

## Introduction

Élie During  
Laurent Jeanpierre  
Christophe Kihm  
Dork Zabunyan

### Propositions sur l'art expérimental

Pourquoi s'intéresser une fois de plus à l'art expérimental ? Est-ce pour célébrer encore les avant-gardes artistiques ou faire un portrait actuel de l'artiste en inventeur ? Est-ce, au contraire, pour déplorer la fin de la « tradition du nouveau » et le reflux des expériences esthétiques qui étaient en même temps des expériences existentielles, sociales et parfois politiques ? Il existe en effet deux manières de se représenter l'art contemporain. Ou bien c'est un art de l'innovation permanente. Ou bien il n'est qu'un art du recyclage. Ou bien on y expérimente toujours. Ou bien on n'y expérimente plus. D'un côté, la représentation moderniste. De l'autre, la représentation postmoderniste. Dans les deux cas, on n'en saura guère plus sur ce qu'on appelle expérimenter et sur le processus effectif des pratiques artistiques. Lorsqu'il s'agit de comprendre la singularité des modes de production et des opérations artistiques, autrement dit de saisir l'art en action – *in actu* – c'est autre chose. L'invention en art reste un processus opaque et le mot d'« expérimentation » n'aide pas vraiment à y voir plus clair.

L'idée de l'art expérimental appartient à la tradition des avant-gardes historiques. Diffuse au sein du constructivisme russe et du Bauhaus, « outrée » selon Kandinsky dans ces deux mouvements, on la retrouve développée explicitement au milieu des années 1930 aux États-Unis à Black Mountain College. Dans le sillage de la philosophie de l'expérience de Dewey et des enseignements de Josef Albers, John Cage ou Buckminster Fuller, toute une lignée d'artistes américains a fait de l'expérimentation une nouvelle norme de la pratique artistique. Fluxus, Kaprow et Experiments in Art and Technology (E.A.T.) ont probablement représenté des points culminants de cette tradition. En Europe, l'idéal de l'art expérimental s'est développé dans certains groupes actifs après la guerre, comme dans Cobra et le Mouvement pour un Bauhaus Imaginiste, jusque chez les situationnistes. Guidés par les théories d'Asger Jorn, ces artistes étaient en quête d'une « expérimentation totale » étendue à tous les aspects de la vie et située au-delà de l'ancien programme avant-gardiste d'œuvre d'art totale. Aujourd'hui, l'expérimentation est devenue un mot d'ordre de l'enseignement et de la pratique artistique ordinaire. Il n'est pas un artiste qui n'ait expérimenté. L'art expérimental serait donc partout. Et aussi bien plus personne ne sait vraiment le localiser.

Cet ouvrage pose donc à nouveau le problème de l'art expérimental. Comment le reconnaître ? Quelles sont ses méthodes, ses étapes, ses effets ? En quoi la notion d'expérimentation peut-elle fonctionner comme un opérateur critique pour relire l'histoire des avant-gardes et porter un autre regard sur l'art contemporain ? Des réponses à ces questions apparaissent dans les contributions qui suivent. Elles sont hétérogènes et non consensuelles. Elles conservent aussi un caractère exploratoire. Car si l'expérimentation est au cœur des discours sur la pratique artistique contemporaine, c'est aussi que le concept qui lui est associé n'est pas vraiment stabilisé, qu'il suscite des différends et des luttes d'interprétations. Il ressort d'ailleurs de ce volume que l'expérimentation artistique est, tout compte fait, assez rare. Elle ne saurait être définie simplement par l'utilisation des nouvelles

technologies ou par l'ouverture de l'œuvre, critères pourtant dominants dans les définitions classiques de la notion.

S'il n'existe pas de théorie générale de l'art expérimental, le problème de l'expérimentation permet toutefois de revenir avec d'autres outils sur certaines questions traditionnelles de la pensée esthétique. Les remarques qui suivent voudraient en donner l'idée.

La première proposition sur laquelle on pourrait s'accorder serait la suivante : toute création n'est pas expérimentation. La seconde serait : aucune pratique n'est expérimentale en soi, ni de bout en bout. L'expérimentation devient un opérateur critique pour l'art à partir du moment où l'on accepte d'en faire un *usage local*. Il s'agit moins alors d'identifier globalement l'orientation expérimentale de tel ou tel travail – nulle activité de création n'y échappe tout à fait – que de repérer des points d'expérimentation dans un processus ou une pratique qui n'en fait pas forcément une affaire. Le processus lui-même cesse du coup d'être ce mot magique, incantatoire, où viennent se loger les dernières aspirations romantiques de l'artiste. Il n'est pas ce principe d'ouverture maximale ou d'œuvrement indéfini qu'on s'imagine souvent : il doit être ressaisi dans des dispositifs précis, articulé sur des points de dévissage, là où il y a « du jeu » ; il doit organiser des schémas d'action et se traduire par des actes.

Quel bénéfice peut-on attendre d'un tel usage local ? Pour commencer, une clarification des dimensions mêmes de l'expérimentation en art. Il est question de pratique : mais sait-on ce qu'est une pratique ? Se rapporter aux opérations sous le point de vue de l'expérimentation, c'est s'obliger à préciser les ressorts concrets de la production artistique : à nouveau, revenir aux actes, à travers leur mode d'enchaînement et leurs effets. En ouvrant ainsi la « boîte noire » de l'expérimentation, on ne prétend certes pas déflorer des secrets de fabrique, ni démystifier à tout prix ceux qui tiennent à l'absolue singularité de l'expérience artistique : il s'agit plutôt de discerner, sous un mot-valise qui nourrit l'ordinaire des discours, des régimes d'expérimentation qui ne répondent pas nécessairement à

une définition univoque mais qu'on peut suivre sur des lignes parallèles. Loin de l'idée facile que dans l'expérimentation, tout est bon, on y gagnera peut-être de nouveaux critères d'évaluation des pratiques artistiques, tout en desserrant un certain nombre d'oppositions et de catégorisations convenues qui ont fini par bloquer la réflexion critique.

Sur le rapport entre expérimentation scientifique et expérimentation artistique, par exemple. Les deux domaines ont en commun, sinon certaines méthodes, du moins certaines attitudes fondamentales qui participent, de part et d'autre, à la production de résultats, de formes, d'objets : étonnement, tâtonnement, doute, bricolage, erreur et ratage, etc. Mais leur différence importe davantage, et le rapprochement art/science sera vraiment utile s'il permet de cerner l'écart que produisent les pratiques artistiques par rapport aux sciences. La recherche artistique n'est pas identique à la recherche scientifique. Elle en est peut-être même la vérité cachée, en tant qu'elle ne refoule pas le caractère indéterminé de l'agir, le fait que la pratique n'est jamais l'application d'une idée. L'art expérimental est une technique des questions plus que des réponses.

Poser à nouveau le problème de l'expérimentation c'est aussi faire apparaître les rapports que les pratiques artistiques instruisent entre savoir et non-savoir, puisque l'expérimentation implique des méthodes permettant à l'indécision ou à l'incertitude, au doute ou au questionnement de se produire, en actes, dans un processus de création. L'expérimentation, comprise comme point d'articulation de l'activité artistique au non-savoir, est une stratégie par laquelle l'incompétence ouvre la possibilité d'un nouveau régime de compétence.

Autre enjeu : desserrer la catégorisation en termes de « genres », dans le cinéma notamment, où l'on s'accorde à isoler une tendance « expérimentale ». Le matérialisme de ce prétendu « cinéma expérimental », en effet, n'exclut pas le surgissement d'éléments fictionnels ; à l'inverse, le cinéma narratif traditionnel peut très bien fonctionner en régime expérimental à chaque fois qu'il atteint à des figures abstraites, à de nouvelles configurations d'espaces-temps.

À vrai dire, la catégorie de l'expérimental finit peut-être par perdre toute autonomie dans ce domaine : l'expérimentation, on ne s'y installe jamais ; on a plutôt affaire à des pointes ou des accès d'expérimentation où s'intensifient et parfois se transforment les conditions d'une pratique.

Quant à la réception de l'expérimentation, à l'expérience esthétique qui lui correspond du point de vue du spectateur, d'autres précautions s'imposent. On suppose généralement que l'art, du fait qu'il expérimente, serait immédiatement partageable, opérable, voire expérimentable. Il faudrait s'en assurer en se demandant quels sont les points de raccords ou d'entrée effectivement offerts au spectateur dans un dispositif expérimental. Entre art relationnel et art interactif, il n'y a sans doute pas à trancher. La question de la prise suppose, ici encore, l'élaboration de nouveaux outils et de nouvelles catégories.

Enfin, s'il n'y a pas d'expérimentation indéfinie, s'il faut malgré tout s'arrêter pour en montrer quelque chose, se pose inévitablement la question des formats et même des formes de l'expérimentation. Au-delà du style ou de la « patine » expérimentale de certaines productions, il faut envisager positivement la question d'un *maniérisme* qui serait autre chose qu'une manière.

Y gagnera-t-on une nouvelle figure de l'artiste ? L'entretien d'une disposition expérimentale n'a-t-elle pas pour corollaire la formation d'une nouvelle subjectivité ? Si oui, alors l'artiste expérimental n'est certes pas le génie des romantiques, ni l'ingénieur des avant-gardes pluridisciplinaires. Son inspiration ne lui vient que de la pratique, mais sa raison n'est pas instrumentale. Il s'est défait du fantasme de maîtrise qu'induit parfois la création. Il n'est ni obsédé par le nouveau, ni fixé sur ses méthodes. C'est un homme double, distancié vis-à-vis de lui-même comme du contenu de ses œuvres. À l'image de l'homme du possible décrit par Musil dans *L'Homme sans qualités*, il n'accorde pas « plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas » et préfère les « réalités possibles » aux « possibilités réelles ».