



Linx

Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre

52 | 2005

Lexique, terminologie, discours

Discourir de l'œuvre de l'art contemporain. Le cas des *Détails*

Daniel Jacobi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/linx/170>

DOI : 10.4000/linx.170

ISSN : 2118-9692

Éditeur

Presses universitaires de Paris Nanterre

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2005

Pagination : 17-30

ISSN : 0246-8743

Référence électronique

Daniel Jacobi, « Discourir de l'œuvre de l'art contemporain. Le cas des *Détails* », *Linx* [En ligne], 52 | 2005, mis en ligne le 27 janvier 2011, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/linx/170> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/linx.170>

Discourir de l'œuvre de l'art contemporain Le cas des *Détails*

Daniel Jacobi

Laboratoire Culture & Communication, Université d'Avignon

(...)
C'est un rêve modeste et fou
Il aurait mieux valu le taire
Vous me mettez en terre
Comme une étoile au fond d'un trou.

Louis Aragon
Extrait de « J'entends, j'entends »
Les Poètes, Gallimard

1. Les mots de, ou dans, la peinture

Qu'y a-t-il de commun entre la linguistique et l'art contemporain ? Question saugrenue sans doute... Et entre *l'art conceptuel*, un mouvement au sein de l'art contemporain, et la linguistique ? Ici, l'observateur peut demeurer plus circonspect. Le projet de l'art dit *conceptuel* est de remplacer par une représentation mentale de l'œuvre sa présence concrète. Au tableau, dessin ou à la sculpture, se substitue une idée que son créateur (ou un régisseur) actualise pour la montrer. Comment, dans ce cas, se matérialisent ces concepts de sorte que les spectateurs puissent reconnaître cette création artistique comme telle ? De bien des façons, plus ou moins inventives. Mais bien évidemment, on devine que l'idée peut difficilement ne pas être exprimée par des... mots. Ce qui fait que les signes linguistiques (des mots, des phrases) tracés sur

un support déterminé, avec une typographie soignée et mis en scène dans l'architecture du bâtiment, un espace, ou encore un volume construit à cet effet deviennent, pour certains créateurs et plasticiens, des œuvres d'*art conceptuel*.

Cette utilisation de signes linguistiques dans l'art n'est pas nouvelle. Les surréalistes et Magritte (*Ceci n'est pas une pipe*) en ont usé abondamment. Picasso et l'art moderne n'ont pas hésité à adjoindre des manchettes de presse ou des mots de la publicité, des noms de marques commerciales à leurs toiles rejoignant ainsi une longue tradition de « *mots dans la peinture* » (Schapiro 2000). Marcel Broodthaers, Rémi Zaugg ont usé de ce procédé pour apposer sur un décor ou sur un support neutre des mots à la place des objets, des touches, des couleurs, des valeurs ou des formes, comme pour forcer le regardeur à imaginer et reconstituer une présence absente ou évacuée.

Déchiffrer cette série de signes, lire les mots ou les phrases est évidemment tentant dès lors que le spectateur découvre de telles œuvres. Celles de l'art ancien comme celles nombreuses qui, dans l'art contemporain – comme Kosuth, Wainer ou l'artiste niçois, plus connu et plus populaire, Vautier (Ben) dont on peut voir des œuvres au Centre Pompidou (Musée National d'Art Moderne) – ne mobilisent que de seuls signes linguistiques en guise de matériau plastique. Comme l'indique sobrement Meyer Schapiro, à propos de l'œuvre de Joseph Kosuth [*Untitled Mistake (discussed) # 2*] :

Au cours des dernières décennies, la graphie a gagné l'ensemble de la surface, à titre de message de l'art dit conceptuel. La transcription d'idées sur l'art a remplacé les couleurs appliquées, les formes dessinées ou construites. La tension entre le signe écrit et la construction de l'image s'est résolue par l'effacement de cette dernière : l'œuvre se limite à un discours écrit comme objet d'art en soi (Schapiro, 2000 : 204)

On peut cependant souligner que la présence des mots et plus encore les œuvres qui ne sont composées que de signes linguistiques offrent au regardeur une position singulière : il devient possible de lire dans le tableau (cas des mots dans la peinture) et, même plus, de lire les mots qui constituent l'œuvre (art conceptuel). Non pas que lire soit la manière experte de reconnaissance de l'œuvre. Il suffit, pour évaluer la complexité de la tâche qui consiste à regarder et apprécier un tableau, de se reporter à un ouvrage élémentaire d'esthétique, d'histoire de l'art ou de sémiotique de la peinture (voir, par exemple, le lumineux, quoique déjà ancien, *Clefs pour la peinture*, Passeron 1969). Lire les mots correspond d'évidence à une posture naïve de non spécialiste : le recours à la lecture traduit une incapacité de mettre en œuvre une autre procédure plus raffinée. Les signes linguistiques confèrent de facto à l'œuvre ce que Poinot a considéré comme une valeur supplémentaire qu'il qualifie de performative (Poinot 1999).

Cependant, une autre caractéristique de l'art contemporain le rapproche, sinon de la linguistique, en tout cas de l'analyse de discours. Produire de l'art contemporain, depuis le tournant dadaïste et surréaliste qui a marqué la succession des avant-gardes tout au cours du XX^e siècle, c'est aussi produire un discours d'accompagnement sur la nature de l'art. Pour le linguiste, cette contradiction (refus des conventions mais justification par le discours) est tout à fait fascinante en dépit de sa dimension assez paradoxale. On peut faire le constat qu'il est devenu indispensable qu'un artiste aujourd'hui fabrique simultanément un travail de création plastique et le discours qui

semble comme conditionner ou orienter la modalité de reconnaissance par le spectateur de la pièce proposée au regard. Ces paroles d'artistes, ou plutôt ces textes très répétitifs, constituent un ensemble de discours consultable, non pas dans l'espace d'exhibition, mais dans une sorte de paratexte (au sens de Genette, 1989). Ce paratexte ne se limite pas au sobre habillage linguistique qui correspond au mode de nomination et de désignation minimal de l'œuvre (cf. Bosredon 1997). Sobre puisqu'il s'agit le plus souvent d'une étiquette placée à proximité de la pièce ou, plus rarement, d'un feuillet remis à l'entrée.

Ces formes simples (Jacobi 1994) emplissent dans l'espace d'exhibition une fonction par nature déictique qui contribue, entre nomination et espace (Morel, Danon-Boileau édit 1992), à organiser ou soutenir le parcours de visite et l'itinérance du visiteur. La sobriété de l'accrochage et ce paratexte lacunaire cachent cependant, dès lors que l'on soulève le coin du miroir, un gigantesque continent : l'espace des discours de médiation. Dans une série de recherches en cours dans notre laboratoire, nous nous sommes intéressés à toutes ces médiations de l'art contemporain (Jacobi et Caillet édit. 2003).

À propos de l'art contemporain s'échange, dès lors que l'on explore ce petit monde, un grand nombre de discours. Aux paroles des artistes se superposent les écrits des commissaires d'expositions, des directeurs de musées, de centres d'art ou d'autres experts. Les galeristes réputés et les critiques des revues spécialisés qui sont parfois aussi des universitaires ne sont évidemment pas en reste. Les pédagogues et autres médiateurs tentent aussi, quoique plus rarement, de s'adresser aux publics scolaires comme aux adultes. Tous ces discours tenus à propos de l'art contemporain permettent de mettre au jour un intertexte considérable, une sorte de nébuleuse dans laquelle les discours de l'artiste lui-même, les monographies produites par des spécialistes et les textes de catalogues exploitent reprennent et commentent un même noyau référentiel de discours sur l'œuvre.

De ce parcours dans les médiations écrites de l'art contemporain, nous extrairons deux moments singuliers. Le premier pointera les stratégies dénominatives : puisque l'art contemporain se positionne dans l'histoire de l'art comme une série d'avant-gardes, en rupture avec la tradition, comment les mots parviennent-ils à marquer cette rupture ? Le second moment concerne l'analyse des stratégies discursives et particulièrement des modes de définition et de qualification des pièces d'un artiste conceptuel qui n'utilise que la seule graphie comme matériau plastique, Roman Opalka¹.

2. Se positionner dans l'histoire de l'art

Pour explorer les discours sur l'art contemporain, nous disposons en France, d'une référence irremplaçable : il s'agit de la revue bilingue mensuelle *Art press* qui

¹ Cet article prend appui sur une série de recherches financées par la *Délégation aux Arts Plastiques* du Ministère de la Culture & de la Communication. Je remercie les doctorantes du laboratoire *Culture et Communication*, Delphine Miège et Karine Tautzin, qui retrouveront dans ce texte certaines de leurs remarques et suggestions.

reflète bien le monde de l'art contemporain (monde au sens de Becker 1988, c'est-à-dire la communauté sociolinguistique des acteurs de la scène de l'art contemporain). Un monde international. En effet, l'une des caractéristiques qui apparaît à l'observateur soucieux de découvrir l'art de notre temps est son caractère international. Il suffit de se rendre à l'une des (désormais nombreuses) grandes *biennales internationales* de l'art contemporain, par exemple celle de Venise. On remarque qu'en Europe comme en Amérique, en Europe de l'Est comme en Asie (Japon, Corée, Chine...), les vidéos et les installations des jeunes créateurs sont quasi interchangeables. Comme si les formes de l'art contemporain étaient sur le point de converger en un style planétaire quasi homogène.

Les formes et les discours : partout le texte qu'il soit affiché sur un support ou disponible à proximité accompagne ou même enrobe la proposition artistique. Chaque créateur se soucie de se distinguer des autres et à cet effet produit ou mobilise un discours-commentaire qui situe, glose, annote et donc esquisse et amorce une sorte d'interprétation orientée en direction du regardeur. Comme si la formation d'un artiste visait dorénavant à engendrer un plasticien doublé d'un écrivain au point qu'un observateur a évoqué à ce propos les *jeux de langage* de l'art contemporain (Michaud 1999).

L'art contemporain dont tous se réclament les conduit à refuser le lexique spécifique construit sous la double influence de l'esthétique et de l'histoire de l'art (ce que l'art moderne avait hésité à faire). Cette volonté est particulièrement visible dans les modes de dénomination de la chose exhibée dans l'exposition par celui qui l'a conçue ou arrangée. Il suffit de lire quelques livraisons de la revue *Art press*, pour construire la liste des diverses appellations utilisées en 2004. Quelles sont les dénominations des œuvres exposées dans les équipements d'art contemporain (musées, centre d'art, FRAC, galeries...) ? Le tableau 1 réunit quelques-unes de ces dénominations.

Ce tableau suggère plusieurs séries de remarques. On note tout d'abord la grande diversité des appellations utilisées. On aurait pu aussi bien allonger cette liste qui n'est en rien exhaustive. On assiste à une sorte d'éclatement ou de morcellement de la création. À la limite, chaque artiste ou école revendique un nom et à cet effet construit ou spécialise un mot qui lui permet de se démarquer.

Cette créativité lexicale est très largement motivée. Elle s'impose tout d'abord par le recours à des techniques nouvelles (*la vidéo, la télévision, l'ordinateur, Internet, la lumière, des éclairages au néon*). Ou par le détournement et l'utilisation non conformiste de techniques traditionnelles (*tissage, poterie, céramique*). Elle traduit également une modification de la posture de l'artiste qui n'est plus seul dans son atelier : il exhibe son corps, il est présent dans l'espace de monstration, il emprunte à d'autres disciplines (danse, théâtre) pour réaliser une *performance*, un *happening*, une *œuvre d'art total*. Par ailleurs, la pièce imaginée et l'espace dans lequel elle est exhibée sont confondus dans les *installations ou les environnements*. Enfin, le caractère inachevé d'une œuvre évolutive ou associant le spectateur est souvent souligné : *travail, pièce, recherche*.

Bien entendu, second constat, chacun des mots peut être employé avec une ou plusieurs épithètes qui le précisent, le colorent ou le tirent dans une direction inhabituelle. À propos d'une *installation* (actuellement très en vogue), on précise : *Installation numérique, installation photographique, installation vidéo*.

TABLEAU 1

**LISTE DES DÉNOMINATIONS DES ŒUVRES D'ART CONTEMPORAIN
DANS *ART PRESS*, 2004**

acrylique,	œuvre d'art total,
all over,	œuvre-poésie,
blow-up,	œuvres,
céramique,	machine,
chantiers,	murs,
collage,	parcours,
design,	peaux murales,
dessins,	peinture figurative
dripping,	peintures,
écran 3D,	performance,
emballage,	photographie,
environnement,	pièce,
estampe,	poterie,
exposition télévisuelle,	proposition,
grilles,	recherche,
happening,	réseau,
hybridation,	sculpture molle et demi molle,
hyperréalité,	slide-show,
icônes,	tableaux comptés,
image,	tableaux-objets,
installation,	tissage,
intervention,	travail,
objet-peint,	vidéo, wall-painting,

Cependant, la frontière n'est pas très évidente entre la dénomination d'une œuvre et celle d'un nouveau courant. Il ne faut évidemment pas confondre, bien que certaines superpositions créent des interférences et génèrent le doute, avec les dénominations des courants au sein de l'art contemporain. On parle dans ce magazine de :

art virtuel, net art, land art, art numérique, art concret, art informel, spectacle total, nouveau réalisme, mail art, minimalisme, eat art, supports-surfaces, etc.

En combinant chacun de ces deux registres, on peut évidemment obtenir des constructions nominales plus élaborées associant plusieurs mots : *installation photo-vidéo-graphique d'art numérique*,

À priori, on pourrait supposer que les mots du discours de l'histoire de l'art ou de l'esthétique soient ignorés et écartés. Il n'en est rien comme en atteste la présence de : *estampe, gravure, photographie, peinture, dessin*. Comment rendre compte de cette continuité ? Elle tient sans doute à deux raisons. La première résulte de l'ambiguïté de

la notion d'art contemporain. Au sens propre, relèvent de l'art contemporain toutes les œuvres mises dans l'espace public par des artistes encore en vie. Et tous ne sont pas raliés à la mouvance radicale des avant-gardes post-modernes. Cependant, il n'est pas rare que les mots de l'art ancien soient volontairement utilisés par raillerie ou dérision. Ce sont alors les métonymies propres à l'art et à ses techniques variées qui semblent, comme de coutume, mobilisées mais pour mieux faire apparaître le décalage ou le travestissement. On songe aux *Paysages* (papier peint de série) de Bertrand Lavier.

La seconde provient de ce que des artistes – et non des moindres – qui se réclament explicitement de l'art contemporain n'ont pas renoncé à utiliser les techniques de l'art moderne ou de la peinture classique. De sorte qu'ils continuent, du moins à l'occasion, de dessiner et de peindre. Tel est le cas, par exemple, de Claude Viallat, l'un des inventeurs du courant *supports-surfaces*. Un autre constat, voisin du précédent, est le recours par de jeunes artistes à des techniques récentes mais inventées par des maîtres déjà reconnus comme le *all over* (de Louise Lawler), le *dripping* (de Sam Francis).

L'analyse des tendances dans ces usages dénommatifs est donc intéressante à plus d'un titre. Elle révèle une sorte de double contradiction. Première tension, la volonté de faire apparaître que les noms n'appartiennent pas au registre légitime de l'histoire de l'art mais qu'il s'agit pourtant bien d'art à part entière. Le scripteur doit marquer que cet art ne peut être amalgamé avec celui des périodes précédentes puisque le but explicite de l'art contemporain est de renier et détruire les traditions de l'art classique, celui qui prétend à l'esthétique ou la beauté. Les mots de l'histoire de l'art semblent incapables de parler de l'art de notre temps. Mais puisque c'est d'art qu'il s'agit, le lexique le plus adapté est malgré tout celui de l'art conventionnel.

Une seconde tension procède, par ailleurs, d'un autre avatar – que l'art contemporain introduit délibérément – : la volonté de dénoncer les mécanismes traditionnels de la réception de l'œuvre d'art. Il affiche une sorte de mépris pour la posture de délectation ou de plaisir esthétique en préférant choquer le public. Il s'oppose à la réception passive en prétendant faire jouer aux spectateurs un rôle différent, plus complice, qualifié parfois d'*impliqué* ou *interactif*. Il défend l'idée de l'instauration d'un nouveau type de relation qu'il appartient à chaque regardeur de découvrir et d'expérimenter.

Pour marquer cette différence, le scripteur recourt classiquement à la création de néologismes. Cette tendance à la néologisation, assez classique pour qui s'intéresse aux discours de spécialités, est cependant, dans le cas de l'art contemporain, comme masquée par la banalité des mots choisis. Ni *pièce*, ni *travail* pas plus que *performance* et *installation* ne sont en soi des mots difficiles ou dont l'étrangeté serait immédiatement perceptible. Au point que leur appartenance à une terminologie (celle de l'art contemporain) demeure en quelque sorte cryptée. Du plan de la création (artistique) aboutissant à l'œuvre (d'art), on passe à celui, qui paraît totalement trivial, d'un *travail* (ordinaire) générant des *pièces* (en série ?). De la sculpture achevée jusque dans sa patine à l'*installation*, et de l'effacement conventionnel de l'artiste à la *performance* exhibée devant des spectateurs complices, s'agit-il de rupture ou de modernisation ? Le travail de spécialisation du lexique, parce qu'il porte sur des mots ordinaires de la langue commune, risque pourtant de passer inaperçu tant le sentiment néologique du lecteur peine à être activé. Pourtant, il est évident que cette explosion dénommativ

révèle un enjeu communicationnel majeur : ces mots mis bout à bout contribuent à la fabrique d'un parler nouveau, celui propre à l'art contemporain et à lui seul.

3. Quête du temps et vertige de l'infini

Poursuivant notre enquête linguistique dans l'art conceptuel, nous rencontrons un personnage singulier : Roman Opalka. À l'occasion d'une recherche sur la culture scientifique et technique (Jacobi, à paraître), nous avons montré que, dans un journal quotidien comme *Le Monde*, l'information à caractère scientifique et technique apparaît de trois façons : comme rubrique spécialisée, comme facette de l'actualité et comme lecture orientée de textes qui ne se donnent pas comme scientifiques. Ainsi dans *Le Monde* daté du 1^{er} et 2 août, on trouve, en pleine page et sur cinq colonnes, un article de Geneviève Breerette, intitulé : *Roman Opalka ; le temps fait son œuvre* (p. 19). Il s'agit d'un long entretien avec l'artiste, réécrit en texte suivi. Il est publié à l'occasion d'une exposition personnelle « *Roman Opalka : photographies* » inaugurée au *Centre de création* de Tours. Le lecteur découvre à cette occasion, au cas où il n'en saurait rien, quelle est la nature du travail de création de cet artiste polonais. La journaliste – si ce n'est la rédaction du journal – le résume ainsi dans le chapeau :

Pour représenter la durée de son existence jusqu'à sa mort, l'artiste conceptuel peint depuis 1965 des nombres sur des toiles numérotées et se prend chaque jour en photo. Ses autoportraits sont présentés à Tours.

L'artiste apparaît photographié debout, à côté de quatre de ses autoportraits, revêtu de la même chemise blanche que celle que l'on aperçoit sur ses photographies avec, en guise de légende, une citation (comme l'attestent les guillemets, l'emploi de l'italique et l'apparition de l'embrasseur *jé*) :

J'ai engagé la mort, cette conne, à travailler, pour avoir une définition de l'achèvement d'une œuvre. Elle a été là dès le départ, lorsque j'ai posé le nombre 1

Roman Opalka qui vit en France est dorénavant un des acteurs connus de l'art contemporain (Quemin, 2002). Il fait partie de la dizaine d'artistes français dont on trouve des tableaux dans la plupart des grands musées internationaux d'art contemporains. Le principe de son art conceptuel, décrit objectivement, est assez simple. Depuis 1965, il inscrit la suite des nombres sur ses tableaux. En poursuivant cette suite d'un tableau à l'autre, sans cesse. Pour souligner cette continuité, il nomme « *Détail* » chacun de ses tableaux. Chaque série de chiffres a d'abord été peinte (pinceau n° 0) en blanc (acrylique) sur un tableau de dimension identique (196 x 135 cm) et de fond gris foncé. Après avoir dépassé, en 1972, le premier million, il a décidé d'éclaircir progressivement (1% environ) le fond gris foncé de chaque prochaine toile. Actuellement, le blanc des chiffres est à peine visible sur le fond devenu blanc et il ne peint plus que 3 « *Détails* » par an. Il a décidé d'intituler la totalité de son programme, *OPALKA 1965/1-∞*. Ce titre figure au dos de chaque tableau suivi du premier et du dernier nombre qui le jalonnent. L'artiste peint debout dans son atelier et enregistre le murmure de sa voix qui compte en polonais les nombres qu'il accumule en lignes

régulières sur le tableau. À la fin de ce travail, il se photographie en plan américain, toujours de la même façon et revêtu de la même chemise blanche¹.

Il est évident que cette posture artistique comporte une dimension mathématique et scientifique. Nous avons pu le vérifier en retrouvant une page consacrée à Opalka dans un numéro spécial d'une revue européenne consacrée au rapport Art et science (*Roman Opalka ou le temps compté*, dans *RDT-Info*). La représentation du temps n'était-elle pas déjà la préoccupation d'Einstein ? La numération infinie et sa relation à l'existence et à la mort est certes plus métaphysique que scientifique. Mais la science ne tente-t-elle pas de répondre, à sa façon, à des questions de nature métaphysique ?

Comment parler aux lecteurs d'une œuvre aussi originale ? Intéressé par ce cas singulier, nous avons constitué un corpus de textes publiés sur Roman Opalka dans la presse généraliste et dans les revues spécialisées. Ce qui constitue une liste de textes qui, première surprise, partagent tous la même propriété : soit ils se présentent sous la forme d'un entretien (*Art press 1992 et 2004*, *Libération*, *Le Monde*), soit ils demeurent très proches d'un discours source toujours attribué à Opalka lui-même. Après vérification, il est aisé de montrer que cette pratique n'est pas habituelle dans le discours journalistique ou critique de l'art contemporain. Pourquoi donc, pour parler des *Tableaux comptés*, le journaliste préfère la forme entretien ? Autre curiosité, Roman Opalka a publié un livre à propos de son œuvre très souvent cité et il mentionne l'existence d'un site Internet avec une page personnelle dans laquelle il est possible d'adresser des messages ou de poser des questions à l'artiste. Le texte de cette page Internet a donc été ajouté au corpus réuni.

De ce corpus, nous avons extrait trois catégories d'exemples. Le premier porte sur les définitions proposées du projet artistique de Roman Opalka

... avant son entreprise de visualiser le temps. ... Comment visualiser le temps (*Art press*, 2004 : 20)

... Opalka entreprend de « raconter le monde », processus qui l'amènera peu à peu à se confronter à la captation du temps ... (*Fluctua.net*)

... que quelqu'un se décide à peindre l'idée du temps, à exprimer le temps sous la forme d'un tableau. (*Art press*, 04 : 22)

Comment visualiser le temps ? Depuis toujours, le temps est l'obsession de l'humanité, parce que l'homme sait qu'il doit mourir, qu'il va cesser d'exister. (*Art press*, 2004 : 22)

J'ai essayé de faire une expérimentation sur le temps, de peindre le temps. (*Libération*, entretien)

Je voulais manifester le temps, son changement dans la durée, celui qui montre la nature, mais d'une manière propre à l'homme, sujet conscient de sa présence définie par la mort : émotion de la vie dans la durée irréversible (*Page personnelle Wanadoo*)

¹ Description extraite du texte consultable sur la page personnelle de Roman Opalka (*Wanadoo.fr*).

L'artiste conceptuel peint le temps « Mon projet, c'est le projet d'un peintre pour peindre la durée de son existence jusqu'à sa propre fin, c'est-à-dire la mort. (Le Monde : 19)

La matérialisation de la durée à laquelle je travaille, depuis déjà vingt-sept ans, est une sorte de promenade qui ne vise qu'un seul objet. (Art press, 92 : 11)

Roman Opalka ou le temps compté (titre, RDT Info)

La définition proposée de la nature du travail de création d'Opalka apparaît très stable, quelle que soit la nature du support et la forme choisie pour le texte (entretien ou pas). Il s'agit d'une structure invariable du type : verbe d'action + le mot *temps* en objet. Successivement, on relève les verbes suivants ou, autre tournure, leur occurrence sous forme de nominalisation : *visualiser* (2 fois), *capter* (*captation*), *peindre l'idée*, *exprimer*, *expérimenter* (*expérimentation*), *manifeste*, *peindre*, *compter*, *matérialiser* (*matérialisation*). Ce relevé souligne la convergence des définitions proposées : Opalka est un acteur qui s'emploie activement à représenter le temps.

La seconde série d'exemples s'intéresse, autre voie de la définition, à la description proposée aux lecteurs des toiles ou peintures réalisées par Opalka.

1... à la fin de chaque journée de travail dans l'atelier de Bazérac, dans l'Agenais, l'artiste prend un cliché de son visage devant un tableau en cours, qu'il nomme « Détail ». (Le Monde : 19)

2. ... j'ai précisé tous les éléments de chacun des tableaux-Détails avec pour début le 1-« big-bang » du programme sur le premier Détail-, partie d'un tout initié par ce 1 ouvrant l'expansion d'une unité par la progression continue des nombres (...), chaque Détail étant en soi un tableau incontestablement achevé.
(//perso.Wanadoo.fr)

3. Ces tableaux sont nommés « Détails » parce que ce sont des fragments d'une unité. (Art press, 2004 : 22)

4. Cette idée de tableaux comptés : image de la durée d'une existence ne pouvait être fondée que si elle était prise pour le reste de ma vie. (//perso.Wanadoo.fr).

5. Chaque « Détail » comporte environ 20 000 nombres. (Le Monde : 19)

6. Chaque « Détail » est en soi un tableau incontestablement achevé... Pour la première fois dans l'histoire de la peinture, un tableau non fini définit le tableau absolument fini. (Art press, 2004 : 26)

7. Depuis le chiffre 1, qu'il appose en haut à gauche de la première toile, il déroule la litanie des nombres sur des tableaux de format toujours identique, qu'il intitule « détails ». Détails d'une œuvre totale, invariable, qui porte depuis son origine le titre **Opalka 1965/1-∞**. (fiche salle 14, MNAM, Centre G Pompidou, Paris)

8. Détail de « Détail 1 – 3527 » (légende d'une illustration, //perso.Wanadoo.fr)

9. Le contexte a changé et donc, par rapport aux « tableaux comptés », la signification de ces premiers travaux n'est plus la même. (Art press, 2004 : 20)

10. Le fond de chaque « Détail » consécutif est de 1% plus clair que le précédent. Ainsi, l'approche du moment où les « Détails » seront comptés en blanc sur blanc peut être envisagée. (Art press, 2004 : 26)

11. Longtemps présentés intercalés aux **Détails** peints, les **Détails** photographiques décrivent depuis peu leur autonomisation (...) (Fluctuat.net)

12. Puis il en vient à ajouter un pour cent de blanc au fond de chaque nouvelle toile, Détail peint, le gris devant la couleur du mouvement non visible, celle de « son sacrifice pictural ». (Fluctua.net)

13. Un « Détail » d'Opalka, c'est une tranche dans la suite des nombres que l'artiste a entrepris de peindre en commençant par le 1 (n'étant arrivé, précise-t-il, à l'idée des tableaux comptés, à partir de rien, le 0)... (Le Monde : 19)

Le travail définitoire est, dans cette série de fragments, plus explicitement manifesté comme l'attestent, soit des marqueurs métalinguistiques (*qu'il nomme* en 1, *j'ai précisé* en 2, *sont nommés* en 3, *définit* en 6, *qu'il intitule* en 7), soit des équivalences plus mollement exprimées par l'auxiliaire *être* (exemples 6 et 13). Chaque scripteur reprend le titre imposé par Opalka pour chacune de ses œuvres à savoir *Détail*. Le titre apparaît avec des graphies légèrement différentes les unes des autres. Avec, ou sans, la lettre initiale "d" en capitale. Au singulier ou au pluriel. Muni ou pas de guillemets. Guillemets typographiques de type anglais ou français. Le mot est parfois graissé, ou mis en italique.

Le paradoxe est que ces fragments définitoires, somme toute très simples, s'opacifient du fait de la co-occurrence du mot *détail* tour à tour employé avec ou sans marque énonciative, le faisant passer de sa valeur quasi autonymique de titre de tableau, à sa valeur sémantique conventionnelle dans la langue de la peinture voire de la langue commune. Ceci d'autant plus qu'il est impossible au lecteur de décider s'il s'agit du résultat d'une écriture contrôlée ou de la négligence, dans un même énoncé, de la gestion de la marque de surface choisie précédemment par le scripteur. Néanmoins, le mot *détail* (qu'il soit au singulier ou un pluriel) fluctue au point de rendre le texte ambigu ou obscur : les *Détails peints* ne sont pas des *Détails photographiques* et un *détail de Détail* n'est pas un *Détail des Détails*.

Les traits sémantiques mobilisés dans la paraphrase définitoire sont sans surprise le recours à des lexies génériques au sens plus convenu : *tableau* en 1 et 2, 3, 4 et 6, la métonymie quasi banalisée *toile* en 7 et 12 ou encore plus allusive comme *travaux* en 9. Puis et autrement la référence à l'activité manifestée, la numération : *tableaux comptés* en 4, *les détails seront comptés* en 10, la *litanie* (en 7 et 5) ou *suite des nombres* en 13. Enfin, troisième voie mobilisée, la reformulation de la notion de détail par son renvoi au tout et à l'ensemble : *détails d'une œuvre totale* (7), *partie d'un tout* (2), *fragment d'une unité* (3), *une tranche dans la suite des nombres* (13), et même *image de la durée d'une existence* (4).

Cependant, non content de désigner et de définir, les fragments que nous avons réunis dans la troisième série visent à guider et à orienter l'activité de reconnaissance du spectateur (une sorte d'injonction pour diriger le regard).

C'est une sorte de spectacle sur la peinture. Lorsque j'entre dans mon atelier, c'est comme si j'entrais dans mon tableau. (Art press, 2004 : 22)

C'est vrai que cet aspect religieux est toujours présent dans mon travail, ne serait-ce que par le côté serein de mes toiles. (...) Enfin, je me considère comme quelqu'un qui matérialise le spirituel et sous cet aspect je me réfère au divin. (...) Je pense qu'aujourd'hui c'est à l'art, au-delà des savoirs, d'exprimer notre envie de comprendre notre étonnement en face de l'univers. (Art press, 1992)

Ce sont les mêmes travaux, mais l'exposition est toujours différente. (Art press, 2004 : 22)

C'est un concept pictural classique ; presque une forme de définition de la peinture en général : je peins la peinture, l'histoire de la peinture. Mon atelier est un lieu d'exaltation de la peinture. (Art press, 2004 : 26)

Comme il l'a fait récemment à la Biennale de Venise 2003, l'artiste a souhaité réaliser un accrochage particulier, associant aux trois tableaux de la collection du Musée des « détails » plus récents ainsi que des photographies et du son. (...) [il] élabore avec les différents composants de son œuvre un véritable théâtre de la temporalité (fiche de la salle 14, MNAM, Centre G. Pompidou, Paris)

Ici, par exemple, il s'agit d'un château très abîmé. Je dois trouver un éclairage tout à fait différent, une forme d'installation tout à fait nouvelle, adapté à ces espaces délabrés. (Art press, 2004 : 22)

Je pense évidemment à la mort, mais ce n'est pas une surprise puisque ma démarche est fondée là-dessus. (...) une bonne [nouvelle] parce que c'est fantastique de se dire que grâce à elle vous avez défini un concept et créé une œuvre qu'elle seule peut achever. (Libération)

On peut comparer ma vie à une performance semblable à toutes les vies actives, à tous les défis possibles (...) ou encore à la manière d'un artiste donnant, au cours d'une soirée, un happening de quelques heures, avec la différence qu'ici il s'agit de la durée d'une vie. (Opalka, //perso.Wanadoo.fr)

Les choses d'un point de vue discursif sont ici beaucoup plus faciles à interpréter. L'artiste lui-même dispose par sa familiarité avec le discours spécialisé de l'art contemporain d'une grande flexibilité pour diriger le regard du spectateur. Un détail est aussi bien un *tableau*, une *toile* ou une *peinture*. Plus ambitieusement on peut le qualifier d'*installation*, de *performance* ou de *happening*. On note aussi qu'Opalka n'hésite pas à proposer une sorte de prêt-à-penser sur le sens de son œuvre. Il ne laisse ce soin à personne et probablement de manière plus routinière aujourd'hui qu'il y a une dizaine d'années (allusion à la religiosité, in *Art press*, 1992). Un double système de

référence est proposé. Le premier est une exaltation de la peinture : l'artiste n'hésite pas à comparer son œuvre à celle de grands peintres classiques qu'il s'agisse de *L'Aurige* de Delphes (pour ses autoportraits) ou du *Saint Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci. La seconde est de nature délibérément philosophique sur le sens de l'existence et sur la mort. On est frappé par le fait qu'il accepte aussi facilement de se livrer en public à cette auto-analyse et qu'il le fasse avec un répertoire aussi accompli et maîtrisé aussi bien à propos de l'histoire de la peinture que de la philosophie (Heidegger et Bergson).

4. Le parler de l'art contemporain comme modalité d'acculturation

Quelles leçons tirer de cette exploration, pourtant rapide, de cet univers de discours ? On constate que les discours sur l'art contemporain sont nombreux et qu'il est évident qu'ils participent de ce que, avec d'autres chercheurs, nous avons considéré comme relevant des médiations de l'art contemporain. Les stratégies désignationnelles à l'œuvre révèlent la volonté de se démarquer du discours de l'histoire de l'art. Ce qui suppose une connivence entre les actants du monde de l'art contemporain, du commissaire d'exposition aux artistes présentés.

Il serait pourtant erroné de croire que ces discours concernent n'importe quels lecteurs. Les publics des musées d'art et les amateurs de peinture des siècles passés, y compris de peinture non-figurative ou cubiste (ce qu'on appelle aujourd'hui l'art moderne), constituent le premier cercle des spectateurs susceptibles de se rallier à l'art contemporain. Même les textes publiés dans des supports généralistes nécessitent une culture minimale en histoire de l'art.

En fait, on se trouve bien en présence d'un discours de spécialité, puisqu'il est celui à travers lequel circulent et se définissent les œuvres d'art contemporain, et au moyen duquel communiquent les spécialistes, les critiques d'art, les historiens de l'art contemporain, les chercheurs et les universitaires, les professionnels et au moins une partie des artistes praticiens.

Sans revenir longuement sur la nature de ces discours, on y repère trois grandes tendances dans la production des discours de médiation : définir et décrire, interpréter et critiquer, refléter ou amplifier le témoignage de l'artiste. Il est assez surprenant de constater que la définition à caractère descriptif y occupe presque autant de place que l'interprétation critique. Mais plus évidente est la place privilégiée qu'occupe la citation ou la paraphrase du discours de l'artiste devenu une source majeure et une référence quasi obligée des discours de médiation.

La parenté avec les stratégies de reformulation de la vulgarisation est incontestable. Cependant la perspective que nous proposons est un peu différente de celle retenue par les chercheurs qui ont étudié la vulgarisation. Nous sommes au point de nous demander si ces médiations ne sont pas partie prenante de l'art contemporain. Elles ne viseraient pas seulement à participer de sa diffusion en direction d'un public de non spécialistes (ce dernier n'existe pratiquement pas tant sont confidentielles les audiences d'une grande partie des expositions d'art contemporain). Elles constitueraient aussi un espace de construction et de légitimation d'un courant à la recherche de sa reconnaissance et de sa justification. L'expérience des œuvres semblerait ainsi ne pas

pouvoir être dissociée de ce que Michaud dénomme les « *jeux de langage* » (Michaud 1999) qui s'élaborent dans les nombreux textes des ouvrages spécialisés, des catalogues, de la presse artistique spécialisée, des documents remis aux visiteurs, des entretiens avec les artistes publiés dans la presse, etc. Apprécier et goûter l'art contemporain suppose aujourd'hui (mais n'était-ce pas aussi le cas précédemment pour la littérature ou le cinéma) une familiarité ou même le maniement assuré de ce qu'un spécialiste a nommé les « *réécits autorisés* » (Poinsot, 1999) ?

Le paratexte des médiations écrites, que l'on peut consulter au contact des œuvres, fournit au spectateur les outils linguistiques et communicationnels avec lesquels les aborder. C'est-à-dire se les approprier pour échanger sur l'art conceptuel ou sur l'œuvre singulière d'Opalka non seulement avec les autres amateurs d'art contemporain, mais aussi avec les spécialistes, les organisateurs des expositions ou les médiateurs qui accueillent le public. L'idée d'une immanence des œuvres d'art contemporain, construite à tort par la conviction d'être face à un genre qui, parce qu'en rupture, serait dépourvu de références et de critères d'appréhension, est donc absurde. L'art contemporain est lui aussi indissociable des discours qui en conditionnent la perception.

CORPUS

- ANONYME (2003), « Roman Opalka », fiche plastifiée de la salle 14, niveau 4, *Les contemporains*, Centre Pompidou, Paris [fiche téléchargeable sur www.centrepompidou.fr].
- ANONYME (2004), « Roman Opalka ou le temps compté », *RDT Info*, bulletin gratuit de la Commission européenne téléchargeable sur le site web de la DG Recherche de l'UE, n° spécial *Art & science*, mars.
- BENHALASSA, C. (2004), « Opalka, l'inscription des détails dans les temps », *Fluctuat.net*, 18 juillet.
- BREERETTE, G. (2004), « Roman Opalka, le temps fait son œuvre », *L'été du Monde*, *Le Monde*, 1 & 2 août, p. 19.
- DEBAILLEUX, H.-F. (2004), « L'infini, ce n'est pas une adresse. C'est là où nous sommes » ; Rencontre, *Libération*, 21 août.
- GOLDBERG, I. (2001), Roman Opalka ; dynamique de l'effacement, *Beaux Arts Magazine*, 209, oct 2001, p. 48.
- LEGROS, H. (1992), Roman Opalka, une vie en chiffres, interview in *Art Press*, 168, 10-17, 1992.
- OPALKA, R. *L'œuvre de Roman Opalka*, site Web personnel de l'artiste
[//perso.wanadoo.fr/roman.opalka](http://perso.wanadoo.fr/roman.opalka).
- PANEK, A. (2004), « Roman Opalka ici et maintenant », interview in *Art Press*, 301.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BECKER, H. S. (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion (Série art, histoire et société).
- BOSREDON, B. (1997), *Les titres de tableaux*, PUF.
- GENETTE, G. (1989), *Seuils*, Seuil.
- JACOBI, D. (1994), Des formes simples pour identifier et interpréter les objets dans les expositions, *Les Cahiers du Français Contemporain*, p. 195-212, Didier érudition.
- JACOBI, D. (2004), Ce qu'il faut de culture (scientifique) pour lire un journal quotidien, à paraître in Actes du colloque de Grenoble, *La publicisation de la Science*.
- JACOBI, D. et al. (2002), *Les médiations écrites de l'art contemporain*, Rapport de Recherche, Paris, Délégation aux Arts Plastiques, Ministère de la Culture & de la Communication.
- JACOBI, D., Caillet, E. (2004), Les médiations de l'art contemporain, introduction, *Culture & Musées*, p.13-21, Arles, Actes sud – Université d'Avignon.
- JACOBI, D., Miège, D. (2004), La médiation écrite de l'art contemporain : tensions et paradoxes, à paraître in *Quadernos di filologia*
- MICHAUD, Y. (1999), *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes, Jacqueline Chambon.
- MOREL, M.-A., Danon-Boileau, L. (édit.) (1992), *La deixis*, PUF.
- MORTUREUX, M.-F. (1997), *La lexicologie entre langue et discours*, Paris, Sedes.
- PASSERON, R. (1969), *Clefs pour la peinture*, Seghers.
- POINSOT, J.-M. (1999), *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève Mamco.
- QUEMIN, A. (2002), *L'art contemporain international entre les institutions et le marché*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- SCHAPIRO, M. (2000), *Les mots et les images*, trad. fse de P Alferi, Macula.