

préface

casimir
lejeune

9

On ne s'étonnera plus aujourd'hui qu'un artiste entretienne une certaine proximité avec la philosophie, dans un processus de création qui doit le mener à l'élaboration d'une œuvre. C'est le crédo de l'art conceptuel que d'alimenter le discours philosophique : les œuvres fonctionnent comme des concepts, ou elles les utilisent. La dénomination d'art conceptuel est réservée à un courant artistique bien précis, mais c'est tout l'art qui, depuis le début du XX^e siècle, s'est rapproché de la philosophie. Et en premier lieu l'art abstrait, qui n'est pas forcément conceptuel, mais qui fait écho à un cheminement que l'on retrouve en philosophie. Plus précisément à un cheminement hégélien. En renonçant à la représentation, à l'idée du Beau et au sensible, l'art abstrait consacre la méfiance hégélienne à l'égard de l'immédiateté. Il offre au regard la possibilité de se dépendre de la contemplation romantique et de l'harmonie de la nature que l'art était censé retrouver, pour engager l'esprit dans son chemin dialectique, au bout duquel repose une vérité plus profonde. Mais pour cela une naïveté première doit être perdue. Naïveté alimentée par la beauté des choses, l'illusion de les vivre ici et maintenant. Ce que nous appelons l'abstrait, le carré noir sur fond blanc de Malevitch par exemple, Hegel l'appelle le concret. En ce sens l'art abstrait est l'inverse d'une abstraction au sens courant du terme, il est la tentative de s'approcher au plus près du réel et de son effectivité.

Encore aujourd'hui, de nombreux artistes sont tributaires de cette pensée hégélienne, que j'esquisse simplement ici, et qui est un projet résolument philosophique. Que l'art s'empare de la philosophie et inversement (la plupart des philosophes français de la fin du XX^e siècle ont un rapport indéniable avec la littérature par exemple), ou plutôt que les deux disciplines travaillent ensemble, voilà un constat

qui paraît aujourd'hui évident. Les frontières entre l'art et la philosophie s'effritent, et le philosophe comme l'artiste s'attachent à les éprouver. Le travail de Véronique Verstraete, qui se situe dans le domaine de la sculpture, est, comme celui d'autres artistes de sa génération, l'héritier de ce cheminement. Il répond d'abord au besoin de sortir du schéma imposé par la représentation. Mais son horizon, contrairement à l'art abstrait, ne réside pas dans la volonté d'atteindre le réel ou la vérité, mais plutôt de les utiliser comme matériaux.

L'artiste peut-il écrire ? Le doit-il ? Sa parole n'est pas anodine, elle ne l'a jamais été. Elle compte autant par son poids politique et moral que par sa portée d'autocritique. Il est de plus en plus rare aujourd'hui d'avoir affaire à des expositions qui ne soient pas ponctuées de citations. Devant le repli de l'œuvre sur elle-même et son élitisme grandissant, on s'accroche à des mots, on tend l'oreille dès que l'artiste ouvre la bouche. Mais les artistes prennent-ils encore la parole, je veux dire, en tant qu'artistes ? Sont-ils encore animés d'un désir de société ? Ont-ils conscience du poids de leurs mots, et de la vérité qui les accompagne ? Probablement. Ce livre du moins en est un témoignage.

En même temps que le recours au concept hante la parole de l'artiste, pour toutes les raisons que l'on a évoquées, nous devons faire droit à la résistance résolue de conserver la distinction entre l'art et la philosophie. Véronique Verstraete n'est pas philosophe, ni théoricienne de l'art. Parmi tous les moyens qui lui sont donnés et dont elle use dans son travail, l'artiste continue de ne pas pouvoir se passer de la parole et de l'écriture, aujourd'hui peut-être davantage que jamais. Mais le discours ici ne prend pas la forme d'une explication ou d'une justification ; il s'agit plutôt de la tentative de rendre compte d'une pensée, qui jusqu'alors semblait

10

pouvoir s'exprimer exclusivement à travers les œuvres et leur plasticité. Il s'agit aussi de créer un espace, que des écrivains et des artistes sont invités à partager. Faire droit à cette parole artistique en tant qu'elle se distingue de celle du philosophe ou du théoricien, c'est reconnaître que ce qu'elle a à dire est proprement original. Non pas qu'il faille à tout prix y voir du nouveau, ce crédo n'a plus d'actualité en art aujourd'hui, mais plutôt y voir une certaine *singularité*, un mot qui revient souvent dans le texte de VV. Une pensée singulière se dresse ici en creux des sculptures et de leur matérialité, au contact du geste de l'artiste, qui épouse leur forme et qui ne pourra se laisser deviner qu'en prenant en considération la triple approche qui définit ce livre : le texte de VV lui-même, les œuvres de l'artiste elles-mêmes (absentes mais reproduites), et la structure ouverte de l'ouvrage, telle que l'a voulue VV en invitant des écrivains à partager une écriture. Tout comme dans ses œuvres de collaboration, dont la paternité est d'ailleurs complexe à établir, nous avons ici affaire à un effacement de l'artiste, qui se veut le prétexte d'une création collective, d'un espace où les regards, les avis et les sensibilités se croisent, chacune comprenant ce qu'elle peut apprendre de l'autre et lui rendre en retour. Un espace s'esquisse, qui appelle chacun à sa responsabilité. C'est cette même ouverture qui caractérise les œuvres de VV, ce qu'elle appelle ses « propositions ». Dans la même logique, ce livre est l'occasion pour l'artiste de proposer un regard nouveau sur toute une génération d'artistes qui l'ont influencée, en retraçant la généalogie d'une pratique parcourue par des tensions héritées de tous ces créateurs, et en proposant une lecture renouvelée de leur travail à travers les enjeux de cette pratique.

Mais que nous dit en fin de compte cette singularité ? Que porte-t-elle avec elle et qu'a-t-elle envie de nous dire ? À quoi renvoie cette *ouverture* et qu'implique-t-elle ? L'œuvre

11

de VV, comme celle d'autres artistes cités dans le texte, participe d'un glissement de l'œuvre, d'un déplacement de celle-ci. De l'objet unique et clos en soi, l'œuvre devient le rapport que le spectateur entretient avec cet objet. L'artiste se rapproche ici de l'art contextuel ou participatif et de la performance, dans lesquels la forme disparaît au profit d'un vécu dont il s'agit de révéler le pouvoir ou la signification artistique. Mais à l'inverse de ces pratiques, VV tient à une contradiction qui pourrait résumer (le peut-on vraiment ?) tout son travail. Contradiction qui consiste à vouloir conserver l'œuvre : sa forme, son objectivité, sa matérialité (VV fait des sculptures), tout en essayant de lui faire dire sa propre disparition, son propre déplacement. L'œuvre n'est plus là où on pensait la voir. Le tableau est déjà une sculpture (les premiers tableaux/sculptures), la sculpture est déjà un espace, l'espace de l'œuvre est déjà l'œuvre, l'espace est déjà un monde, et le monde est déjà notre monde – encore la responsabilité.

12

En déplaçant l'œuvre, c'est-à-dire en la soustrayant au sanctuaire dans lequel nous l'avions placée par habitude et par paresse, en la faisant glisser du côté du rapport, c'est toute une définition de l'art qui est mise en danger. Autonomie, pérennité, sacralité, autant de notions qui s'effondrent devant cette ouverture. Si ce rapport de l'homme au monde (c'est d'ailleurs ce qui fait du sculpteur un sculpteur, mais on pourrait dire aussi du danseur un danseur), se donne d'emblée comme un rapport spatial, on comprend déjà en quoi, dans cette perspective, la grille hégélienne qui s'appliquait à l'art abstrait ne nous est plus d'aucun secours ici. L'idée d'une œuvre close sur elle-même, l'idée d'une « Idée » est contredite par l'intrusion d'un espace infini qui s'est glissé entre nous et le monde, et que nous partageons. L'Œuvre ne se referme jamais sur elle-même, au contraire, elle s'ouvre infiniment et nous ouvre à nous-mêmes. L'Œuvre est ouverte, c'est-

à-dire pour l'artiste : elle est l'espace. VV ne cesse de le répéter, il s'agit pour elle de « dévoiler un espace », qui ne soit plus régi par la séparation entre un sujet regardant et un objet regardé, entre un sujet connaissant et un objet connu, mais par l'entremêlement de ces deux sphères. Un espace commun à l'œuvre et au spectateur. À ce titre les Nouveaux Réalistes ont joué un rôle décisif pour le travail de l'artiste, elle en parle à de nombreuses reprises.

Mais la contradiction perdure (c'est elle qui donne sens aux œuvres) : comment l'œuvre peut-elle à la fois se donner comme œuvre, et en même temps s'effacer comme œuvre, c'est-à-dire montrer que l'œuvre est ailleurs ? La frontalité, la fragmentation, la relation humaine, la fonctionnalité, les collaborations et les contours, qui constituent les six parties du texte de l'artiste, sont autant de manières de répondre à cette question. Et ici le terme de « question » reste mal choisi, c'est important de le signifier. Si VV assure ne pas essayer de répondre à une « question », si elle tient à garder malgré tout une distance vis-à-vis de ce qu'implique ce terme de théorique, c'est qu'en effet la contradiction que nous essayons ici de formuler ne semble pouvoir se poser que dans la logique d'une pratique artistique, et surtout pas dans la réalité du langage philosophique ou rationnel. La question, donc, ne se pose pas, et c'est de cette impossibilité que surgit une pratique.

Les différentes « solutions » énumérées sont ainsi les six titres des six parties du texte de l'artiste, qui m'a demandé de les choisir pour elle. Ce sont six procédés artistiques, six thèses, six propositions plastiques qui résument et traduisent la tension qui est à l'œuvre dans son travail, et que j'ai pensé devoir souligner plus que n'importe quoi d'autre. Placer l'œuvre du côté de l'espace commun au spectateur et à l'œuvre (on voit déjà dans cette formulation toute l'ambiguïté d'une telle recherche),

13

c'est désacraliser l'objet, lui faire perdre tout ce qui, en tant qu'objet d'art, nous interdisait encore de le voir pour ce qu'il est, mais c'est surtout remettre le spectateur au centre de l'expérience artistique – et non esthétique, ce qui impliquerait encore des catégories trop rigides (sensibilité, subjectivité, etc.) pour définir une expérience qui relève davantage de l'éthique que de l'ontologique. Le spectateur partage avec l'œuvre un espace, et c'est cette présence que cherche à investir VV, seule capable de nous engager dans le réel et de nous découvrir responsables. Le face à face qu'implique la frontalité rappelle certaines propositions philosophiques développées par Emmanuel Levinas dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, tout comme le désintéressement que suppose la fonctionnalité. Les contours (qui constituent sûrement le véritable apport théorique du texte de VV) renvoient à ce que Kant, et Derrida après lui, appelait le *parergon* : tout ce qui entoure l'œuvre et la désigne en tant qu'œuvre tout en restant extérieur à elle. Pour Kant, il s'agit de comprendre le rôle du cadre pour un tableau par exemple. VV élargit la notion de *parergon* et utilise les contours pour explorer d'une autre manière la possibilité de ce désintéressement. Ce rapport aux *contours* est longuement développé dans la dernière partie du texte. La fragmentation, qui brise l'unicité de l'objet référent, ou encore la relation humaine qui peut se jouer dans l'œuvre, participent également de ce désintéressement, que l'on finit par considérer comme l'horizon ultime du travail de l'artiste.

Déjà chez Kant le beau avait à voir avec cette rupture de l'essence, avec ce soulagement qui s'installe lorsque nous réussissons tant bien que mal à nous asseoir contre quelque chose et à cesser de vouloir : la contemplation. Nous en avons tous connu les délices, nous le pouvons encore. Mais s'il est également question de s'asseoir dans le travail de Véronique Verstraete, il faut ici prendre

14

l'expression au sens propre. On s'assoit sur les sculptures de VV. Ce sont elles qui nous le demandent. Pourtant tout de suite c'est nous qui avons mal. Un dossier trop incliné, une assise trop haute ou trop dure : dans quoi nous sommes-nous engagés ? N'a-t-on pas été invités à « prendre place » ? D'où vient maintenant cette inhospitalité, ce malaise ? Pouvons-nous réellement nous asseoir ? Les gens là-bas, ils ne l'ont pas fait... Nous qui pensions être à notre place, nous n'y sommes définitivement pas. Mais, s'il n'y a rien à contempler (nous sommes face à un siège), et qu'en même temps nous ne pouvons rester assis, serait-on en train de se moquer de nous ? Assurément. Du moins c'est ce jeu que préparent les sculptures de VV. Elles semblent nous dire à la fois : « Venez vous asseoir » et : « Surtout ne vous asseyez pas ». Et dans l'inconfort de cette moquerie, que seul peut se permettre l'art, nous commençons à percevoir que quelque chose est en train de se jouer, que l'objet tel que nous avons appris à le concevoir n'est pas là où nous le pensions, et que l'œuvre telle que nous avons appris à la lire parle une langue que nous ne connaissons pas. Si la contemplation nous mettait d'emblée dans un rapport apaisé avec le monde, c'est ici l'inverse qui se produit. Nous sommes gênés, mal à l'aise, déséquilibrés. Ce déséquilibre, qui opère sous cette forme dans les œuvres fonctionnelles, agit comme un principe pour toutes les « propositions » de l'artiste. On le retrouve dans ses sculptures/tableaux, dans ses œuvres de collaboration ou encore dans ses œuvres sonores. L'absence d'angle droit, la recherche permanente d'une déconstruction de l'espace, la vivacité des couleurs, l'abstraction, la domesticité des dimensions sont autant de procédés qui bouleversent notre rapport à l'objet quotidien.

Le déséquilibre généralisé qu'introduisent les œuvres de VV, et qui contamine notre espace dans sa réalité à la fois

15

corporelle et intelligible (en philosophie, ce déséquilibre renvoie à la figure de l'étonnement), semble au contraire ébranler tout ce qui pouvait encore nous réconforter. « Quand je suis occupée, ça va » : c'est la sculpture qui parle, et qui en parlant nous laisse démunis devant l'effondrement de tous nos repères. C'est « le monde à l'envers » dirait Hegel. Comme si le sol stable que nous pensions avoir sous nos pieds s'était soudain retiré. Pourtant, nous sommes toujours debout, bien accrochés sur nos deux jambes. Et c'est bien là que l'artiste a voulu nous mener : sur nos deux jambes, c'est-à-dire dans nos corps. Dans l'ébranlement provoqué par l'œuvre, par sa fonctionnalité, par sa frontalité ou par sa fragmentation, un espace s'est ouvert, celui de nos corps, présents, et surtout appelés à l'être : faut-il ou ne faut-il pas aller s'asseoir ? Peut-on ou ne peut-on pas utiliser l'œuvre ? C'est dans l'épreuve de cette question simple que s'atteste l'effondrement du monde tel que nous le connaissions jusqu'à présent, mais aussi du même coup notre pouvoir et notre responsabilité. C'est la verticalité du corps qui préside maintenant à tous nos repères, c'est le spectateur qui donne sa stabilité à l'œuvre. Nous avons le pouvoir, nous spectateur, de créer et de détruire l'œuvre, de l'interpréter ici et maintenant, de lui donner sens. Elle que nous pensions si forte et si impénétrable, elle que nous voulions si rassurante et comme un refuge, voilà qu'elle nous jette en plein monde, qu'elle nous expose à notre responsabilité. Et le poids de cette responsabilité, c'est aussi notre ignorance et notre liberté. L'œuvre dépend de nous, nous portons son sens, et avec lui pourquoi pas, celui de notre humanité. C'est sans doute là l'un des lieux où nous mène ce travail, mais je reste ici soumis à l'évanescence qui caractérise ce déplacement de l'œuvre : je ne suis qu'un interprète parmi d'autres, et c'est en engageant ma propre responsabilité que j'investis l'espace que l'artiste a ouvert et dans lequel il semblerait qu'enfin, nous puissions respirer.

CL

16



Fig. 1. Kasimir Malevitch,
Carré noir 1923 – 1930,
huile sur plâtre, 36,7 x 36,7 x 9,2 cm,
Centre Georges-Pompidou.



Barnett Newman,
Untitled (The Void), 1946,
encre sur papier, 61 x 45,7 cm.



Fig.11. (p. 27) Richard Artschwager,
Fractal, 1987, formica sur bois,
43,2 x 43,2 x 14 cm, édition de 25 ex.