l'idée de présence. On ne peut pas faire l'expérience d'une présence pleine, inconditionnée et sur laquelle la discursivité générale sur l'art n'aurait aucune prise. Notre jugement critique disqualifie une telle expérience, qui n'est plus possible à partir du moment où la compréhension de celle-ci en expose l'inauthenticité. Mais si la coupure du contexte n'est qu'un effet qu'on éprouve sans que soit dissimulé l'ancrage de l'œuvre dans ce contexte, s'agit-il pour autant d'une expérience inauthentique? Je ne crois pas. L'effet initial de coupure peut même durer et de celui-ci peut en découler un autre, celui d'autonomie, qui ne sera toujours qu'une chose éprouvée par le spectateur.

L'œuvre de Donald Judd est un cas exemplaire dans l'art du xx^e siècle pour comprendre l'autonomie en tant qu'effet. Les matériaux choisis et l'évidence de leur assemblage, la logique visuelle de cet assemblage qui se traduit facilement en mots et vice-versa dans une boucle tautolo-



Anonyme, Un homme sauvé après avoir été foudroyé, 1982, huile sur métal, 18 × 13 cm.

gique, la qualité ostensible de la présentation de l'œuvre elle-même mais aussi de son mode de construction, le refus d'une composition subjective, l'échelle de l'œuvre : toutes ces choses s'inscrivent dans une culture qu'elles rendent manifeste indirectement. Judd tend à faire le tri parmi toutes les références possibles qu'il départage pour ne privilégier que celles qui favoriseront un certain effet, celui du sens qui ne prolifère pas, en tenant toutes les autres références à distance. La culture et l'histoire sont toutefois réintroduites dans l'œuvre dans leur totalité puisque c'est sur la base d'une division consensuelle de tout le répertoire référentiel du monde occidental, division historiquement acquise, que se fonde son œuvre. Pour maintenir à distance une immense partie de l'histoire, celle qui fait proliférer le sens, Judd invoque l'histoire sur laquelle cette division s'est fondée et qui l'a rendue effective en tant que lieu commun. Et il s'y soumet, comme si à telle référence correspondait tel usage qui provoquerait un effet équivalent sur le spectateur. C'est le propre des conventions de passer pour naturelles, mais l'art de Judd ne dissimule pas le ca-

ractère conventionnel de l'adéquation entre l'effet qu'il recherche et les moyens qu'il prend pour y parvenir. La nouveauté ne passe pas par la remise en cause de conventions dans le travail de Judd. Les conventions initiales fonctionnent comme une base commune et ont l'avantage d'être claires. Ce qui étonne justement devant certaines œuvres de Judd, c'est qu'elles réussissent à créer une séparation étanche entre ce qui est éprouvé et ce qui rend l'expérience possible, bien que l'on puisse voir les deux en même temps, en transparence. Le spectateur éprouve l'espace entre deux choses, l'origine de l'œuvre et l'effet d'autonomie qui en est le résultat direct, sans contradiction. La présentation produit la césure nécessaire à cet espacement sans interrompre la continuité du contexte à l'œuvre. La présentation de l'art, chez Judd mais aussi en général, peut avoir une dimension critique discrète en « rendant visible » tout ce qui participe à la mise en œuvre de l'art, mais cette visibilité « ne prend forme » qu'à l'intérieur de l'expérience.

Alexandre David