

Extrait du catalogue *Légende\** (Laurent Buffet et Sylvie Zavatta), Besançon/Dijon, Frac Franche-Comté / Les presses du réel, 2016. Auteur: Laurent Buffet

La présence croissante de paratextes dans les expositions d'art contemporain ne s'explique pas seulement par une volonté pédagogique de mettre l'art à la portée du plus grand nombre. Les œuvres exposées requièrent souvent des explications sans lesquelles même les observateurs les plus avertis se trouveraient démunis. Une telle inflation paratextuelle peut être interprétée comme un symptôme et une conséquence tardive du tournant artistique engagé entre les années 1960 et 1970 : contre un modernisme qui entendait fonder l'autonomie visuelle et l'autoréflexivité sémantique de la forme, les artistes contemporains produisent des objets ou des documents résultant ou témoignant de processus qui en excèdent la simple présence formelle. Le paratexte permet ainsi de rendre compte de ce que l'œil ne voit pas, mais qui, cependant, donne sens au visible.

L'usage de la narration peut être considéré comme particulièrement caractéristique de ce renversement. Plus qu'une simple modalité du discours *sur* l'art, le récit devient, à l'âge contemporain, une modalité privilégiée du discours *de* l'art. Ancré dans une autonomie garantie par le respect des spécificités génériques héritées de la Renaissance, le modernisme entendait rompre avec une narrativité considérée comme le propre du régime littéraire. L'art contemporain réinvestit au contraire le domaine de la narration, sans toutefois illustrer des récits préexistants (mythes, textes sacrés, événements historiques) comme le fit l'art prémoderne, mais en configurant ses propres intrigues narratives, qu'elles soient réelles ou fictives. Le récit intervient alors sous des formes très variées : comme cadre interprétatif sur le fond duquel l'œuvre se détache (ex : l'aventure tartare de Joseph Beuys), comme instance documentaire relatant le déroulement d'une action (les nombreux films, photographies et textes de l'art dit « processuel »), comme élément pseudo-documentaire intégré à une installation (ex : Ilya Kabakov), comme mode d'existence de l'œuvre (le *Narrative art* et ses dérivés), etc. En considérant le rôle prédominant que le langage revêt dans ce tournant narratif de l'art, sans doute n'est-il pas exagéré de dire que l'époque contemporaine renoue, par-delà le *Laocoon* de Lessing qui en avait marqué l'abandon, avec la vulgate dominante à l'époque de la Renaissance, inspirée de la célèbre phrase d'Horace : *Ut pictura poesis* (« la poésie est comme la peinture »).

L'aspect sans doute le plus radical de ce tournant narratif de l'art contemporain, aujourd'hui encore exploré par de nombreux artistes post-conceptuels, consiste à envisager le récit comme un moyen de médiation de l'objet ou de l'action artistique. *Fontaine* de Marcel Duchamp pourrait en représenter un exemple précurseur. L'action qui consista, en 1917, à proposer au jury de l'Armory Show de New York un simple urinoir comme œuvre d'art n'était-elle pas surtout destinée, malgré les répliques de l'objet que l'artiste signa ensuite, à être transmise par l'intermédiaire de récits, tout d'abord par celui de micro-récits oraux et journalistiques, puis par celui du méta-récit que constitue l'Histoire de l'art ? La présence matérielle de l'objet est moins nécessaire à la compréhension du geste de Marcel Duchamp (chacun sait ce qu'est un urinoir) que le récit des circonstances dans lesquelles il le réalisa. S'il fallait remonter plus loin, on pourrait citer

l'exemple des écrits, souvent narratifs, de Pline l'Ancien ou de Philostrate, par l'intermédiaire desquels les peintres et les sculpteurs de la Renaissance s'initient à l'art antique, sans avoir vu les œuvres, pour la plupart disparues, évoquées par ces auteurs. Au risque de l'anachronisme, peut-être faudrait-il interpréter ce phénomène de substitution du langage à la forme plastique comme une anticipation lointaine de l'art conceptuel...

Comme on l'a dit, dans les années 1960 et 1970, la médiation narrative se trouve liée à une évolution du champ artistique qui privilégie désormais les processus ou les formes éphémères sur le caractère stable ou pérenne de la production artistique.

Le récit comme « mimésis d'action » (Paul Ricoeur) permet de ressaisir dans une synthèse visuelle et/ ou discursive ce qui est soumis à l'écoulement du temps. À la différence de l'exemple de *Fontaine* – notons tout de même que Duchamp a pris part, au moyen de l'écriture, à la publicité de son geste –, ce sont souvent les artistes eux-mêmes qui mettent désormais en forme les récits de leurs œuvres ou de leurs actions. Les textes et/ou images ont alors une valeur censément documentaire : le médium narratif ne se présente pas comme l'œuvre ou le geste artistique, mais comme ce qui le dénote. Durant les décennies suivantes, le marché de l'art et le fétichisme muséographique ont rendu inopérante cette volonté documentaire : sous l'effet de la spéculation financière et de la réification muséale, les rapports d'actions ou de productions artistiques ont désormais acquis le statut d'œuvres à part entière. Ce qu'il est désormais convenu d'appeler « l'illusion du document autographe » incite aujourd'hui certains artistes à prendre en compte la dimension formelle de la médiation narrative, qui est d'emblée pensée comme œuvre d'art. D'autres, soucieux de préserver une distinction entre l'action artistique et sa médiation documentaire, laissent celle-ci à la charge d'instances tierces, comme le journalisme. Para-auctoriale et allographe, la narration garde alors valeur de document. L'exposition *Légende* entend explorer cette histoire récente de la médiation narrative dans l'art contemporain, tout en la mettant en perspective avec des œuvres significatives des années 1960 et 1970. Elle a pour principal enjeu de montrer comment des objets ou des actions artistiques deviennent matrières à récits et comment les récits deviennent à leur tour des formes artistiques. Les œuvres convoquées auront pour point commun non pas d'être de simples histoires, mais d'être des histoires d'œuvres ou d'événements artistiques, fût-ce celles de leur propre processus d'élaboration et/ou de création. Le titre de l'exposition entend mettre l'accent sur le pouvoir des formes à produire des histoires et sur celui des histoires à produire des formes. Conséquence ultime de cette mise en récit de l'art, l'exposition intégrera aussi des histoires fictives : en l'occurrence, des récits d'événements artistiques qui n'ont jamais eu lieu ; sinon, précisément, dans l'espace de la narration.

### *Note 1*

Il convient d'entrer plus en détail dans ce que nous entendons ici par « récit », le terme pouvant prêter à confusion. Dans les nombreuses études qui lui ont été consacrées, notamment au sein de l'école structuraliste, le récit est souvent envisagé d'un point de vue strictement littéraire. Lorsqu'il est pris en charge par la théorie iconique, il est alors abordé sous l'angle de ses manifestations picturales et plastiques. Ces deux approches ont en commun d'envisager le récit comme l'élément d'une expression esthétique. Mais

la plupart des récits de l'art contemporain se distinguent des récits littéraires et iconiques par leur indifférence à l'égard de la dimension esthétique du texte ou de l'image. Pour reprendre une distinction faite par Gérard Genette (*Fiction et diction*), nous dirons que, dans leur cas, l'accent est mis davantage sur la dimension « thématique » du langage ou de l'image (son contenu) que sur sa dimension « rhématique » (sa forme). Une autre différence importante, laquelle concerne cette fois plus spécifiquement les récits textuels, est d'ordre quantitatif. En effet, alors que les récits étudiés par les théoriciens de la narratologie sont des récits longs (contes, mythes, romans, etc.), ceux produits par les artistes contemporains sont souvent brefs, et même, dans le cas de l'art conceptuel qui nous intéresse tout particulièrement, constitués d'une simple phrase. Tandis que le premier point ne semble pas poser de problèmes – nous admettons volontiers qu'un récit ne soit pas forcément littéraire –, le second peut sembler plus litigieux. Une seule phrase suffit-elle à constituer un récit ? Genette (*Discours du récit*) l'admet lorsqu'il affirme que : « Je marche, Pierre est venu [...] sont des formes minimales de récits, et inversement l'*Odyssee* ou la *Recherche* ne font d'une certaine manière qu'amplifier (au sens rhétorique) des énoncés tels qu'Ulysse rentre à Ithaque ou Marcel devient écrivain. » L'auteur qualifie de « large » sa définition du récit. Pris en ce sens large et abstraction faite de cette dimension littéraire, il est alors possible de distinguer trois régimes narratifs desquels sont susceptibles de participer les textes artistiques contemporains : les récits programmatiques, les récits rétrospectifs et les récits de fiction. La notion de « récit programmatique », qui recouvre celle plus communément utilisée de « protocole », désigne des formes narratives dont la fonction est de programmer et donc d'anticiper le déroulement d'une action au moyen d'énoncés qui se conjuguent souvent au mode de l'infinitif. Les récits rétrospectifs portent quant à eux sur des actions passées, au moyen du présent de narration ou des différents modes du passé. Enfin, les récits de fiction portent sur des actions entièrement ou partiellement fictives susceptibles d'être conjuguées à tous les temps.

## Note 2

Cette caractérisation subit fort heureusement de nombreuses exceptions. Les récits médiateurs de l'art contemporain peuvent parfois jouer avec les codes de la littérature ou emprunter la voie de la représentation iconique ou filmique pour faire valoir une plasticité qui, lorsqu'elle conserve cette fonction médiatrice, reste toutefois indexée à une réalité qui la précède ou lui fait suite, mais qui dans tous les cas l'excède. Ils peuvent aussi adopter les formes longues du documentaire, de l'article, du rapport, de l'archive, etc. Les récits « allographes » – contrairement à Nelson Goodman, nous désignons par là les récits consignés par une autre personne que l'auteur de l'objet ou de l'action artistique – ont encore un statut différent qui pose cette fois la question de la propriété intellectuelle, lorsque l'artiste, les signant, en fait les uniques témoins de son travail. Une place particulière est enfin à réserver aux œuvres qui assurent la médiation artistique d'une œuvre produite par un autre artiste, dans la mesure où elles se situent au croisement de plusieurs intentions et récits artistiques. C'est précisément tout l'intérêt de l'art contemporain que de bouleverser les catégories canoniques de la narratologie.

## Note 3

Le projet de *Légende* (initialement intitulé «Matières à récits») abordait ainsi la question de la trace, en l'occurrence de la trace narrative, comme vecteur d'une forme ou d'un événement artistique. « La trace, c'est la définition de sa structure, c'est quelque chose qui part d'une origine, mais qui aussitôt se sépare de l'origine et qui reste comme trace dans la mesure où c'est séparé du tracement, de l'origine traçante » (Jacques Derrida). En tant que telle, la trace est une coupure, elle met à distance ce dont elle est le tracé pour s'affirmer comme signe de ce qui fut – mais aussi, ajouterons-nous, comme signe de ce qui sera ou de ce qui pourrait être : trace d'anticipation ou de fiction, et dans tous les cas trace d'intention. La trace est donc aussi un supplément, fût-il le supplément de ce qui n'existe pas encore, voire de ce qui n'existera jamais, lequel substitue sa présence seconde – sa «différance» – à celle de la chose ou de l'action supplémentée. Devenue forme à part entière d'expression artistique, et non plus seulement, dans le cas des arts plastiques, manifestation allogène et para-artistique d'une forme préexistante (textes historiographiques, articles, photographies documentaires), elle parachève la perte de l'aura engagée par le développement des techniques de reproduction visuelle que Walter Benjamin associait à la disparition de la présence hic et nunc de l'œuvre d'art. Les récits médiateurs de l'art déplacent ainsi son centre de gravité vers ses périphéries, introduisent ses bordures comme lieux d'intentions et de réceptions artistiques.

#### *Note 4*

Le projet de *Légende* reposait enfin sur une forme de paradoxe, duquel il convient de répondre : monter une exposition, sachant que toute exposition implique un appareil didactique et critique dont ce texte participe, cela ne revient-il pas à ajouter du récit aux récits artistiques, et sous couvert de donner la parole aux artistes, la soumettre aux syntagmes d'une autre histoire ? Dire la trace, n'est-ce pas, d'une certaine manière, l'enfourer sous une autre trace ?