Marges

Revue d'art contemporain

04 | 2005

Interdisciplinarité

L'art comme savoir ?

Art as knowledge?

Isabelle Hersant

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/724>

DOI : 10.4000/marges.724

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 15-29

ISBN : 978-2-84292-248-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Isabelle Hersant, « L'art comme savoir ? », *Marges* [En ligne], 04 | 2005, mis en ligne le 15 octobre 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/724> ; DOI : 10.4000/marges.724

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Presses universitaires de Vincennes

L'art comme savoir ?

Art as knowledge?

Isabelle Hersant

Le savoir postmoderne n'est pas seulement l'instrument des pouvoirs. Il raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable. Lui-même ne trouve pas sa raison dans l'homologie des experts, mais dans la paralogie des inventeurs¹.

- 1 Jean-François Lyotard formule l'assujettissement fondamental par lequel s'inscrit le savoir à l'ère de notre contemporanéité. Le savoir est au service « des pouvoirs », c'est-à-dire au service du pouvoir quels qu'en soient la nature et le contexte historique. Ainsi lié à son époque, dont il détermine les enjeux idéologiques jusque dans leurs affrontements², le savoir postmoderne opère, quant à lui, non pas depuis le champ de l'expert mais depuis celui de l'inventeur.
- 2 Car du pouvoir d'abord entendu comme politique, c'est vers le pouvoir de l'inconscient que nous mène la proposition du philosophe, soit en d'autres termes : vers le savoir comme instrument du pouvoir de l'inconscient, lequel ne saurait se réduire à un objet constitué par le sujet pensant.
- 3 Le « savoir postmoderne » renommé ici, après Lyotard, *savoir au présent*, définirait a priori celui de l'artiste, « inventeur » de cet objet réfléchissant qu'est l'œuvre en tant que lieu d'une pensée, c'est-à-dire à la fois comme objet in-formé de la pensée de l'artiste et comme objet informant le monde d'une pensée propre. Entendue après ce que Duchamp appelait le « coefficient d'art », c'est en effet au double sens de l'événement du savoir que se présente l'œuvre d'art : objet pensé, porteur d'une charge extrinsèque qu'est l'intentionnalité – affect et/ou intellect – de l'artiste, elle est en même temps objet pensant, porteur d'une charge intrinsèque qu'elle élabore au-delà de toute intentionnalité de l'artiste, et dont elle est l'unique messagère.

La part de l'inventeur

- 4 Aussi, la question de l'art comme savoir pourrait-elle plus encore s'articuler selon les termes de la psychanalyse lacanienne qui élabore la question de l'incommensurable entre conscient et inconscient. Si le savoir se détermine bel et bien comme étant ce qui est su par le sujet, son approche par antinomie suppose de le comprendre en même temps comme étant l'*insu* dudit sujet³. Il y a une schize du savoir qui est à la fois su par le sujet et insu du sujet. Le savoir su rejoint le *savoir comme objet de l'expert*, sujet raisonnant sur le monde qu'il soumet par conséquent à l'exactitude de son calcul en tant que fin (homologie). Le savoir *insu* du sujet est le *savoir comme objet de l'inventeur*, sujet arraisonné par le monde qui le soumet par conséquent à l'erreur possible de sa méthode en tant que moyen (paralogie). Ainsi dira-t-on qu'au premier, « l'expert », répond la connaissance comme argument objectif, d'où le savoir s'élabore en mode concentrique : ici, le savoir se conçoit en tant qu'il est un produit du réel. Tandis qu'au second, « l'inventeur », répond la connaissance comme argument subjectif, d'où le savoir s'élabore en mode rhizomatique : là, le savoir se conçoit en tant qu'il produit un réel. En sorte qu'ayant ouvert notre réflexion avec les termes de Lyotard, c'est vers l'emprunt d'une notion deleuzienne que nous amène son commentaire. Formulation quasi aporétique selon deux figures antinomiques – figure fermée des cercles concentriques (s'agissant de « l'expert ») et figure ouverte de la constellation ou modèle du rhizome (s'agissant de « l'inventeur ») – telle est en effet l'image par quoi se représenter la schize qu'aura donc interrogée Lyotard.
- 5 Il y a certes une fracture radicale entre ces deux pôles que, pour ma part, je ré-interprèterais plus encore de la façon suivante. Du côté de « l'expert », le savoir s'accorde avec le sujet qui le délivre. Le savoir *su* par le sujet qui le domine, s'entend comme système de résolution puisqu'il vise à faire entrer la connaissance en conjonction avec le monde ; ici le monde est envisagé comme champ d'application de la connaissance, et le savoir a pour fin de rendre coïncidents le monde expliqué par la connaissance et la connaissance vérifiée par cette rencontre avec le réel. Tandis que du côté de « l'inventeur », le savoir se désaccorde, si l'on peut dire, avec le sujet qui le délivre. Savoir *insu* du sujet à qui il échappe, il s'entend comme système de révolution puisqu'il vise à faire surgir la disjonction entre le monde contenu par la connaissance et la connaissance en tant qu'elle ne peut contenir la totalité du monde. Là, le monde est envisagé comme champ d'extraction de la connaissance et le savoir comme un moyen de déplacer la vérification du monde par la connaissance, c'est-à-dire non plus seulement son outil de contrôle, mais également la matière que travaille cet outil. Ou encore : non plus tant ce qui résoud les énigmes du monde (connaissance d'un *savoir su*) que ce qui fait énigme dans le monde (connaissance d'un *savoir insu*).
- 6 On peut donc en déduire qu'il en va de l'artiste comme de l'inventeur et du chercheur : ne raisonnant pas sur le monde, il s'inscrit comme sujet arraisonné par le monde duquel il extrait le réel. L'art auquel l'artiste donne jour est une création de réel qui prend place dans le monde par intégration d'un autre monde. Mais l'œuvre d'art étant monde dans le monde, l'artiste ainsi décrit répond au moins pour partie, au terme d'expert – expert d'une technique dans la réalisation de son œuvre comme objet artistique ; et au-delà, seul expert de son œuvre en tant qu'objet déterminé par la singularité de l'art.

- 7 Seul expert ou « expert en la matière » pourrait-on dire effectivement de l'artiste à propos de son œuvre comme lieu d'un savoir unique. Lieu d'un savoir *su* qui ne vaut pour aucun autre selon le caractère de l'original, du particulier, voire de l'exception qui caractérise l'art en tant que production d'objets manifestant concrètement l'esprit. Si l'expert doit être entendu comme spécialiste d'un ensemble circonscrit du réel, cette notion ne peut guère être restreinte au seul savoir-faire ou maîtrise d'une technique dont le paradigme demeure en l'espèce la peinture.
- 8 Joseph Kosuth ou Daniel Buren, illustrent cette figure de l'artiste en expert de son œuvre ; non seulement concepteur et créateur, mais également théoricien puis critique, voire historien. Enfin, et ceci nous ramènera à la question du parallèle entre artiste et chercheur, il convient de noter le très significatif emprunt au champ lexical de la recherche scientifique que la dernière décennie a vu apparaître. Cet emprunt s'est transformé en sémantique propre à l'art répandue chez nombre d'artistes parlant de « protocole de mise en œuvre » ou de « procédure de réalisation ».
- 9 Mais à la fois en deçà et au-delà de l'artiste, reste alors ce qu'il produit : l'art qui se détermine, en raison même du « coefficient d'art » duchampien, comme *savoir insu*. Ce savoir ne parvient dès lors pas à se définir comme tel et renverrait à l'œuvre plutôt qu'à l'artiste. C'est-à-dire à l'œuvre en tant qu'elle se dérobe à l'artiste, et le laisse dans le trou du hors-sens, sans plus de parole – hormis celle qui dénote ou celle qui connote. Ce qui, ce faisant, le renvoie aux marges de sa propre création, comme étranger à lui-même.
- 10 Créateur laissé sans plus de parole signifiante face à sa propre création, tel aura été le terme d'une aporie mise en évidence par le cycle de « Parole à...⁴ ». Ce cycle de conférences plaçait en quelque sorte l'artiste en tant qu'« inventeur » face à la question de son œuvre *inexpertisable* comme *savoir insu*. Se retrouvaient là des artistes dont ni les productions ni les orientations ne faisaient liens mais d'où se dessinait néanmoins l'unanime figure de l'artiste rendu muet par son œuvre.
- 11 Les artistes généraient alors une « parole-toupie » face à leur œuvre qui ne se laissait approcher d'aucun discours « menaçant » de la pénétrer. Pourtant, si un socle commun s'est construit au fil de ces conférences d'artistes, c'est bien celui d'une foncière impossibilité à aller au-delà de ladite présentation. Les œuvres ou documents sur l'œuvre aussi diversifiés que systématiquement décrits par leurs auteurs apparaissaient sous forme de diaporamas ou projections de vidéos. Rebecca Bournigault ajoutant une anecdote, Boris Achour précisant une intention, etc. Dans tous les cas, ce qui se substitua à l'analyse attendue par le public aura consisté en un seul et même commentaire ; celui, purement dénotatif, répertoriant les éléments présents dans les images que chacun pouvait voir, ou, au mieux, mettant en relief certains d'entre eux. Et *idem*, si l'on peut dire, s'agissant de la « discussion » qui succédait à ces présentations. Là où la richesse du dialogue trouva plus d'une fois à s'inscrire, demeura toutefois la forme d'une béance irréductible devant l'interrogation du public traversé d'un « pourquoi » retourné en « comment » par l'artiste. Pour autant que l'œuvre se caractérise comme inassimilable à aucune autre, les réponses furent aussi multiples que les artistes. Tous ne firent cependant que répéter ou reproduire ce qu'ils avaient précisément déjà dit, c'est-à-dire décrit, n'apportant guère plus que des éléments connotatifs, parfois biographiques, ou des indications pratiques sur les conditions de réalisation ou d'exposition, voire d'accrochage.

- 12 On pourrait alors opposer que ces jeunes artistes manquent de recul, ainsi qu'en attesterait la génération précédente. En effet, des artistes aussi différents que Roman Opalka, Jean-Marc Bustamante ou Giuseppe Penone apparaissent assurément nous « enseigner » leurs œuvres lorsqu'ils nous en parlent. Pour autant, reste l'écoute plus critique en deçà de la fascination qu'exercent élaboration et structuration du discours et, ce faisant, la source de réflexion qu'il offre. Car d'une génération l'autre, ce qui ressort est la récurrente répétition de la posture qui constitue, au fond, la totalité du discours en question.
- 13 Pour le dire en d'autres termes : d'un artiste à l'autre, le point nodal apparaît résider en ceci que, quels que soient son registre et sa démarche, l'artiste perçoit et envisage l'œuvre sous le terme univoque de l'existence dans le monde qu'elle lui permet d'affirmer.
- 14 Aussi, partis d'une schize entre deux savoirs, voici que nous sommes arrivés à celle qui se joue entre l'artiste et son œuvre. Car c'est bien dans cette dernière que s'inscrit véritablement la question qui nous occupe. À savoir, la question d'un imprononcé de l'art qui peut ailleurs s'inscrire comme étant celle de sa définition : « qu'est-ce que l'art ? ». Dans le contexte qui nous occupe, cette question est posée par ce qu'elle sous-tend : « Qu'est-ce que l'art comme savoir ? ». *Savoir insu* contenu dans l'œuvre et ainsi venu de l'artiste, mais qui pourtant demeure en quelque sorte inconnu de celui-ci. On est confronté à un « savoir en arborescence » de l'artiste à l'art qu'il produit, ou « savoir rhizomant » du sujet à l'objet qui s'en fait le dépositaire.
- 15 D'où l'objet d'une double pensée qu'est donc l'œuvre d'art : objet pensé par l'artiste mais également, – pour autant qu'il ne saurait se réduire à l'inertie du matériau comme tel –, objet pensant ou sujet d'une pensée qui demeure insaisissable pour l'artiste même. Sachant que de l'art en pratique à l'art en théorie, cette pensée de l'art se trouve reconduite par l'art comme pensée dont le discours tourne autour de son objet à travers la quête sans fin d'une définition de l'art.
- 16 Lieu d'un savoir, l'œuvre d'art est à la fois objet pensé par l'artiste (qui le *re*-produit par la parole) et objet pensant. La pensée propre à l'œuvre se retrouve dans l'idée de l'œuvre en tant qu'elle « nous parle », « nous regarde » ou qu'« elle a quelque chose à nous apprendre ». L'art sera compris comme production de pensée rendue sensible par ses objets. Objet manifestant concrètement l'esprit, tel est l'art comme objet d'art, selon Hegel. C'est un objet d'une pensée fondée en savoir *insu* venu de l'artiste, et sujet d'une pensée au travail qui dédouble l'objet pensé en objet pensant. C'est-à-dire en lieu d'un savoir travaillé par l'œuvre et que l'art comme pensée n'a de cesse de chercher à articuler comme savoir *su*.
- 17 Ce qui repose, par conséquent, la question de l'« inventeur » qui renverrait à l'art produit par l'artiste autant qu'à l'artiste producteur de l'art. Si l'artiste vient a priori réduire la schize entre « savoir de l'expert » et « savoir de l'inventeur », – s'il opère effectivement cette réduction qui se réalise par son œuvre –, il se voit néanmoins reconduit dans cette autre schize qu'est en l'espèce sa division d'avec l'objet qu'il crée. Ne serait-ce dès lors pas l'art a posteriori, et non pas seulement l'artiste a priori, qui serait « inventeur » du savoir contenu dans l'art ?

Du savoir qui n'est pas du discours

- 18 L'art est « inventeur » de savoir au même titre que l'artiste. Si telle est bien l'idée qui intéresse ce travail, l'enjeu n'en est pas tant sa confirmation que son élaboration. Aussi y a-t-il lieu de retourner maintenant à ce qui fait ici son origine, c'est-à-dire la question de l'art en relation avec les savoirs. En effet, tandis qu'on envisage l'art comme l'un des champs du savoir, c'est sous la forme d'un hors-champ du savoir qu'elle l'inscrit. *Art et savoirs*, formulation-titre dont le « et » de la liaison énonce le rapport d'extériorité que le deuxième entretient avec le premier.
- 19 En sorte qu'abordée sous cet angle – celui de l'art non plus envisagé comme champ autonome mais situé dans un rapport d'hétéronomie avec la pluralité de champs le concernant – voici que se reformule l'idée en question : l'art en tant qu'il est lui-même un savoir dans la constellation des savoirs.
- 20 Ce qui, là au moins, permet une définition de l'art, objet de connaissances organisées dont le passage vers l'*apprenant* revient en premier lieu à l'artiste nécessairement assumé en tant qu'« expert » de ce savoir. Enseigné dans les écoles d'art et plus encore à l'Université depuis 1969, tels sont en effet les termes dont répond l'art, par là même déterminé comme ensemble de connaissances spécifiques structurées en un champ disciplinaire et reconnues dans leur valeur à être transmises. Car après l'établissement de l'art comme discipline universitaire – c'est-à-dire de l'art comme savoir (enseigné à l'Université) alors qu'il se concevait jusque là comme savoir-faire (enseigné aux Beaux-arts) – voici que le présent referme la boucle de cette définition. Déjà validée par les faits⁵, cette dernière se trouve en effet officialisée par l'actuel changement de statut venant réformer l'ancienne École des Beaux-arts, qui intègre désormais le domaine de l'Enseignement supérieur, jusque là réservé au cursus Arts plastiques dispensé à l'Université. Lui-même ayant donc vu le jour en 1969 à Vincennes, premier territoire de Paris 8 pour lieu fondateur de l'art envisagé non plus comme apprentissage de styles et techniques mais comme enseignement d'un savoir articulant pratique et théorie. C'est dire la convergence dans laquelle se retrouvent aujourd'hui les deux instances alors antagonistes.
- 21 D'où les questions qui se posent : celle de l'art comme savoir ; celle du savoir comme pratique et/ou comme théorie ; celle de la saisie de l'art par son expérimentation. L'art devient-il saisissable tel que l'est tout objet tenu à distance par le sujet l'examinant ? Et selon la détermination du savoir, un objet que cette mise à distance rend définissable, quand bien même ladite définition s'expose à son infinie révision du fait même de la pluralité des champs.
- 22 Mais revenons à cette interrogation, comment se définit l'art comme savoir tandis que sa spécificité de double savoir (savoir su, ici en tant que dialectisation ou théorie, et savoir insu, ici en tant qu'expérience ou pratique) ne peut recouvrir plus avant cette interrogation du seul terme de schize ? Cette schize se trouve en effet contredite désormais par la figure du praticien enseignant l'art à l'Université.
- 23 Car on ne saurait réduire au registre de la sensibilité intuitive excluant tout rationalisme analytique la réponse à notre interrogation, notamment si l'on pense à certaines figures comme Joseph Beuys. Fondateur de l'Université libre de Düsseldorf, il forme ici un paradigme que l'on pourrait comparer à d'autres postures d'artistes comme celle de Marina Abramovic. Cette interrogation trouve une réponse dans une simple proposition

d'Enzo Cucchi. Échangeant avec ses pairs sur l'invitation du critique d'art Jean-Christophe Amann, le peintre de la Transavantgarde italienne des années 1980 déclare en effet qu'« un artiste peut enseigner la manière dont il faut observer. Rilke, par exemple, disait que Cézanne lui avait appris à voir les choses autrement⁶ ».

- 24 On relève que le poète enseigné par l'artiste n'équivaut certes pas à l'art en tant qu'informant de son savoir d'autres champs du savoir. Mais on note cependant la formulation d'un énoncé où « l'artiste peut enseigner ». Car si le philosophe, par exemple, enseigne à l'évidence la philosophie, Cucchi est-il bien ici en train de dire que l'artiste enseigne l'art ? En dépit de l'accord immédiat qu'elle suscite envers une certaine idée de la création, sa proposition ne porte-t-elle pas plutôt la marque de ce que l'on pourrait appeler une « carence » de l'art à *s'ex-pliquer* comme champ disciplinaire ? C'est-à-dire – et pour reprendre l'étymologie du terme comme le fit Deleuze⁷ – à s'extraire des plis qui le drapent en tant qu'activité d'allégorisation ou de symbolisation du monde pour poser et exposer ce qui le fonde en savoir dans la constellation des savoirs.
- 25 Issu d'un simple exemple énoncé par le peintre dans le cadre d'une discussion plus vaste, voilà que le propos tend sans doute vers la forme de l'extrapolation abusive. Mais si ce risque existe bel et bien, il n'en dissout pas pour autant la validité du questionnement à l'œuvre. En effet, artiste, philosophe, mathématicien ou encore musicien, tous peuvent enseigner des façons d'observer, de penser, de réfléchir ou d'écouter. En sorte que réunis dans l'échange de termes caractérisant celui des champs du savoir, tous, du philosophe au musicien, pourraient être également proposés en tant qu'apprenant « à voir les choses autrement ». La condition pour ce faire n'étant pas le savoir mais bien l'*apprenant* lui-même. C'est-à-dire tout individu déterminé à s'engager dans le double processus de réception et d'élaboration du savoir. Et alors que là réside ce qu'incarne Rilke dans le propos tenu par Cucchi, la possibilité d'une inversion symétrique ne pourrait-elle pas tout aussi bien se soutenir ? Celle donc d'un peintre se faisant *apprenant* d'un poète comme Kandinsky le fit avec la musique.
- 26 Au sens strict de cette idée, on trouve de nombreux exemples dans l'histoire de l'art, de Dali à Buñuel, de Léger à Aragon, parmi d'autres. Ainsi comprise en un sens élargi, la même idée s'étire vers Fluxus dont plutôt que Beuys, on relève Filliou, *apprenant* s'il en fut de la vie elle-même aux fins de l'art. Et ce, bien après le constructiviste puis productiviste Rodtchenko, regardant l'art selon le cinéma et la photographie, tandis qu'il inventait littéralement la publicité moderne, comme une « forme active d'art », alliant les « vers publicitaires » du poète Maïakovski à ses propres « polygraphies⁸ ». Quant à la période contemporaine où s'inscrit le rapport de Mario Merz avec les mathématiques dont témoigne son travail sur la suite de Fibonacchi, il est superflu d'insister sur l'extension qu'y a prise cette même idée – une idée dont on comprend mieux, dès lors, ce qu'elle doit à la reconnaissance du principe de transdisciplinarité. Ainsi de l'importation du modèle cinématographique en arts plastiques (Douglas Gordon ou plus récemment encore, Anri Sala) auquel le système des vases communicants répondrait en la personne de Wong Kar-Wai, cinéaste qui revendique la pensée de Nan Goldin comme regard sur le monde pour inspiration majeure de son œuvre⁹. Et également du travail littéraire dont se compose l'œuvre d'artistes telles Sophie Calle ou Valérie Mréjen, non pas plasticiennes et auteures, mais auteures en tant que plasticiennes.
- 27 Par conséquent, et aussi excessive qu'elle puisse paraître, l'insistance sur le simple énoncé de Cucchi permet de mettre en évidence ce qui en fait le noyau : ce « voir les choses autrement » en tant que là, dans ces termes résonnant d'un « faute de mieux »

pour exprimer ce qui spécifie l'art. À ce moment apparaît le signe de ce que j'appelle donc *carence de l'art à s'ex-pliquer comme savoir*. Mais faute de mieux – faute d'« une parole pour se dire » dans la langue du poète justement – est-ce à dire qu'il n'y aurait pas de termes pour dire l'art en tant qu'une pensée spécifique le « vertèbre » ? Ou plutôt, le « vertèbrerait » pour autant que la question de l'art comme savoir se poserait en deçà : existe-t-il une pensée spécifique à l'art qui, précisément, le constitue en savoir ?

- 28 C'est-à-dire : le constituerait en structure organisée d'éléments hétérogènes, ou ensemble ossaturé d'une pensée comparable à ce qu'est la colonne vertébrale pour le corps. Corps organique qui doit à celle-ci d'avoir une forme déterminée et ce faisant identifiable. C'est ainsi qu'il fait image pour l'art en tant qu'il devrait à une « pensée vertébrante » non pas d'être, mais bien de s'articuler comme savoir. On serait face à l'impossibilité de sa pensée à prendre consistance dans les mots et de ne pouvoir prendre consistance que dans les œuvres. D'où l'idée de l'art comme savoir détenu par l'art lui-même autant que par l'artiste. Si ce n'est par l'œuvre plus encore que par son créateur ; celui-ci apparaissant passeur ou porteur d'une pensée de l'art que l'œuvre seule aurait pouvoir d'articuler, une pensée qui consisterait en une pratique mais s'atomiserait en tant que définition. La conséquence en serait saisissable seulement par l'expérience de l'art comme pratique ; l'art comme savoir pourrait se transmettre mais non se dire – se dire au sens de s'articuler en discours.
- 29 Ainsi Marina Abramovic écrit-elle en juillet 2002 : « Je souhaite que le public quitte une position passive et prenne une vraie position “interactive”, expérimentale, proche de la performance. Après trente années de performances, je suis arrivée à la conclusion que la seule chose importante est notre propre expérience, qui peut engendrer de profonds changements personnels¹⁰ ».
- 30 Prononcé comme vœu de l'artiste à faire passer *dans* le public le médium performance en tant qu'il vectorise l'art comme savoir, on ne saurait mieux dire l'art comme transmission d'un savoir que seule la pratique peut opérer. Un savoir qui, ce faisant, se trouve spécifié comme fondateur de la propre expérience de l'artiste, laquelle est, dans le cas d'Abramovic, expérience par le corps. Mais si « notre propre expérience » sous-tend les termes de la dialectique intériorité/extériorité dans laquelle s'inscrit l'art tout en prononçant ce qui le rend impossible à sa traduction comme parole, que nous dit encore ce savoir, au terme de trente années de performances ? Là où la question d'une pensée spécifique à l'art reste entière, l'idée de l'art comme *savoir vertébré* trouve au moins à se reposer sur celle de l'art comme *savoir vertébrant*. Ou savoir qui ossature l'individu en le reliant à son existence ; c'est-à-dire, à ce qu'il ne connaît pas encore de lui-même et qu'annoncent les « profonds changements personnels » qu'il éprouvera a posteriori. Autrement dit par l'empirie ou connaissance dont les sources sont dans l'expérience.
- 31 Élaborant la question de l'art comme savoir, Abramovic renvoie en effet à une opposition de l'*empeiria* contre l'*epistèmè*. Soit au sens étymologique de l'expérience (*empeiria*) en tant qu'elle se présente comme donnée antagoniste à la science (*epistèmè*). Car il y a bien là affirmation de l'art comme savoir surdéterminé en tant que saisie du sensible, c'est-à-dire saisie du monde et de soi par les sens. Ce qui revient à dire que l'art se constituerait en savoir pour autant qu'il est expérience vécue par l'individu. L'expérience en question pourrait également être celle dont parle Rilke, d'où se dégage l'idée de l'art en tant qu'il s'« hybriderait » d'un savoir non communicable et du résultat que produit ce savoir, résultat quant à lui communicable. Le savoir non communicable serait l'expérience personnelle, pendant à la pure inspiration, voire à l'illumination ou à la révélation

intérieure. Son résultat communicable serait une « façon d'observer » (dit Cucchi), ou la prise d'une position « interactive » (dit Abramovic). Ce résultat peut s'enseigner à qui veut en être l'apprenant.

Du savoir donné à croire

- 32 Du caractère double de l'hybridité, s'impose une correspondance entre deux questions distinctes : insistante et première, la question d'une pensée spécifique à l'art dont la perspective se dilue dans l'idée de l'art comme empirie – à moins que ce ne soit précisément cette dernière, *expérience brute avant toute élaboration*, qui détermine la pensée spécifique en question. La seconde question est liée à la première qu'elle repose autrement. Car parler d'un savoir non communicable, c'est risquer une confusion entre croire et savoir. De l'un à l'autre, comment formuler l'écart jusqu'à la rupture sinon qu'entre subjectivité et objectivité, le second terme se fonde, contrairement au premier, sur l'argument d'irréfutabilité. Aussi, l'argument scientifique détermine-t-il le savoir en tant que, résistant à l'épreuve de sa vérification, il se donne ou se transmet comme exposé de la pensée qui l'articule et qu'il véhicule. Tandis qu'agrégée jusqu'à la « généralisation symbolique », la croyance, elle, se transmet ou se donne comme solidification ou cristallisation de la conviction dont elle se détermine et qui la définit¹¹.
- 33 Par conséquent, si au sens courant du terme, l'expérience est ce qui fonde le savoir comme science en le vérifiant par l'expérience scientifique, il y a lieu de souligner à nouveau qu'au sens étymologique d'*empeiria*, l'expérience s'oppose à la science comme *epistèmè*. Et ainsi les deux termes, savoir empirique contre savoir scientifique, rejoignent les notions précédemment posées de « savoir de l'inventeur » et « savoir de l'expert » ou encore celles de *savoir insu* et *savoir su*.
- 34 Une convergence d'opposés qui vient enfin se cristalliser dans l'idée d'un antagonisme entre croire et savoir. L'art aurait comme capacité de résorber cet antagonisme, pour autant que la transmission de ce qu'il est comme savoir supposerait le don coïncidant de ce qu'il est comme croyance. Le nœud, ou plutôt la forme d'un dénouement, tenant au fait que donner s'oppose ici à transmettre, en ce que le premier terme s'entend comme opération déterminée par le sujet (l'artiste) tandis que le deuxième s'entend comme opération déterminée par l'objet (ou l'œuvre). En d'autres termes, si donner se comprend comme un mouvement au-dehors, là où transmettre se comprend comme un glissement au-dedans, reste l'idée paradoxale du savoir *insu* porté par ce mouvement qu'est l'acte du don, lequel ne devient toutefois valable qu'à être reçu comme savoir *su* par le sujet (spectateur) qu'il vise.
- 35 Comme le dit Daniel Soutif dans sa réflexion sur l'enseignement de l'art : « Il faudrait peut-être distinguer entre ce qui est donné et ce qui est transmis, parce qu'en effet, tu peux donner quelque chose qui a à voir avec ta passion mais tu ne peux le donner qu'à condition de transmettre quelque chose, et ce que tu transmits n'est pas du tout la même chose que ce que tu donnes¹² ».
- 36 De là pourrait-on dire que ce qui se donne de la science n'est pas tant la science elle-même que la croyance dans la science ; ce qui se transmet d'elle étant alors la science elle-même, c'est-à-dire à la fois la science comme savoir et la science comme croyance. Car si un tel questionnement excède de loin le cadre de ce travail, reste le socle qu'il offre en deçà des arguments contradictoires qu'il suscite : au lieu de se définir selon cette idée du

savoir en dichotomie radicale avec la croyance qui l'annule comme tel, l'art se spécifierait, quant à lui, en tant qu'il se constituerait de l'un et de l'autre. Le croire est ici un savoir non communicable, *savoir insu* venu de l'artiste et devenu *savoir su* avec l'œuvre qui s'en fait le dépositaire. Soit précisément su par elle seule puisqu'il demeure *insu* de l'artiste, savoir non communicable, c'est-à-dire donné, mais nécessaire à la transmission de ce qu'il est comme savoirs. « Et j'ai bien utilisé le mot "savoirs" parce qu'il me semble que tout le monde sait analyser les savoirs en savoir théorique et en savoir-faire¹³ » dit encore Soutif.

- 37 « Savoir-faire » dont on entend bien qu'il ne saurait être synonyme d'*empeiria* puisqu'il renvoie précisément à la *technè*. Aussi, de la pratique comme savoir empirique au savoir comme pratique d'une technique, c'est une autre voie qui s'ouvre là entre expérience et praxis : une transformation de la nature en culture par l'action de l'homme comme levier de son émancipation. Soit une définition de l'homme nouveau selon des termes marxistes qui, de n'être certes pas ceux de Beuys dont la mystique fait symétrie radicale avec l'athéisme matérialiste qu'il dénonce, n'en trouvent pourtant pas moins leur pleine concordance dans sa « thèse fondamentale ». Laquelle se résume dans cette formule célèbre « tout homme est un artiste », c'est-à-dire qu'il ne s'agit plus désormais d'une proposition émise dans le cadre d'un entretien (Cucchi) ni même d'une réflexion que le temps permet d'articuler (Abramovic).
- 38 En effet, « ma thèse fondamentale, je dirais même que c'est ma seule contribution à l'histoire de l'art¹⁴ » déclare Beuys dont on sait combien l'ensemble de son œuvre est élaboré à cette idée de l'art comme étant ce qui doit permettre à chacun d'accéder à la *connaissance de soi*. Mais alors qu'un parallèle apparaîtrait ainsi s'inscrire avec Abramovic, s'y superpose en même temps la divergence que d'aucuns auront déjà relevée. À la notion de connaissance de soi émise par Abramovic ne répond pas vraiment celle de *connaissance de soi comme artiste* soutenue par Beuys ; lequel donna pour structure, plus encore qu'à son œuvre, à son existence même, sa thèse de l'être humain comme artiste. En sorte que celle-ci peut se déplier d'après le syllogisme suivant : tout homme est un artiste ; être artiste, c'est être libre ; l'homme ne peut donc acquérir sa liberté qu'en se réalisant comme ce qu'il est, c'est-à-dire artiste. Et sachant que Beuys entend cette idée selon une approche anthropologique par laquelle être artiste signifie actualiser sa créativité et non pas faire œuvre d'art, c'est de la liberté au sens philosophique dont il s'agit. À savoir, du libre arbitre qui suppose la liberté en tant que devoir de responsabilité à l'égard de soi-même et d'autrui.
- 39 Artiste investi de sa mission en tant que guide spirituel, Beuys réaffirmera de colloque en conférence sa « thèse fondamentale » :
- L'acte qui rendra l'homme libre, l'acte qui représente le Christ dans l'être humain et crée le souverain dans l'être humain, cet acte a déjà été accompli. Mais on le tait. Les idéologies matérialistes le taisent, et les Églises le couvrent d'un silence de mort
- ¹⁵.
- 40 Toutefois et en dépit de cet effort quelque peu surhumain d'un soutènement théorique à son œuvre qu'on dirait mieux entreprise artistique totale, demeure là encore, la forme d'une frustration que je nommais précédemment par le terme de *carence de l'art à s'expliquer comme savoir*. Car déterminer l'art comme potentialité de l'humain transformant le monde par lui-même n'élimine en rien la question de l'art comme activité symbolique dans la société. Beuys peut d'autant moins se réduire sous cette forme de conversion inspirée par laquelle il redéfinit l'art en redéfinissant l'artiste, puisqu'elle incarne

littéralement, cette forme de conversion, l'hypothèse de l'art comme savoir en tant qu'il se détermine par là comme croyance. « Je m'empare d'un concept de Dieu, et je donne ce concept à l'homme¹⁶ » dit encore l'éminente figure de l'artiste pédagogue dont la conscience mystique est ce qui le fonde comme conscience politique.

- 41 En sorte que déterminé par lui comme œuvre de *sculpture sociale*, son engagement dans le parti des Verts allemands qu'il co-fonda se définit de façon ultime en acte citoyen transmissible comme tel. Mais reste que cet acte vient d'un démiurge qui « donne », pour reprendre son propre terme, cette croyance qu'est la foi et qu'il appelle « concept ».
- 42 Un concept anthropologique, autrement dit scientifique, dont on peut en effet s'interroger sur la dimension de savoir au sens où l'objet universel qu'est celui-ci ne s'accorde guère avec l'objet strictement personnel en lequel le détourne Beuys. Et paradoxalement, n'est-ce pas à articuler cet objet en tant que discours qu'il énonce les termes accréditant l'idée d'un croire formulé pour un savoir ?
- 43 Le don inscrit une hiérarchie entre celui qui donne et celui qui reçoit, le deuxième se trouvant redevable du premier et, par là même, pris dans le mouvement du don en retour. C'est-à-dire de l'objet remis en circulation en tant que moyen d'accès à la hauteur du sujet ayant pouvoir de donner. Un pouvoir auquel ne répond donc pas la transmission et tel que le fait précisément entendre « chaque homme est un artiste » mais que contredit absolument, en revanche, le mode opératoire de cette « thèse fondamentale ». Laquelle s'énonce comme revendication de l'artiste Beuys qui « donne », dit-il, ce qui pourtant est *naturellement* transmis à l'homme par l'homme. C'est-à-dire transmis à l'homme par sa nature d'homme, ce « concept » qui, parce qu'il s'entend comme anthropologique, ne peut être par conséquent donné par un homme.
- 44 Et à quel titre sinon à celui de la révélation intérieure, laquelle, plus encore que l'expérience, relève de la croyance et non du savoir, à quel titre donc l'art seul serait-il désigné à la mission de donner la liberté à l'homme ? Car de la liberté enfin comme question majeure élaborée par la philosophie, qu'en est-il ici sinon qu'elle fait saillir ce qui manque à l'art redéfini comme « science de la liberté¹⁷ ». Soit l'approche dialectique d'où inscrire celui-ci comme savoir dans la constellation des savoirs, mais à laquelle ferait barrage l'art comme savoir insu. En effet, et pour conclure sur le point où aboutit cette réflexion : nous constatons un savoir vertébrant avec Abramovic mais qui voudrait s'imposer en savoir vertébré avec Beuys ; telle est la question de l'art comme savoir que de l'un à l'autre, elle laisse béante.
- 45 L'art est susceptible de « générer des changements personnels profonds¹⁸ » déclare Abramovic ; l'art est le « seul levier capable de transformer la société¹⁹ » affirme Beuys. Aussi pourrait-on poser qu'avec la première, l'art serait abordé du côté de l'« inventeur » puisqu'en faisant prévaloir l'expérience vécue par chacun, il repose sur l'argument subjectif dont se fonde l'*empeiria*. Tandis qu'avec le second, il serait abordé du côté de l'« expert » puisqu'en faisant prévaloir le concept repris de la science, il repose sur l'argument objectif dont se fonde l'*epistèmè*. Mais s'il se trouve, dans les deux cas, validé comme ayant un pouvoir spécifique dans le monde, l'art n'en demeure pas moins dans cette carence à s'extraire des plis qui le dérobent à l'exposition de sa pensée spécifique en tant qu'elle le constitue comme savoir. Pour autant qu'il existe bel et bien une pensée de l'art saisissable et nommable.
- 46 Un point auquel l'idée de savoir au présent aura ici donné son arrimage. Ancré à la réflexion menée par Lyotard sur la notion de « savoir postmoderne », un point qui nous

ramène à ce terme même où, laissé sans définition, l'art comme savoir trouve cependant à se déterminer sous l'espèce d'un hors champ comme lieu de sa résistance. De tout temps, savoir au présent, à toute époque, « savoir postmoderne », l'art comme savoir dans la constellation des savoirs demeure ce travail sur l'écart hégélien entre la chose et le sens qui le pose en énigme. Zone d'un entre-deux ou ligne de fracture que présentent les objets qu'il produit par l'écart, et une dialectique de l'écart d'où se produit la pensée qui les représentent. Objets de sens qui trouvent leur place dans le monde par la voie d'un savoir donné comme intelligible, mais transmis comme objet sensible par le pouvoir de la croyance.

NOTES

1. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1979, p. 8 et 9.
2. À propos de ce phénomène selon lequel toute époque est façonnée par des modèles dominants issus de théories qui se sont imposées au détriment d'autres rejetées pour des raisons étrangères à leur valeur, voir l'analyse classique qu'en a faite le physicien et philosophe des sciences Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* (1962), Paris, Flammarion/Champs, 1983.
3. *Savoir insu* du sujet ou savoir qu'est donc l'inconscient, il se manifeste au sujet par les rêves, lapsus, actes manqués etc. Soit ce que Lacan appellera les « formations de l'inconscient » tandis que pour la psychanalyse, le sujet est la personne en tant qu'elle a un inconscient.
4. Ce cycle de conférences d'artistes fut organisé par Claire Fagnart durant l'année 1999-2000 à l'Université Paris 8. Des artistes avaient été invités au fil des mois à présenter leurs œuvres aux étudiants en art et à les soumettre à discussion avec eux.
5. C'est-à-dire par la théorie de l'art inscrite, depuis longtemps déjà, au programme des écoles d'art où elle a pris une place de plus en plus significative.
6. *Bâtissons une cathédrale, Entretien Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi*. Texte établi par Jacqueline Burckhardt, trad. fr. O. Mannoni, Paris, L'Arche, 1988, p. 214.
7. Voir Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibnitz et le baroque*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1988, p. 73.
8. Cité par Selim O. Magomedov (avec la collaboration de Vieri Quilici), *Alexandre Rodtchenko, l'œuvre complète*, trad. S. Goyaud, Paris, Philippe Sers éditeur, 1986, p. 118 et 146.
9. Traduite par l'esthétique des lieux et leurs enjeux, et cristallisée autour de la chambre d'hôtel comme espace de la solitude, une pensée dont le cinéaste chinois affirme que son dernier film, *2046*, est largement redevable à Nan Goldin. Laquelle répond alors qu'après *Sœurs, Saintes et Sybilles*, exposition présentée à la Chapelle St-Louis de la Salpêtrière (septembre-octobre 2004, Paris), elle a l'intention d'orienter maintenant son œuvre autour de procédés cinématographiques. Entretien télévisé par Philippe Lefait, dans « Des Mots de minuit », France 2, 7 octobre 2004.
10. Communiqué de presse de son exposition « Magnetic Dance - pour la santé mentale ». Octobre-décembre 2002, galerie cent8, Paris.
11. « Les scientifiques résolvent des énigmes en les modelant sur des solutions précédemment trouvées à d'autres énigmes, souvent avec un recours minimum aux généralisations symboliques ». Thomas S. Kuhn, *op. cit.*, p. 258.

12. Thierry de Duve, *Faire école*, Dijon, Presses du réel, 1992, p. 135. Notons qu'on pourrait toutefois en dire autant de n'importe quelle discipline enseignée, le don inséparable de la transmission caractérisant le processus à l'œuvre dans l'enseignement.

13. *ibid.*, p. 137.

14. Citation portée en exergue en quatrième de couverture du catalogue de l'exposition « Joseph Beuys », Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.

15. Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Textes et entretiens choisis par Max Reithmann, trad. O. Mannoni et P. Borassa, Paris, L'Arche, 1988, p. 27.

16. *ibid.*

17. Joseph Beuys, *op. cit.*, p. 26.

18. Communiqué de presse de son exposition « Magnetic Dance - pour la santé mentale », *op. cit.*

19. Joseph Beuys, *op. cit.*

RÉSUMÉS

La figure de l'artiste en tant qu'inventeur – subjectivement ouvert sur l'infinité des savoirs – s'opposerait à celle de l'expert, le savant, concentré sur la recherche d'une connaissance objective. Mais l'artiste peut aussi faire œuvre d'expert et sa pratique véhicule de fait des formes de savoir. Qu'en est-il alors de la relation entre pratiques et théories ; entre savoirs artistiques, *sus* et *insus* ? Certaines œuvres et postures (Beuys, Abramovic) posent le problème de la limite entre connaissance et croyance.

The artist as an inventor – subjectively opened to the infinity of knowledge – is opposed to the expert, the scholar, focused on the quest of an objective knowledge. But the artist can also act as an expert and his practice carries indeed some kinds of knowledge. What is to say then of the relation between practices and theories; between artistic knowledge, *known* and *unknown* ? Certain artworks and attitudes (Beuys, Abramovic), adress the limit between knowledge and belief.

AUTEUR

ISABELLE HERSANT

Doctorante en Arts Plastiques Science et Technologie des Arts, Paris 8