

## *Implications* comme (auto)biographie de l'œuvre

Comment écrire sur une œuvre dont l'effectivité *implique* précisément la production d'un texte à son sujet ? Tel est le défi lancé par Fabrice Michel qui, dès lors, *implique* chaque auteur dans le processus de réalisation.

Toutefois, l'œuvre comme *cosa mentale* existe et prévaut dans l'idée formulée par son créateur, qui en fait un protocole soumis aux différents individus qu'il sollicite. Chaque texte est donc une application potentielle de l'œuvre autotélique. Privé de tout sujet *per se*, il relève du commentaire méta-artistique mais aussi d'une issue possible à la pure tautologie conceptuelle.

Fabrice Michel semble effectivement en réévaluer la mécanique historique. Tout d'abord, cela se traduit par le choix d'une stricte référentialité artistique, que certaines des plus rigoureuses propositions conceptuelles ne semblent complètement soutenir. Songeons par exemple à Joseph Kosuth. L'équivalence soulignée entre l'objet, la photographie de l'objet et la définition de l'objet (*Proto-Investigations*, 1965) ou encore les agrandissements photographiques de diverses définitions du dictionnaire (*First Investigations*, 1966-1968) – comme tautologies –, répondent peut-être moins de la « définition de l'art » (« Art After Philosophy », 1969) – si ce n'est avec la définition du mot « art » lui-même –, que de la démonstration à valeur d'usage « vis-à-vis » de l'art et de son appréciation.

C'est sans doute dans un même élan que Fabrice Michel s'acquitte ici de la théorisation de son travail, à laquelle pourvoyaient les conceptuels de première génération ; formulant par-là même les « récits autorisés » de l'art et de leurs œuvres (Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, 1999).

Ce faisant, il prend l'art conceptuel à rebrousse-poil. S'il en interroge les principes fondateurs, ce n'est pas pour en exhumer les vestiges (telles les coquilles vides et les creuses répétitions d'une époque soi-disant révolue). Fruit et acteur de l'évolution de l'art au fil du temps, l'artiste hérite, consciemment ou non, des réflexions et procédés menés jusqu'alors ; parmi lesquels ce que Nicolas Bourriaud appelle l'« esthétique relationnelle » au tournant des années 1990. À l'instar de ses prédécesseurs post-conceptuels – tel que Philippe Thomas et son agence de communication *readymades belong to everyone*® – Fabrice Michel semble faire de l'œuvre d'art une expérience sociale (et parfois contractuelle).

Plus largement, Carole Talon-Hugon considère que les artistes contemporains, qu'elle qualifie de « post post modernes », témoignent d'« une vision centrifuge plutôt que centripète » (« L'assujettissement artistique de la philosophie », 2011). D'après Rosalind Krauss, cette vision va « de l'œuvre d'art vers l'extérieur, nous obligeant à une reconnaissance du monde situé au-delà du cadre », et non plus « des limites de l'objet esthétique vers

l'intérieur » (« Grids », 1979/« Grilles », 1981 [trad. Josiane Micner]). Pour sa part, Fabrice Michel joue d'une approche à double-sens, centripète et centrifuge : s'appliquant au recentrement de son œuvre sur elle-même par le biais du monde extérieur.

En outre, cette auto-génération de l'œuvre trouve une forme de précédent dans l'œuvre inaugurale de Robert Morris, *Card File*, en 1962. Celle-ci avait pour unique objectif de relater son processus d'élaboration et son histoire au moyen de quarante-huit fiches classées dans un fichier par ordre alphabétique ; recensant les « accidents », « décisions » ou encore « erreurs » relatives au processus en question. Mais là où Robert Morris est l'unique intermédiaire d'une œuvre qui s' « auto-documente » par les seuls faits de sa fabrication, Fabrice Michel fait appel à différents auteurs pour en alimenter le contenu ; au gré de leurs appréciations, réflexions et connaissances personnelles.

De surcroît, Robert Morris ne cherche ni à esthétiser l'objet utilitaire, ni à rendre visibles lesdites fiches : archives d'une œuvre dont ne nous est finalement présenté que le contenant. Fabrice Michel procède, quant à lui, d'une double mise en forme. Destinés aux cimaises des galeries, les textes deviennent des objets d'art à part entière, passant du traitement de texte informatique à un agrandissement photographique. De plus, l'artiste dote chaque agrandissement d'une plastique propre, proposition formelle de chaque écrit proposé. Il dépasse ainsi l'« esthétique d'administration » conceptuelle (Benjamin H. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », 1989) et son fantasme de neutralité.

En se racontant par elle-même, par des textes qui en forgent l'identité et l'histoire, *Implications* apparaît ainsi répondre de l'autobiographie de l'œuvre. Mais si ces textes la nourrissent et la déploient, il n'en demeure pas moins que son existence n'en dépend pas. Celle-ci est rendue possible par l'énonciation de son idée par son unique artiste. Cette réalité faisant alors de nous les biographes d'un *work in progress*, des figures externes et des contributeurs distinctement nommés. C'est en prenant sa place que l'artiste nous en fait une.

Emilie Robert