

«[...] un texte à propos d'une de mes pièces, laquelle sera la reproduction photographique de votre texte ». Autoréflexivité déléguée, esthétique administrative et économie de la connaissance

Jérôme Dupeyrat

Une large part du travail de Fabrice Michel met en évidence — souvent au moyen de procédures tautologiques ou autoréflexives — les conditions d'apparition des œuvres et les circonstances de leur vie sociale, impliquant la circulation, l'exposition, la conservation, la valorisation critique et/ou marchande.

C'est dans ce contexte qu'il s'est adressé à plusieurs critiques d'art pour leur commander un texte dans les termes suivants :

« *Implications* : en qualité d'artiste je passe commande au critique que vous êtes d'un texte à propos d'une de mes pièces, laquelle sera la reproduction photographique de votre texte. Cette pièce sera dûment produite, montrée et éventuellement commercialisée par mes soins en tant qu'artiste tandis que vous êtes l'auteur de son contenu (la pièce n'étant autre que la production et reproduction du texte qui la commente ou critique). »

Un tel texte — celui-là même, par exemple — doit donc porter sur une œuvre qui n'existe pas encore au moment de son écriture, avec cette spécificité que le fait même d'anticiper son existence conduit dans ce cas précis à générer son matériau principal. On pourrait considérer que c'est la commande et le processus qu'elle engage qui sont l'œuvre (ou « la pièce »), mais ce n'est pas ce qu'induit la formulation choisie par Fabrice Michel : « un texte à propos d'une de mes pièces, laquelle sera la reproduction photographique de votre texte ». C'est le texte lui-même qui devient l'œuvre par une série d'opérations que réalise l'artiste : reproduction, monstration, commercialisation. On peut alors envisager le texte comme le matériau de départ d'une pièce qui devient telle par la mise en œuvre de ce matériau. Cette mise en œuvre ne se fait pas par des actions particulièrement plasticiennes ou esthétisantes, mais par des décisions qui font toutefois advenir le texte dans un espace de circulation qui n'est plus celui de la critique, mais de l'œuvre d'art, avec des conditions de réception qui en découlent. L'artiste sait ce que sera l'œuvre, dont le principe est énoncée dans sa commande, en revanche, il ne peut anticiper ce que sera le contenu du texte, puisqu'il en délègue complètement l'écriture. La formulation de la commande peut alors apparaître comme un protocole artistique dont la prise en charge est d'abord assurée par le critique, avant d'être menée à son terme par l'artiste.

* *
*

Traditionnellement, le discours critique sur l'art succède aux œuvres et en reste distinct. À vrai dire, bien que ce soit une situation qui reste l'exception par rapport à la règle, écrire sur une œuvre qui n'existe pas encore n'est pourtant pas un fait inédit. Au moment d'écrire pour un catalogue d'exposition par exemple, il peut arriver de faire « comme si » toutes les œuvres existaient, car ce sera le cas au moment de la parution, alors qu'en réalité certaines peuvent être encore en cours de production au moment de l'écriture. L'exercice, projectif, se fonde alors sur la documentation préparatoire des œuvres et sur des échanges avec les artistes, avec une plus ou moins grande part spéculative selon les cas.

En outre, dans les pratiques (post-)conceptuelles, une œuvre peut consister en un discours auto-réflexif formulé par l'artiste lui ou elle-même au moyen du langage écrit ou oral, dans une perspective de remise en question de la spécialisation du discours sur l'art et des distinctions entre création et commentaire.

Le travail dont il est ici question procède d'une situation légèrement différente : le discours produit à son sujet l'est non pas par l'artiste mais par une tierce personne, conformément aux usages professionnels, tout en étant intégré à l'œuvre comme son principal élément constitutif, mais sans

établir toutefois une identité complète entre le discours et l'œuvre, puisque l'œuvre n'est pas ce qu'énonce le texte, mais sa reproduction photographique « dûment produite, montrée et éventuellement commercialisée ».

L'œuvre est alors auto-réflexive, mais par délégation de l'énonciation de cette réflexivité au critique d'art dont le texte n'accompagne pas seulement la vie sociale de l'œuvre, mais la précède.

* *
*
*
*

Une des lectures possibles de ce travail peut se faire sous le prisme d'une inscription de l'art conceptuel et post-conceptuel¹ dans le contexte des évolutions plus ou moins récentes du capitalisme. L'art conceptuel, au moment de son émergence, s'inscrivait dans une position de rupture avec une conception de l'œuvre d'art comme marchandise et plus largement avec un ensemble de traits culturels qui pouvaient sembler découler, si ce n'est du capitalisme lui-même, en tout cas des modes de vie qui se sont développés sous ce système. Mais tout en impliquant une rupture avec un moment de l'histoire culturelle des sociétés capitalistes, l'art conceptuel peut aussi se relier à une phase de son évolution plus récente. Cela ne signifie pas que l'art conceptuel et post-conceptuel sont capitalistes, mais qu'à l'instar de nos vies mêmes, leur existence à l'ère du capitalisme implique certains phénomènes inhérents à ce régime économique et social, selon des rapports très différents d'une pratique artistique à l'autre. L'historien de l'art Alexander Alberro, notamment, a relevé avec perspicacité ce paradoxe : « l'émergence de l'art conceptuel est étroitement liée à ce nouveau moment du capitalisme avancé. En effet, les caractéristiques formelles et le mode de circulation inhabituels du conceptualisme utilisent et mettent en œuvre à bien des égards la logique plus profonde de l'informatisation. » [*« The emergence of conceptual art is closely related to this new moment of advanced capitalism. Indeed, conceptualism's unusual formal features and mode of circulation in many ways utilize and enact the deeper logic of informatization². »*]

L'historien de l'art emprunte la notion d'*informatisation* aux philosophes politiques Michael Hardt et Antonio Negri pour qui ce terme qualifie un nouveau paradigme économique fondé sur la diffusion de la société de l'information en lien étroit avec le développement d'une économie de services, de la connaissance, de la communication et même des affects³ (il conviendrait de questionner l'articulation exacte entre toutes ces notions, mais ce n'est pas l'objet de ce texte). Cela ne signifie pas que les biens et les marchandises aient disparu du système de production et de consommation. Il

1 Selon le critique d'art et philosophe Peter Osborne (cf. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, Londres, Verso, 2013), le post-conceptualisme est un trait définitoire de l'art contemporain. L'un des principaux aspects de l'art conceptuel est la possibilité qu'une œuvre d'art soit comprise comme un projet où l'accent est mis sur le processus et non sur le résultat, sur l'idée et non sur sa matérialisation, qui peut prendre une infinité de formes précises. Il y a toutefois selon Osborne une impossibilité de l'art conceptuel à réaliser son programme, qui n'est pas tant un échec qu'une tension définitoire : bien que l'art conceptuel prône le processus et la dématérialisation, il nécessite inévitablement une certaine forme de matérialisation. Simplement, cette matérialisation ne définit plus en soi l'œuvre d'art, qui peut avoir de multiples instanciations particulières. Cela ne veut pas dire que ces instanciations n'ont pas d'importance, mais que leur expérience est radicalement insuffisante pour l'appréciation de l'œuvre d'art. Pour Osborne, cet échec de l'art conceptuel est en même temps son succès, car celui-ci a — malgré les intentions des artistes — démontré le caractère irremplaçable de la dimension esthétique de l'art. Cela ne signifie pas que la dimension conceptuelle devrait alors être évincée de la pratique artistique, comme une fausse piste ; au contraire, elle acquiert une visibilité et une autonomie parallèlement à la dimension esthétique. Par conséquent, pour Osborne, l'art après le conceptualisme ne peut ignorer ni la dimension esthétique ni la dimension conceptuelle. Les deux sont distinctes mais nécessaires. L'art conceptuel doit être réévalué comme une « recherche expérimentale d'un désir anti-esthétique particulier », écrit-il, et il y a un héritage du conceptualisme qui réside à la fois dans l'irremplaçabilité et dans l'insuffisance de la dimension esthétique de l'art, héritage qui est pour Osborne la condition de l'art contemporain — sa situation —, ce pourquoi il affirme que l'art contemporain est nécessairement post-conceptuel, quel que soit son degré d'affiliation à l'art conceptuel historique.

2 Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2003, p. 3.

3 Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000, p. 285, cité par Alexander Alberro, *op. cit.*, p. 171 (note 5).

est même certain qu'il n'en a jamais été produit autant. Mais c'est dans le domaines des services et de l'information — et même désormais de la connaissance —, que le capitalisme contemporain trouve son espace de développement le plus vaste et le plus véloce et, plus encore peut-être, c'est avec le recours aux technologies industrielles de l'information et des services que des marchandises toujours plus nombreuses sont produites, qu'elles circulent, et que nous les consommons.

Ce dont l'art contemporain — dont les fondements sont post-conceptuels, au sens de Peter Osborne⁴ — est contemporain, c'est notamment de cette condition à la fois économique et politique, largement globalisée⁵.

Aussi, bien des œuvres postérieures aux années 1960, et a fortiori parmi les plus récentes, s'inscrivent dialectiquement dans ce régime articulant marchandises, informations et services. Nombre de propositions artistiques de Fabrice Michel relèvent d'ailleurs simultanément de ces diverses catégories, selon l'étape considérée de leur déploiement processuel. Ainsi, si un texte relève de l'information et/ou de la connaissance, et sa commande ainsi que sa livraison d'une relation de type « service⁶ », sa reproduction exposée peut devenir une marchandise. Dans le cas présent, cette possibilité est énoncée dans la commande du texte, dont la formulation par l'artiste, et l'acceptation par le critique, relèvent d'une sorte de contrat.

Précisément, une pratique récurrente de Fabrice Michel consiste à créer des œuvres générées voire auto-générées dans le cadre d'une relation contractuelle, que le contrat soit formalisé en conformité aux conventions administratives et juridiques les plus courantes, ou qu'il reste, comme dans le cadre de cette commande, plus informel. On peut voir là une récurrence de l'esthétique administrative de l'art conceptuel⁷, ainsi qu'un procédé d'investissement lorsque le contrat envisage la dimension commerciale du travail artistique.

Ici, si l'œuvre est commercialisée, elle donnera lieu à une rémunération rétroactive de l'auteur du texte, d'un montant sans doute inférieur à la valeur monétaire de l'œuvre puisque le texte ne devient œuvre qu'après son appropriation par l'artiste au travers de procédures dont, en toute logique, il devrait lui aussi tirer la source d'un revenu. Ainsi le critique aura-t-il cédé l'usage de son texte à l'artiste-commanditaire en consentant (et même en proposant) que la rémunération en échange de cette cession soit conditionnelle et rétroactive.

Dans l'hypothèse d'une absence de succès commercial, la commande n'en reste pas moins réalisée, le protocole garantissant à l'artiste — dès lors que la commande est acceptée — l'obtention de l'élément nécessaire à l'existence de l'œuvre, qui pourra se voir conférer une valeur artistique et critique indépendamment de sa valeur marchande.

À une échelle et avec une économie qui sont plus proches d'une activité artisanale et du travail intellectuel que des formes les plus avancées du capitalisme (des formes qui au demeurant ne sont pas nécessairement homogènes et toutes compatibles entre elles), le protocole formulé par Fabrice Michel en adopte néanmoins, ou peut-être plutôt en mime, certaines procédures : capitalisation de la connaissance, valorisation par la reproduction et la diffusion, logique de prestation de services reposant sur une relation de type contractuel, recours aux principes de collaboration et de contribution, dématérialisation⁸, etc.

4 Voir la note 1.

5 Il s'agit de la condition qu'éprouve — à des degrés variables et au sein de rapports sociaux qui sont tout sauf homogènes — toute personne vivant en 2022 dans les pays dits « industrialisés » (ceux du Nord global), mais aussi « nouvellement industrialisés » ou « en voie de développement », selon une terminologie associant progrès et accroissement des indicateurs économiques.

6 Une activité de services se caractérise essentiellement par la mise à disposition d'une prestation technique ou intellectuelle (source : Insee).

7 Cf. Benjamin H.D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », *Essais historiques II*, Villeurbanne, Art édition, 1992, pp. 156-212.

8 S'il y a ici dématérialisation de l'œuvre, il ne faut pas la comprendre au sens d'une absence de physicalité ou de réalité tangible. À nouveau, voir la note 1. Dans une perspective post-conceptuelle, la dématérialisation correspond plutôt au fait que les paramètres physiques de l'œuvre ne soient pas fixés de façon univoque et définitive, qu'ils ne soient pas définitoires de son identité en tant qu'œuvre, cette dernière pouvant dès lors connaître de multiples versions et variations.

Que ce soit en les adoptant, en leur opposant des formes de résistance, en introduisant en leur sein des alternatives, en les rejetant (ou en tentant de le faire), ou même en étant dans le déni de leur existence, une proposition artistique se situe nécessairement par rapport aux modes de production qui définissent la société dans laquelle elle apparaît. L'interprétation du protocole initié par Fabrice Michel peut alors agir comme un révélateur ou une loupe : avec un caractère ironique et absurde qui découle de sa dimension tautologique, ce protocole place le travail de l'artiste en conformité avec les biens et services dont nous sommes producteurs et consommateurs, mais dont les rouages sont souvent opaques. Ce faisant, il y a là une possibilité de les percevoir et de les penser.