



Défaire l'image. De l'art contemporain d'Éric Alliez

Éric ALLIEZ (avec la collaboration de Jean-Claude Bonne),
Défaire l'image. De l'art contemporain, Paris, les Presses du
réel, coll. « Perception », 2013, 591 p.

Louise Boisclair

Numéro 2, 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1090766ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1090766ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cygne noir

ISSN

1929-0896 (imprimé)

1929-090X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Boisclair, L. (2014). Compte rendu de [*Défaire l'image. De l'art contemporain* d'Éric Alliez / Éric ALLIEZ (avec la collaboration de Jean-Claude Bonne), *Défaire l'image. De l'art contemporain*, Paris, les Presses du réel, coll. « Perception », 2013, 591 p.] *Cygne noir*, (2), 157–161. <https://doi.org/10.7202/1090766ar>

© Louise Boisclair, 2014



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

DÉFAIRE L'IMAGE, DE L'ART CONTEMPORAIN D'ÉRIC ALLIEZ

Éric ALLIEZ (avec la collaboration de Jean-Claude Bonne), *Défaire l'image. De l'art contemporain*, Paris, les Presses du réel, coll. « Perception », 2013, 591 p.

Pour la réalisation de cet important ouvrage paru en novembre 2013, Éric Alliez¹ a retenu la collaboration de Jean-Claude Bonne². Illustré de nombreuses planches en noir et blanc et en couleurs, l'ouvrage comprend cinq chapitres dont quatre sont construits sur la relation entre un artiste et une notion principale, soient I) Ernesto Neto et le « corps sans organes » ; II) Matisse et le « devenir » ; III) Duchamp et « l'envers » ; V) Hélio Oiticica et la « boîte ». Pour sa part, le chapitre IV traite de trois artistes, Daniel Buren, Gordon Matta-Clark, Günter Brus, chacun se voyant accorder une « entrée » dans le « diagramme » ou le dictionnaire.

Bien que cette structuration favorise une lecture aléatoire, pour apprivoiser les nombreuses notions deleuziennes et guattariennes, foucaaldiennes etc., il peut être intéressant de lire les chapitres un après l'autre. De facture érudite et utilisant un langage parfois hermétique, l'ouvrage se destine à la fois au spécialiste de l'art contemporain et de la philosophie, amateur ou professionnel, et aux étudiants en quête d'une pensée de l'art contemporain revisitée. Enfin, l'approche critique et génétique dont se réclament les auteurs relève principalement de l'essai, au sens de tentative, d'expérimentation ou de travail critique, mais aussi comme forme d'écriture.

Globalement, le propos évolue dans « l'entre-deux de l'art et de la philosophie : entre une *philosophie contemporaine de l'art contemporain* et un *art contemporain de la philosophie contemporaine* » (quatrième de couverture). Cet « entre-deux » constitue un intervalle où l'art et la pensée se rencontrent. Ici, « contemporain » n'est pas synonyme de contemporanéité, mais comprend les fils généalogiques qui le précèdent. Ensuite, il s'apparente à une pragmatique de la pensée en acte, celle d'un art *transcatégoriel*, d'une philosophie *transdisciplinaire* à l'intersection de toutes les sciences (p. xi). Enfin, le motif du contemporain, ou *la mise en devenir de la modernité* (Foucault), s'inscrit dans l'archéologie du contemporain.

Le processus d'« art-pensée »

La thèse principale est que l'art contemporain et sa rencontre avec la pensée s'entrelacent dans un processus d'« art-pensée », néologisme proposé par les auteurs, que des études de cas mettent à l'épreuve. D'emblée, il y a retournement, voire interpénétration des positions philosophiques et esthétiques. Dans le contexte où l'art contemporain appartient à une esthétique en cours de redéfinition, leur proposition générale consiste à en faire l'objet du penser. Sur le plan philosophique, ils se positionnent dans la foulée des Deleuze et Guattari,

« non pas d'après mais *après* Deleuze et Guattari, sous l'idée de régime, d'agencement ou de "pensée diagrammatique" » (quatrième de couverture).

Après une préface substantielle, le premier chapitre plonge le lecteur dans l'installation de l'artiste brésilien Ernesto Neto intitulée *Leviathan Toth*, exposée au Panthéon dans le cadre du Festival d'Automne à Paris en 2006. Elle consiste en la suspension de multiples tissus du plafond et de la coupole jusqu'au sol, transformant le lieu en un espace de déambulation habité de multiples formes d'un « corps sans organes » (Deleuze et Guattari) suscitant de nombreuses métaphores. Pour les auteurs, l'expérimentation du « déambulateur », comme ils appellent le spectateur, consiste à capter le concours de forces vécues entre l'organique et le non-organique dans un jeu de suspension et d'élévation. D'une part, la suspension évoque la lutte contre la gravité mais aussi l'arrêt de fonctionnement des organes de ce corps immense aux nombreuses tentacules, de l'autre l'élévation interpelle à la fois la hauteur, mais aussi le travail de métaphorisation des signes, revisitant ainsi la généalogie des éléments constitutifs de l'installation. Il en résulte une sorte d'effet miroir entre le visible et le sensible de la déambulation à travers le Panthéon habillé du *Leviathan Thot*.

Selon les auteurs, « l'affect vital transsensoriel » qui anime la déambulation révèle une sémiotique des intensités ou des sensations qui dépend d'une signesthésie (p. 14), soit un régime sémio-esthésique (p. 12). En fait,

le diagramme peut doubler l'histoire (des formes – et des forces-signes) en engageant, à suivre Guattari, « une politique de l'expérimentation, qui se saisit des intensités actuelles du désir, qui se construit comme un machinisme désirant, à même le réel social historique » – en opposition à « une politique de l'interprétation, qui fait retour sur le passé, qui se déploie dans l'imaginaire » (p. 33).

Cette déambulation invite les auteurs à revisiter l'histoire du Panthéon, celle du *Leviathan* de Hobbes, de même qu'à développer leur « protocole d'expériences ». Peu à peu, leur approche d'art-pensée se précise : elle s'ancre directement dans l'expérimentation de la déambulation dans et autour d'une installation. Les forces-signes qui surgissent interpellent la pensée qui s'engage dans une quête de sens ou une sémiotisation graduelle.

Après Matisse et Duchamp, place aux contemporains

Les deux chapitres suivants croisent deux trames principales. La première rappelle le « vitalisme constructiviste », ou ce que les auteurs appellent le « devenir » de Matisse entre peinture et architecture. La seconde renvoie au « constructivisme signifiant », où Duchamp sort l'objet artistique de la forme art et l'introduit aux jeux de langage, soit une pensée à la Duchamp qui se situe, selon les auteurs, à l'envers du champ matisseén. L'analyse de leur legs respectif sert de généalogie à leur pensée dynamique de l'art contemporain, qu'ils définissent comme « un champ de forces "rechargé", depuis les années 1960, par les options micropolitiques dont relève la problématisation critique et clinique de l'art » (quatrième de couverture).

Pour Alliez et Bonne,

Matisse aura le premier compris qu'un devenir-vie de l'art ne pouvait se réaliser que par un véritable devenir-autre de la peinture, dont l'expansion critique (et non simplement physique) passera par un devenir architectural. L'architecture elle-même s'en trouvera affectée d'une mise sous tension telle que, de leur conjugaison, résultera un milieu où une expérience nouvelle devenait possible, portant, emportant l'art au-delà de « lui-même ». (p. 62)

Cette transformation vers un « devenir-vie » par un « devenir-autre » de la peinture, les auteurs l'analysent dans une œuvre charnière de l'été 1911, intitulée *Intérieur aux aubergines*. Matisse lui-même l'a qualifiée de décorative « en un sens qui lui est propre parce qu'elle renouvelle radicalement le rapport de l'art à son dehors – rapport qui touche à la problématique même du décoratif » (p. 63). Cette analyse de la figure de l'œuvre et du discours qui en enchâsse l'interprétation est suivie d'un passage sur l'évolution créatrice de Bergson et ses notions de durée et d'élan vital. À l'intersection de l'art et de la philosophie, les auteurs rapprochent les conceptions de Matisse et de Bergson sur la notion de vitalisme qui crée à l'époque beaucoup de remous et que Bergson tente de renouveler.

Remous auxquels s'ajoutent ceux que provoqua l'œuvre de Duchamp, objet du chapitre III. Accompagnée de quarante-cinq photos d'œuvres de l'artiste, l'argumentation des auteurs puise dans l'imposante documentation de ses commentateurs. En soi, ce chapitre aurait pu constituer un ouvrage distinct, mais son exclusion du volume nous aurait privé de l'important trait d'union qu'opère l'analyse de l'œuvre du Duchamp entre Matisse et les études de cas à suivre. Par une sorte de musement où la rigueur de la démonstration cède la place, dans les intervalles, à une exploration assez ludique de l'œuvre duchampienne dans toute sa radicalité, les auteurs nous permettent de mieux saisir en quoi celle-ci constitue une relève de la lignée matisséenne, mais aussi son envers.

Les études de cas des deux derniers chapitres présentent un pan de l'art contemporain récent. Au chapitre IV, en s'inspirant de la forme du dictionnaire, les auteurs consacrent une entrée à chacun des trois artistes déjà mentionnés, soit Daniel Buren, Gordon Matta-Clark, Günter Brus. Avec Buren et ses œuvres *in situ*, les auteurs développent la notion de « spécificité du site » (p. 347). Le travail de l'artiste français interroge la couleur qui se déploie sous forme de lignes ou de bandes verticales, d'échafaudage de poutrelles métalliques, de murs de peintures ou de cabanes déconstruites. Cette entrée sur (ou contre) l'architecture est suivie d'une entrée qui questionne l'architecture elle-même.

En effet, par son œuvre, l'américain Gordon Matta-Clark tente de « s'attaquer au contraire aux limites de l'architecture elle-même, la confronter au point clinique (ou entropique) de son effondrement matériel et la porter jusqu'au point critique de l'effondrement [concept deleuzien] idéo-logique de son économie » (p. 393). Il en résulte une non-architecture qui entraîne en quelque sorte une désarchitecturation physico-sémiotique. Pour défaire l'image, l'artiste choisit de défaire le lieu de l'exposition, ses murs, son bâtiment et multiplier ses papiers muraux.

Ensuite, l'entrée dans le diagramme du peintre autrichien Günter Brus et de sa technique de dessin entraîne l'explicitation du sens premier de diagramme, en tant que tracé graphique. L'actionnisme viennois de Brus présente des lignes vibratoires qui s'enroulent, spiralent, s'épaississent de multiples taches. Sur ou à travers la surface peinte surviennent des explosions ou des implosions, les flux d'énergie se condensant ou s'entrouvrant. Les dessins des corps de Brus donnent ensuite place aux actions du corps même de Brus en galerie ou en musée.

Servant de clôture à l'ouvrage, le chapitre V revisite la transformation de la boîte, motif privilégié par l'artiste brésilien Hélio Oiticica. Diverses figures de ses travaux font signe, que l'on traverse des panneaux suspendus, des cabanes labyrinthiques, des pénétrables d'où surgit le suprasensoriel. Ce dernier essai présente à de nombreuses occasions des extraits de la correspondance d'Oiticica avec l'artiste brésilienne Lygia Clark, mais aussi des commentaires de la théoricienne Suely Rolnik. Par l'expérimentation de diverses boîtes et de leur déconstruction, les « protocoles d'expériences » poursuivent leur articulation de l'art contemporain et de son processus philosophique en devenir.

L'art contemporain pensé comme protocole d'expérience

Après réflexion, cet ouvrage donne aux lecteurs du fil à retordre pour diverses raisons. Il semblera abscons à ceux et à celles que l'art contemporain rebute, notamment parce que le discours sur son expérience peut non seulement ennuyer mais porter à confusion. Il pourra également donner du fil à retordre à ceux et à celles qui n'adhèrent pas à la pensée deleuzienne et guattarienne ou foucauldienne. Il pourra paraître rébarbatif au lecteur ou à la lectrice pour qui la création de néologismes et l'affranchissement syntaxique sont des sources d'urticaire. En outre, les renvois à des passages ultérieurs ou antérieurs parsemés dans le texte pourront être taxés de digression, tout en rendant le propos non seulement complexe mais compliqué.

Il n'en demeure pas moins que cet ouvrage pose un important jalon dans l'histoire récente de l'art contemporain. L'art contemporain, notamment en France, a fait l'objet de polémiques aussi nombreuses qu'interminables, polémiques que les auteurs ont tenté, à juste titre, de dépasser. En outre, Alliez et Bonne érigent des passerelles entre des figures dominantes de l'histoire de l'art, des idées processuelles du siècle dernier et des artistes contemporains dont l'œuvre reste encore à découvrir.

Non plus synonyme de connaissances figées ou statiques avec lesquelles argumenter ou entrer en dialectique, la pensée devient un processus dynamique. Elle se transforme en un diagramme où penser l'art contemporain se transforme en un protocole d'expériences des forces vives ou forces-signes en quête de sens et d'interprétation. Cet engagement passe d'abord par l'expérimentation des œuvres ou des installations *in situ* pour ensuite éclairer les impressions premières avec des entrées pertinentes dans l'encyclopédie culturelle, soient des productions artistiques et des œuvres littéraires, des reliefs historiques et des notions philosophiques.

Ainsi l'« art-pensée » devient une manière de s'appropriier l'art contemporain et son discours philosophique ou d'enraciner notre réflexion dans son expérimentation. Voilà ce que cet ouvrage offre, au-delà de ses études de cas touffues et de son expression parfois alambiquée. En acceptant de plonger dans ce bassin d'expériences, de forces et de signes, le lecteur, la lectrice sort des sentiers battus. Une nouvelle pensée à travers l'art devient possible, soit un diagramme de la connaissance constituée par l'expérience.

Notes

- 1 Éric Alliez est titulaire de la chaire de Philosophie et créations contemporaines en art à l'Université Paris 8 et professeur associé de philosophie française contemporaine au Centre for Research in Modern European Philosophy, Kingston University, Londres.
- 2 Jean-Claude Bonne est directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris). Ses travaux portent sur l'art médiéval et sur l'art moderne et contemporain.

