

La distance dans l'art contemporain

Frank Darwiche



(Photo : La Galerie Particulière – Paris.)

Le titre de cet article prend tout son sens et exprime déjà son urgence lorsqu'on *ex-pose* de l'art contemporain ou, plus précisément, lorsqu'on *ex-pose* une œuvre d'art et qu'il nous est demandé de nous placer devant, de nous positionner par rapport à elle. C'est qu'on se trouve de plus en plus soit complètement détaché de l'œuvre – non pas au sens d'un détachement critique qui garde et ne se conçoit qu'à l'aune d'un attachement toujours présent, mais d'un détachement où tout lien nous semble difficile à trouver – soit trop près d'elle, comme écrasé contre sa matérialité ou même sa virtualité.

Le spectateur actuel ne peut plus se contenter d'être un observateur critique et/ou désintéressé sans plus ; il se trouve dans une position où il ressent un certain malaise, où il doit être avec l'œuvre, l'épouser puis souvent en faire partie et se trouver alors d'emblée et de plus en plus invoqué, impliqué et emporté par elle en dehors du champ critique traditionnel dans toutes ses dimensions, celui de la prise de distance nécessaire au jugement, qu'il soit esthétique ou même théorique comme portant sur un objet tout simplement mondain. Et pourtant, nous affirmons que c'est depuis la notion même de distance que l'œuvre d'art contemporaine se laisse comprendre, se donne comme telle, mais ce d'une manière qu'il est évidemment nécessaire de préciser puisqu'elle constitue une rupture avec tout ce qu'on appelait distance critique avant le dépassement de la modernité par le post-structuralisme.

Si la position, le positionnement de l'observateur a changé, c'est en grande partie pour rendre le *gaze** impossible ou du moins non-objectivant. Cela s'est effectué et se retrouve encore effectivement dans l'élimination d'une distance particulière, mais l'acte ainsi accompli s'est fait et n'aurait pas pu aboutir sans l'introduction, on aimerait presque dire subreptice, d'une nouvelle distance. Nous nous retrouvons donc, et cet article s'efforcera de le montrer, dans une re-négociation du concept de distance, qui enrichit ce dernier, le développe, lui ménage un lieu où son essence se déploie autrement et plus pleinement. Il s'avère alors être plus que jamais le passage et l'entrée nécessaires vers la compréhension de l'œuvre, d'où l'urgence d'une délimitation précise de son opération et de son sens. Nous développerons ces derniers dans ce qui suit en abordant la distance comme critère toujours déterminant du jugement, se retrouvant entre l'observateur, l'artiste et l'œuvre. Nous expliciterons ensuite ce qu'il faut entendre par l'« effacement de la distance » pour enfin donner l'opération de celle-ci comme recherche fondamentale de sens au sein de cet espace complexe qu'elle crée.

La distance reste, quels que soient les efforts qu'on pourrait exercer pour annoncer sa fin, au sein même de tout jugement comme son critère déterminant. Il est en effet impossible, au sens le plus simple du terme et des choses créées dans

leur ensemble, de rendre un jugement sur une œuvre sans prendre la distance comme critère premier qui seul permet de poser les questions les plus élémentaires : que dit ce travail ? Qu'expose-t-il ? Pour qui et pour quoi ? Qu'enferme-t-il et qu'offre-t-il comme possibilités de significations ou de sens (*Sinn*) ? Quelle est sa force et qu'impose-t-il dans le lieu où il est exposé ou s'expose ? Quel est son danger ?... Toutes ces considérations préliminaires ne sont possibles que pour autant qu'on se tienne à une distance de l'œuvre, ce qui nous amène à ne pas lâcher prise, à ne pas vouer l'œuvre à un rapprochement et à une jouissance et renoncer à la critique, la réduire à un amalgame de plaisir ou d'excès cathartique ou autre, ou pire encore, aller vers l'autre bout, faire de l'art un commentaire social, de la distance un espace entre l'individu et la société actuelle qu'il observe et vider celle-là de tout apport intrinsèque à l'œuvre – nous sortirions alors complètement de l'art et annoncerions sa mort. Pour sauvegarder l'œuvre et l'art contemporain comme tel, il nous faut garder la notion de distance, prévenir les glissements qui l'anéantiraient et redéfinir son concept.

Entre l'œuvre et l'observateur se met en place un espace qui se fait lieu. Celui-ci est désormais à renégocier et déterminer plus précisément. Pour une fois, il s'avère être un enjeu, parce qu'il n'est plus indifférent ou linéaire. Le spectateur ne peut plus se contenter de regarder une œuvre en faisant abstraction de l'espace qui le sépare d'elle, puisque cet espace en est devenu lui-même une modalité. Ceci dit, il ne faut pas non plus réduire cet espace à une simple partie du *Kunstwerk* sans plus, ni même en faire un élément appartenant à tout son dynamisme, celui par exemple d'une installation conceptuelle faite d'images, de matériaux, de vidéos et de sons, mais bien la seule possibilité d'accès à l'œuvre pour l'observateur. C'est là que tout se joue, que la *Kunst* devient ou se révèle comme *Kunst*, qu'il y a un sens ainsi qu'un jugement possible. D'abord un espace se fait : le travail, la constitution, l'installation, la matière et la virtualité – le virtuel – de l'œuvre constituent le *Raum*, le dégagent, et l'on peut dire qu'avant il n'y avait pas d'espace ou en tout cas pas cet espace-là.

Lorsque le spectateur arrive, se place, non plus là-devant d'une manière objectivante, mais dans l'étonnement du là-devant qui se présente seul à lui, il découvre alors et il y a le *lieu*. Celui-ci, l'*Ort*, est à voir ici comme la constitution de l'espace en un endroit qui fait appel à l'homme, espace qui demande qu'on l'habite. Lorsque l'hom-

* Mot anglais qui désigne le regard objectivant, en particulier celui qui saisit les formes rencontrées dans l'œuvre d'art figurative.

me y est, non plus comme extérieur mais comme impliqué en lui, le découvrant tout en en faisant partie et en en devenant alors un élément constitutif primordial, il s'avère que sans lui, sans l'homme, sans celui qui regarde, pénètre, touche, s'associe, il n'y a pas de lieu et l'œuvre n'a tout simplement pas lieu. Nous voilà au cœur de la détermination recherchée : la distance dans l'art contemporain est celle du lieu qui s'ouvre, advient, lorsque l'espace de l'œuvre invite et prend en son sein le spectateur – qui est alors celui qui découvre, comprend, constitue, se laisse appeler et répond activement à l'appel en s'introduisant dans la constitution de l'œuvre dans tous ses éléments – en faisant avec eux l'œuvre et ce qu'elle est. La distance surgit alors comme polysémique ou plurimodale quant à son dynamisme : elle n'est ni linéaire ni une quantité déterminée, elle échappe au calcul comme à l'indifférence et prend le sens du lieu comme lieu de l'homme et de l'œuvre dans leurs indissociables liaisons, relations et réciprocité.

Mais la distance est aussi et avant tout celle entre l'artiste et son œuvre. Avant même la ren-

soit une sorte de forger de distance, un démiurge des lieux finissant par se constituer en mondes au sein du monde – il n'est pas le sujet inventant des distances ; ni qu'il soit, au contraire, fondé lui-même par la distance, arraché à son lieu, son assise, sa subjectivité pour disparaître dans son travail d'ouvrier de l'œuvre devenant une sorte d'objet animé ou d'animal-machine déterminant l'être de tous les étants, l'abondant, selon le plan d'une volonté inconsciente immanente au monde et échappant au logos mais trouvant son expression indicible dans l'Art.

En rester là serait accepter une détermination négative de l'artiste. Il nous reste donc à dire ce que ce dernier est précisément, une fois rapporté à ce nouveau sens de la distance et du lieu. L'artiste n'est pas mort, il n'est pas devenu une fonction, comme celle d'un auteur qui laisserait son œuvre parcourir le monde en s'en dépossédant et qui ferait disparaître en même temps sa propre subjectivité devenant quelque textualité insaisissable. Il est, positivement, autre et même plus que cela, parce que s'il est bien extension *et* compréhension, au sens le plus logique du terme, il ne perd pas pour autant son identité d'artiste, puisqu'il est

aussi à l'origine même de cette extension et de cette compréhension – sauf que désormais, celles-ci, ontologiquement mais aussi métaphysiquement, en tant que transcendance, constituent en grande partie cette distance même qui s'installe de par l'advenue de l'œuvre. Très précisément : *l'artiste est celui ou celle qui a et déploie une extension dynamique créant une distance faisant appel à l'autre pour trouver son sens, où un lieu s'installe alors, se retrouve, surgit et fait communauté.* Cette définition complète celle du spectateur qui en est indissociable.



**Jackson Pollock pendant « la constitution du Werk » :
à la fois *dedans* et *hors* de l'œuvre... (Photo : Hans Namuth.)**

contre avec tout autre spectateur c'est dans le travail et la constitution du *Werk* que surgit la distance déterminant le sens à venir. Non que l'artiste

L'artiste et le spectateur ainsi déterminés de par leur rattachement à la distance ne nous disent cependant pas encore si au-delà de ce sens de l'*Entfernung* celle-ci continuera d'être là dans l'art contemporain – nous n'avons pas considéré la dialectique,

résolue ou non, de la distance, et surtout si celle-ci, telle que nous avons commencé de la comprendre, se retrouve pérenne dans le système de production actuel. Regardons les choses de plus près !

Une fois ce chemin conceptuel-réel parcouru, nous nous retrouvons tout de même devant une distance menacée de disparaître dans la jouissance comme immédiateté négative – destructrice – des choses, alors que l'art ne peut pas être consommé et qu'il n'est pas non plus *culture* consommable pour un savoir mondain. Or cela risque d'être le cas de plus en plus, si l'on ne prend pas garde à maintenir le sens le plus fort de la distance qu'est la proximité, l'intimité. Un jeu se fait donc dans ce lieu de rencontre du *Kunstwerk* où se retrouvent artiste et spectateur ; c'est un jeu de va-et-vient du sens qui fait que l'œuvre non seulement persiste mais accède au tréfonds de ceux qui occupent son *Ort*, se déployant jusque dans le regard, les mots, la critique et échappant par là à sa réduction à un objet indéterminé ou n'acquérant son être que dans sa dissolution dans le consommable. En elle la distance passe dans la proximité et la proximité dans la distance, sans qu'on ait juste un *même* en devenir dans le réel – il y a aussi et surtout le sens, le lieu et tout ce qui fait la rencontre de l'œuvre.

Le défi que lance la distance/proximité est de taille : ne jamais laisser l'œuvre devenir *objet* et ne jamais la réduire à un *virtuel*. Mais il faut être très précis sur ces deux mots – il ne s'agit pas de n'importe quel objet et de n'importe quel virtuel. L'*Objekt* qu'elle ne doit jamais être est soit un étant comme tous les autres, là-devant mais dans une indifférence quant au lieu et au jugement de l'artiste et du critique, soit un consommable, telles les images sans spécificité et sans aura – sans les éléments spirituels, humains, historiques, etc. qui les déterminent – images qu'on peut rapprocher du *Global English* face à la vie interne de la langue anglaise, ses histoires, ses sens, ses chemins et ses hommes et femmes : celle-ci est avant tout affaire de lieu, ce qui fait de sa littérature et de son dire des œuvres d'art, alors que celle-là se caractérise éminemment par l'absence de lieu qu'est la totalité totalisante ; soit un effacement purement physique entre le spectateur et surtout l'ar-



Digitale, installation d'Alexandre Castonguay ; galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal, 2004.

tiste et son corps, tel que celui-ci est comme jeté contre le *Leib* de chacun – corps contre corps –, reniant toute possibilité de distancier le biologique par le théorique ou le sentiment, quel que soit le sens de celui-ci.

Le virtuel, quant à lui, est à prendre dans le sens de ce qui nie en même temps l'existence et l'être. Il y a bien des œuvres d'art conceptuel qui font usage du virtuel au sens du non-matériel, par exemple, et en font un élément constitutif d'un montage ou d'une installation, lui permettant d'entrer ainsi dans les déterminations du lieu institué tel que nous l'avons décrit, et de telles œuvres, maintenant la distance/proximité, continuent l'art contemporain dans toutes ses extensions ; mais à côté du virtuel de ces œuvres il y a le virtuel qui devient négation de l'art par la négation de l'*Entfernung* – il est celui où l'image reste le non-substantiel, le non-matériel tout en n'offrant rien, tout en n'entrant pas dans l'espace qui se ferait lieu, tout en n'offrant rien de par son interaction avec d'autres éléments aux hommes qui résident ici et dans ces moments où l'histoire se fait et se dit. Ce virtuel, nous le trouvons partout, et il est l'absence même et l'oubli de l'art, tout en devenant à son tour consommable sous les formes les plus totalisantes et mondiales qu'on puisse imaginer, où, de surcroît, l'homme lui-même se trouve comme absorbé, privé de la distance qui le sépare de l'origine de l'image et donc du jugement et surtout de la pensée.

Enfin, ces constatations doivent être nuancées. C'est que le danger que nous évoquons ne saurait conduire, quelque crainte qu'il puisse susciter, à une élimination progressive puis définitive de l'art tel que nous l'avons décrit. La raison en est que face à ce danger ou depuis ses manifestations,

l'art se trouve sommé, et il répond sous la forme de ce qu'on appelle l'art conceptuel. La menace qu'il subit n'est pas invisible, elle n'est pas purement insidieuse, mais tout au contraire : elle est dans l'écrasement contre le visage de chacun de toutes les couleurs et de toutes les significations – elle est douleur et éveil.

On n'assiste pas à une politique généralisée d'élimination de la distance sans plus : le passage à la consommation et à l'assimilation immédiates est aussi aujourd'hui plus qu'identifié, reconnu, « traqué » dans toutes les sphères communes et privées où il se manifeste et ce sous toutes les formes qu'il prend. Face à lui donc, face surtout à la multiplicité de son opération, l'art conceptuel déploie sa propre multiplicité. Ce qui en même temps protège celui-ci et le rend efficace dans son développement et son combat contre l'oubli porte sur la différence entre sa propre diversité et celle des manifestations du consommable. Si ce dernier cherche et trouve de multiples points d'appui pour déclencher et maintenir son mouvement au sein du champ des forces du pouvoir, sa fin répétée et reprenant à son compte et pour ses desseins la raison instrumentale est toujours la même : la décomposition renouvelée des choses, leur consommation, soit le refus de la distance et son effacement dans l'immédiateté. Or ce n'est point le cas de l'art conceptuel ou même de ce qui dans l'art contemporain en général cherche encore à maintenir la distance : sa multiplicité est celle de ses espaces et points d'appui possibles mais elle est aussi et surtout celle de son sens – sa direction et ses significations, c'est-à-dire ses langages dont la substance et la variété restent indécodables, indéchiffrables en dehors des multiples lieux et des jeux de force et de distanciation qui s'y fondent et ne sauraient se réduire au calcul que nécessite l'emprise du consommable au sein des économies.

C'est à partir de là que l'art devient le seul porteur de sens, celui d'un surplus, qui annonce, et ce du dedans même, depuis l'espace quotidien non questionné, l'inanité des attaques contre lui et l'impossibilité de taire le discours artistique qui est plus que jamais questionnement et rassemblement, c'est-à-dire la prise de distances qui sont autant de sens constituant l'œuvre échappant à la consommation calculable – dis-

tance du regard, du critique, du jeu, de la parole. La multiplicité de l'art fait alors du même coup appel à ce qu'elle intègre : la multiplicité du discours – l'art contemporain est ainsi l'ouverture inédite de la profusion unifiante de sens, il cherche le langage qui le soutient et institue en même temps celui-ci ; mais en troublant l'univocité du logos, il ouvre celui-ci à ses propres origines, il parcourt constamment la distance entre le sens, l'expression et les choses pour en dégager les possibilités et leur ménager des lieux parmi les hommes.

Ainsi, par la dynamique du devenir du concept dans l'expression dans tous ses sens, l'art contemporain se déploie et doit se déployer dans sa polysémie pour rester l'espace de la distance critique première, celle qui commence toujours en lui, dans ses lieux, et s'ouvre ensuite aux altérités multiples des critiques et des spectateurs. La nouvelle distance qui s'instaure et qui devra être pérenne est celle d'un complexe de sens qui échappe à la totalisation d'une notion unique, impose ses dimensions à tous les réseaux, dégage le plus indicible et le plus inédit des systèmes en place, en leur donnant sens et une nouvelle expérience du Beau, une nouvelle beauté surgissant pour la distance critique et qu'il ne laisse jamais réduire à une idée ou à une idéalité ni ne la laisse tomber dans l'oubli par l'immédiateté ou par l'expression du pseudo-social. L'art ne s'oublie que lorsqu'il perd son point de départ : la création du beau qui rassemble choses et hommes au sein du lieu où toutes les distances sont instaurées et se répondent. Ce que, enfin, cet article laisse en suspend est la question du beau et de la nécessité désormais de la réintégrer dans le discours critique, de la re-déterminer pour lui redonner sens dans ledit lieu dont nous avons présenté l'installation et la signification. ■



D'origine libanaise, ayant séjourné en Angleterre, aux USA, en Allemagne et en France, diplômé de l'Université de l'Ohio et détenant un Master en littérature et philosophie médiévale anglaises ainsi qu'un doctorat de philosophie (sujet de thèse : *Le divin dans la pensée de Martin Heidegger*), Frank Darwiche enseigne actuellement la philosophie à Tripoli (Liban) où il est détaché et dépend du Ministère des Affaires Étrangères. Il contribue régulièrement à de nombreuses revues philosophiques et publications internationales et est notamment l'auteur de *Le divin (Göttliche) au cœur du quadriparti (Geviert)* in *Revue Philosophique* (P.U.F.), de *L'Éphémères in Sciences humaines combinées*, de *Hegel et Heidegger : vers l'autre Dieu* in *Klésis* n°15 (2010) et de *The Issue of Time and Dissolution* (iUniverse.com, Indiana, États-Unis ; 2000).