Exécution, actualisation : des rôles du public dans l'activation des œuvres d'art

Execution, Actualisation: Remarks about the Public's Roles in the Activation of Works of Art

Stéphane Reboul

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/794>

DOI : 10.4000/marges.794

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2004

Pagination : 21-38

ISBN : 978-2-84292-246-7

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Stéphane Reboul, « Exécution, actualisation : des rôles du public dans l'activation des œuvres d'art », *Marges* [En ligne], 02 | 2004, mis en ligne le 15 avril 2005, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/794> ; DOI : 10.4000/marges.794

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Presses universitaires de Vincennes

Exécution, actualisation : des rôles du public dans l'activation des œuvres d'art

Execution, Actualisation: Remarks about the Public's Roles in the Activation of Works of Art

Stéphane Reboul

- 1 Ma recherche étudie l'évolution des rôles du spectateur des années 1960 à nos jours. Nous traiterons ici des œuvres des années 1960¹ qui auraient renouvelé les modes d'implications du public dans la relation esthétique. Des œuvres dont les dispositifs interactifs sollicitent des interventions constructives du récepteur pour leur fonctionnement (nous ne ferons qu'envisager leurs liens avec l'interactivité des technologies numériques actuelles). Il s'agira de relever certains embrayeurs, opérateurs qui conduisent à des actions critiques et créatives du spectateur. Une première hypothèse est que ces actions productives se jouent à partir de rapports non oppositionnels entre la participation et l'interprétation. Une déconstruction de cette opposition nous permettra de concevoir une exécution, une actualisation de l'œuvre par son destinataire.
- 2 Une analyse nous parle d'une inscription du public dans le statut même de l'œuvre. Ainsi, l'art conceptuel aurait substitué « à l'objet d'art central observé d'un point de vue unique [...] un ensemble relationnel complexe à l'intérieur duquel le spectateur fait obligatoirement partie du statut de l'œuvre² ». Cela constitue-t-il une dévectorisation³ des rapports traditionnels entre l'artistique et l'esthétique, un échange des rôles entre le spectateur et l'artiste ? Notre hypothèse sera de prolonger la thèse de Frank Popper⁴ – concernant une convergence, dans les années soixante, entre un renouveau de la notion d'environnement et celui du rôle du public – dans le sens d'une ouverture structurelle partielle de l'œuvre non seulement sur le spectateur mais aussi sur l'environnement (artistique, quotidien, social). Il ne s'agira donc pas d'un échange, d'une inversion des rôles, mais d'actions communes, d'activités artistiques et esthétiques partagées, d'une

interaction entre l'auteur, l'œuvre et son destinataire. Ce qui nous permettra d'envisager un passage de la conscience réceptrice, de sa contemplation solitaire à une nouvelle solidarité dans l'action. « La vie de l'œuvre [...] dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée⁵. » Jusqu'où la responsabilité du public s'exerce-t-elle dans le fonctionnement et l'existence de l'œuvre ? Ses actions vont-elles jusqu'à modifier l'identité, l'ontologie de l'œuvre d'art ?

Exécution esthétique et (ou) artistique

- 3 Pour le sens commun, l'interprétation c'est la recherche du sens par la mise à distance spatiale (s'écarter de) et temporelle (différer de) de l'objet à analyser. Par contre, la participation introduit une absence de distance par une implication immédiate, par un rapport direct avec le « corps » du spectateur. Interpréter peut aussi signifier jouer d'une certaine façon ; il s'agit d'exécuter, d'incarner l'objet de l'interprétation. Ce mode articule une distanciation et une implication physique de l'interprète : il nuance à la fois des écarts et des proximités vis-à-vis de ce qui est interprété. C'est un faire, une performativité de l'interprétation. Si interpréter/participer favorise une connaissance de l'œuvre, l'exécution – par des actions communes entre la participation et l'interprétation – nous permettra d'envisager le passage d'une opération de connaissance à celle de compréhension, dans le sens d'une appropriation individuelle de ces connaissances. L'exécution, en présentant des articulations entre l'interprétation et la participation, nous a conduit à développer une réflexion sur les rapports sémantiques et pragmatiques entre ces trois notions. C'est ainsi que nous avons défini trois rapports (en dehors de ceux d'opposition) entre la participation et l'interprétation.
- 4 Le premier est un rapport dialectique où les termes ne s'excluent pas mais où chacun légifère dans son domaine : il y a toujours une résolution en faveur d'un des deux termes. Ainsi, il y a une interprétation participative où la participation serait au service de l'interprétation. C'est ce que je relève dans *Card File* (1962) de Robert Morris ou dans *A Sentence of Thirteen Parts (with Twelve Alternate Verbs) Ending in Fable* (1977) de John Baldessari. Dans ces deux œuvres, un minimum de participation (feuilleter les fiches chez Robert Morris, manipuler les deux accordéons chez John Baldessari) permet un maximum de combinaisons interprétatives. Feuilleter, manipuler sont des formes d'exécution qui participent à la manifestation de l'œuvre : elles enclenchent son fonctionnement. Si ces actions ont des effets concrets sur l'œuvre, elles ne transforment pas pour autant son fonctionnement initial : c'est la répétition de celui prévu par l'auteur. Ces interactions tactiles entre l'œuvre et le public sont une aide pour l'activation et la compréhension de l'œuvre : elles ont une fonction « pédagogique » qui nous oriente vers son usage correct. C'est une aide par l'usage, une application mode d'emploi. Cette exécution n'a de valeur constructive qu'au niveau de l'actualisation sémantique, sémiotique : elle œuvre un dialogue entre le lisible et le visible qui permettrait de renouveler leurs significations. Chez John Baldessari, l'ancrage du visible par le lisible – les mots qui s'inscrivent sur les images constituent des phrases qui déterminent la lecture des images –, la forme réglée de sa combinatoire (un nombre limité et prévisible de combinaisons) restreignent les actualisations interprétatives du spectateur. Par contre, chez Robert Morris, la forme non finie de l'œuvre (de nombreuses cases vides...), sollicite des prolongements sémantiques.
- 5 On trouve dans le mouvement GRAV⁶ une stratégie de la participation où un minimum d'interprétation permet un maximum d'interventions concrètes. Cette stratégie reposait

sur la réduction de la distance entre l'œuvre et le spectateur et sur l'interaction entre l'œuvre et son environnement. Marion Hohfeldt nous dit que cela correspondait à un « désir de faire intervenir le temps et le mouvement virtuel ou réel, et surtout l'ouverture structurelle de l'œuvre⁷[...] ». Dans leur premier *Labyrinthe* de 1963, à la troisième Biennale de Paris, c'est une interaction avec l'environnement qui permet une activation des interventions du public. Les colonnes, situées devant l'entrée du *Labyrinthe*, sont des unités spatiales mobiles qui peuvent être déplacées. La compression dans un espace restreint, leurs hauteurs qui dépassent la taille humaine, introduisent une implication du corps du spectateur dans l'environnement. Elles sollicitent aussi un rapport ludique : elles permettent de se cacher et de créer des mouvements inattendus. C'est en 1965, à la quatrième Biennale de Paris où le GRAV présente une *Proposition pour une salle de jeux*, que le choix pour un parcours ludique sera préféré au système du labyrinthe. Le jeu entretient une relation ambivalente avec le monde : il en fait partie, il y participe, c'est une réalité ; il s'en détache en tant qu'un espace de liberté, de vacuité où les actions n'ont pas la valeur irrémédiable de la réalité. L'instabilité, la possibilité de réitération du jeu assurent une durée à l'interaction et un flou quant à son issue : « Il n'y a donc pas seulement répétition de structures concrètes mais leur transformation créative⁸ ». L'analyse de Roland Barthes sur les peintures de Twombly nous permettrait de préciser ce qu'il en est du geste des intervenants. Il distingue le geste qui produirait un supplément sans vouloir produire quelque chose, de l'acte qui chercherait à atteindre un objet, un résultat : « Le geste c'est la somme indéterminée et inépuisable de raisons, de pulsions, des paresseuses qui entourent l'acte d'une atmosphère (au sens astronomique du terme)⁹ ». Pour Barthes, cela revient aussi à distinguer le jeu qui s'emploie librement (le *play*) du jeu strictement réglé (le *game*). Dans les œuvres du GRAV, si le nombre réduit des signifiants limite l'exécution diversifiée des significations, cette simplicité, en organisant d'une manière souple les règles du jeu, favorise leur libre usage : ce sont des œuvres (des jeux) qui s'emploient librement. Ce qui les différencie des œuvres de John Baldessari et de Robert Morris, ce n'est pas l'absence de règles ou de contraintes, mais ce sont leurs valeurs allusives et générales qui nécessitent l'investissement de ressources personnelles pour leur application. Les conditions de réalisation de l'interactivité ne sont pas données d'avance, elles sont à construire par le récepteur. Par contre, les œuvres de Baldessari et de Morris fonctionnent comme un mode d'emploi strictement réglé (un *game*) qui opère en circuit fermé : pour le public il s'agit d'un apprentissage qui répète en boucle le fonctionnement initial de l'œuvre. C'est aussi l'ouverture structurelle des œuvres du GRAV sur l'environnement qui, en proposant au spectateur un autre champ d'application que l'œuvre elle-même, lui permet une appropriation personnelle de son usage. Dans *Une journée dans la rue* (19 avril 1966), l'ouverture structurelle qui se réalise dans le quotidien du récepteur articule et fait converger une activation de l'environnement et du public.

- 6 Avec les œuvres du GRAV, les actions du spectateur ont des effets constructifs sur la manifestation de l'œuvre dans son environnement d'exposition : la participation se présente comme une opération interprétative, de compréhension de l'œuvre. L'exécution par le public ne dure que le temps de la réception de l'œuvre et ne modifie pas ses composantes formelles. Il n'y a pas de réification de ses actions qui dès lors se rapprochent de la notion de geste définie par Barthes. Ses actions ont une valeur événementielle qui favorise les interactions à la fois entre l'œuvre, son environnement et le public mais aussi entre les participants. Cette valeur présente aussi ses limites quant à la pérennité, la durée de ses effets constructifs sur l'environnement artistique, quotidien et social.

- 7 Le deuxième rapport entre participation et interprétation est un rapport dialogique où il y a des actions conjointes entre les deux termes : une fonction de relais et une réciprocité de leurs effets (rétroaction, feed-back). Nous le trouvons chez Douglas Huebler¹⁰ sous la forme d'un dialogue entre le visible et le lisible. Ses œuvres se présentent sous la forme de textes et de documents principalement constitués de photographies. Les textes énoncent le mode de constitution de la documentation : ils détermineraient les conditions de réalisation d'une expérience. Les photographies et les autres documents seraient le compte rendu formel de cette expérience, des résultats possibles. Dans la plupart des textes, on relève un décalage entre la forme rigoureuse, quasi-scientifique des énoncés et la réalité de l'expérience qui représente souvent des paris dérisoires. Cet écart inévitable se retrouve entre les prescriptions écrites et les résultats présentés dans la documentation. Dans *Duration Piece n° 31* (Boston janvier 1974) une jeune femme est censée représenter le passage entre les années 1973 et 1974 puisque l'appareil photo est déclenché dans le laps de temps du passage à l'année suivante. Dans cette œuvre, on ne sait pas qui du texte ou de la photographie représente la prescription. On peut penser que l'énoncé a été réalisé a posteriori et que c'est la photographie qui a déterminé les conditions de l'expérience. Mais sans le texte on ne connaîtrait pas ces conditions. Texte et image s'informent, s'interrogent, se confrontent. Ce rapport dialogique défait les fonctions traditionnelles attribuées au texte et à l'image : il y a une opération interprétative de l'image et une autre performative, projective, imageante du texte. Le fonctionnement de l'œuvre conduit le spectateur à articuler appréhension, interprétation du texte et de l'image : ces derniers participent conjointement à l'émergence des significations. La forme interrogative de ce dialogue ne donne pas d'avance tous les passages entre le lisible et le visible. Le lecteur est engagé à évaluer (construire et reconstruire) à la fois les conditions mais aussi les résultats de l'expérience. La reconstitution des liens entre les conditions et les résultats articule déduction et induction comme des pratiques imaginatives de l'*ekphrasis* et de l'illustration : il y aurait comme une exécution interprétative du visible et une exécution figurative du lisible.
- 8 Dans *Location Piece n° 2* (1970), cette reconstruction, qui consiste à opérer de manière cognitive la situation du récepteur, nécessite plus particulièrement un investissement de ses ressources personnelles. C'est une pochette carrée dans laquelle sont rassemblés dix neuf documents sous la forme de feuilles volantes. Au recto de cette pochette sont énoncées les conditions de réalisation de ce travail : il a été demandé à deux personnes qui se trouvent dans deux villes différentes de photographier des endroits jugés effrayants, érotiques... Les clichés sont renvoyés sans légende, sans indication sur les associations entre les images et les adjectifs. Ce dispositif présente la construction à partir de laquelle chaque individu organise le monde autour de lui. L'œuvre laisse à chacun de nous la possibilité de nous situer visuellement. Dans ces œuvres, les interventions du public ne se réduisent pas à la répétition du fonctionnement prévu par l'auteur. Il y a une interrogation sur la médiation où le spectateur est à la fois l'objet et le sujet de l'expérience. Comme objet, il est un des paramètres de la médiation ; comme sujet c'est un interlocuteur qui maintient le mouvement de la médiation qui échappe ainsi à toute fixation, réduction définitive. Tout se passe comme si la conceptualisation de la médiation opérait sa virtualisation qui nécessite alors une actualisation du public : l'œuvre est une « partition » qui permet une exécution cognitive du spectateur. Celle-ci ne modifie pas les caractéristiques formelles de la pièce. Elle présente une performativité

de l'action dialogique du récepteur qui concourt à la manifestation, à la transmission de l'œuvre en ce qui concerne sa réception.

- 9 Les œuvres de Douglas Huebler nous montrent que l'absence d'interface concrète (manipulation) n'empêche pas l'activation d'interactions entre l'œuvre et le public. Ici, c'est l'interaction entre les constituants de l'œuvre qui favorise les interventions constructives du récepteur : des rapports dialogiques entre les composantes de l'œuvre où les liens causals et logiques ne sont pas déterminants ou ne sont pas donnés (comme dans une parataxe). Le dialogue entre le texte verbal et l'image fonctionne comme un embrayeur du dialogue entre la participation et l'interprétation du public. Ces deux rapports dialogiques ne sont-ils pas isomorphes¹¹ ?
- 10 Le troisième rapport est l'indifférenciation : il s'agit d'un alliage, (ou d'une confusion, d'un amalgame) entre participation et interprétation. Nous le retrouvons dans les technologies numériques par la recherche d'une synthèse entre le langage verbal et non verbal. Régis Durand relève que l'image et le texte « semblent aujourd'hui unis dans l'indifférencié archivage du multimédia, soumis à un même traitement qui les rapprochent par delà tout ce qui les séparait¹² ». Il se demande s'il s'agit d'un devenir image du langage ou d'un devenir discours des images ? Ne faudrait-il pas prolonger sa question en se demandant s'il ne s'agit pas en fait de la réduction de l'image et du texte par le langage informatique ? Nous n'avons pas de réponse théorique à cette question. Mais ne devrait-on pas distinguer les capacités de ces nouvelles technologies de leurs usages ? S'il y a un usage commercial où l'indifférenciation est une uniformisation nécessaire à la marchandisation, il y aurait un usage culturel où elle serait une non hiérarchisation qui permettrait de réaliser des alliages non ancillaires entre le texte et l'image. Dans *Moments de Jean-Jacques Rousseau* de Jean-Louis Boissier¹³, une sélection de mots clés enclenche la manifestation des images. Celles-ci conservent néanmoins un fonctionnement autonome. Les zooms avant, arrière, les panoramiques sont mis en boucles, se déplacent dans un cadre indépendant de celui de l'ordinateur comme « une représentation interactive du dispositif de prises de vues lui-même¹⁴ ». Ces déplacements, ces boucles et leurs bifurcations, sont un fonctionnement interactif entre les images. Les mots embrayeurs ont aussi un fonctionnement autonome : leurs inscriptions plastiques (couleurs, typographies) et une mobilité aléatoire de leurs emplacements. Mots et images sont soumis à un même traitement aléatoire de leur fonctionnement synchronique et diachronique : il n'y a plus de traitement hiérarchique entre une spécificité linéaire des mots et celle spatiale des images. Cet alliage entre les mots et les images dans le fonctionnement synchronique et diachronique de l'œuvre, favorise une diversité des parcours pour le lecteur. Il lui permet d'exercer des choix sur son cheminement. Ses choix sont des gestes déictiques¹⁵ qui contextualisent le fonctionnement symbolique de l'œuvre.
- 11 Cette indifférenciation entre le texte et l'image n'est que partielle. Tout d'abord parce qu'elle ne concerne que les rapports entre les mots clés et les images : le texte original de Rousseau en est exclu. Mais aussi parce qu'elle maintient des différences ; par exemple le double sens de lecture des panoramiques. Cette indifférenciation de traitement ne défait pas leur hétérogénéité : elle la rend plus perméable à des décantations créatives entre les mots et les images. Il nous semble qu'une indifférenciation aboutissant à une unification, identification entre les termes, ne permettrait plus les interventions constructives du public. C'est le rapport différentiel entre les mots et les images qui favorise les actions correctives du spectateur – affiner, nuancer, (re)déployer les différences.

- 12 L'indifférenciation concerne aussi la recherche de nouvelles coïncidences, simultanités entre la conception, la réalisation et la réception de l'œuvre. Ce serait une des spécificités des technologies numériques qui introduirait une dévectorisation entre la réalisation et la réception. C'est ainsi qu'Edmond Couchot¹⁶ distingue l'« œuvre-amont », le programme, de l'« œuvre-aval », comme une actualisation, une croissance de l'« œuvre-amont » pris partiellement en charge par le spectateur. Nous pensons que cette recherche d'une simultanéité entre les différentes étapes du processus artistique a été expérimentée antérieurement dans des technologies non numériques et plus particulièrement dans les années 1970 dans les *work in progress*. Il s'agit d'un faire artistique qui ne se finalise pas dans une forme définitive : c'est une étape, un moment d'une œuvre en devenir. Mais le public n'est pas nécessairement associé au développement de l'œuvre : si l'artiste prend totalement en charge son actualisation, l'œuvre apparaît comme achevée pour le récepteur. Chez certains artistes de l'art conceptuel cette recherche s'est développée par une indifférenciation entre la forme et le contenu, par une non-hiérarchisation entre la conception et la réalisation : leur mise en boucle dans un recyclage continu offre au public un accès à la poïétique de l'œuvre. Dans *Variable Piece n° 44* (1971-1993) de Huebler, il est proposé à l'acquéreur de compléter formellement l'œuvre : l'accès à la conception et à la réalisation s'accompagne d'une association au développement de la réalisation sans entraîner une collaboration à la constitution de la conception¹⁷. L'œuvre en cours nécessite de relier ce qui est rendu accessible avec son effet sur les interventions du public : s'agit-il d'un accès aux conditions de réception, de réalisation ou de conception de l'œuvre ? Le spectateur peut-il intervenir sur chacune de ces conditions ? Se pose alors la question de l'autonomie, de la créativité des interventions du récepteur vis à vis des sollicitations de l'œuvre. D'une manière générale, l'ouverture structurelle de l'œuvre n'est-elle pas aussi une maîtrise, un contrôle, une canalisation liberticide de l'artistique sur la relation esthétique du récepteur ? Cette implication du *poïein* dans l'*aisthesis* favorise-t-il nécessairement un effet inverse ? Des artistes ont répondu à cette question en menant l'indifférenciation jusqu'à l'indétermination¹⁸ : 4'33 (1952) de John Cage est une réponse emblématique dans le domaine musical. Elle réalise une ouverture structurelle de l'œuvre sur le hasard, le contingent où auteur et auditeur sont engagés ensemble dans une non maîtrise de ce qui va se produire : une ouverture sur la surprise et sur l'inouï. On retrouve cette démarche dans les arts plastiques par la captation automatique des activités du public (mouvements, sons ...) qui activent, animent de manière aléatoire le fonctionnement de l'œuvre. Avec *Present Continuous Past(s)* (1974) Dan Graham restitue avec un temps de retard l'image vidéo des comportements des visiteurs face à son installation. Cette œuvre articule un premier temps où les actions sont involontaires avec un deuxième temps où par leurs possibles réitérations elles deviennent volontaires, en partie maîtrisables. Dans *Cinétone* de Roland Baladi, ce sont des cellules photoélectriques qui animent la sculpture selon les mouvements du spectateur. Une fois la surprise passée, ce dernier prend part au fonctionnement de l'œuvre en dialoguant avec les effets que produisent ses mouvements.
- 13 Ces trois rapports nous présentent des articulations entre la participation et l'interprétation en tant que des opérations performatives de l'interprétation et interprétatives de la participation. Participer et interpréter collaborent à l'activation du fonctionnement de l'œuvre par le spectateur. Mais ces rapports ne sont pas exhaustifs : c'est un cadre qu'il s'agira de diversifier. Tout d'abord en indiquant qu'ils ne s'excluent pas : une œuvre peut combiner ces différents rapports qui agissent entre eux de manière

interactive. Si dans certaines œuvres de Huebler les rapports dialogiques conduisent à des exécutions cognitives, dans d'autres des rapports analogues se combinent avec une indifférenciation (entre réalisation et réception) et permettent un prolongement de la réalisation de l'œuvre par le destinataire. Ensuite, les œuvres que nous avons analysées n'exemplifient pas une catégorisation générale de ces rapports. Majoritairement, ces œuvres se caractérisent par des articulations entre les langages verbal et non verbal ; elles ne permettent pas de rendre compte de celles entre les images ou entre des activités polysensorielles. Enfin, il faudrait évaluer où et quand ces rapports interviennent vis-à-vis des trois processus principaux de l'activité artistique : la conception, la réalisation, la réception. Nous avons trouvé dans l'ouverture structurelle de l'œuvre des fonctions pédagogiques qui relèvent d'opérations informationnelles. Il nous semble nécessaire de confronter les trois étapes du modèle de la communication (émission, transmission, réception) avec celui de l'activité artistique. Jusqu'où les interventions du public peuvent-elles s'appliquer ? Si ces trois rapports nous ont permis de poser la question du comment, il s'agira de la prolonger par un pour quoi faire.

Communication et (ou) exécution

- 14 L'ouverture structurelle de l'œuvre sur le spectateur peut prendre la forme d'une aide pour l'activation de son fonctionnement. C'est une implémentation prise en charge par l'œuvre elle-même. Elle est à la fois une transmission d'informations et leur application. En présentant une fonction de relais entre une communication et une application, elle ne peut se réduire au modèle traditionnel de la communication. Ainsi, les trois modes d'aide que nous avons relevés engagent différemment le public dans les opérations de communication. Dans le mode d'emploi strictement réglé (*game*) le spectateur enclenche (*on/off*), combine (*zappe*) le processus de la transmission. Ses actions sont des applications mimétiques. Par contre, dans le mode d'emploi qui s'exerce librement (*play*) et dans celui dialogique de la partition, la transmission nécessite de nouvelles émissions du récepteur. Elle sollicite des ressources personnelles du public pour son activation. Ses actions sont des appropriations. Ces différentes implémentations sont complémentaires : une application mimétique est un apprentissage nécessaire pour la compréhension de l'œuvre ; elle est préalable à toute appropriation. Si l'implémentation est un des embrayeurs pour des articulations non oppositionnelles entre participation et interprétation, elle ne conduit pas nécessairement à des actions constructives. L'implication du spectateur dans l'émission de l'œuvre est une première condition pour y parvenir.
- 15 Cette collaboration à l'émission a des effets différents sur les opérations artistiques. Si elle ne conduit pas à une réalisation c'est qu'il s'agit d'une exécution cognitive ; si cette réalisation est événementielle et non réifiante, il s'agit d'une exécution gestuelle, actionnelle ; si elle produit des formes concrètes, c'est une exécution réifiante. Dans les exemples des rapports dialectiques et dialogiques, le public n'intervient qu'au moment de la réception de l'œuvre. Si ces actions ont des effets constructifs c'est en tant que la réalisation d'un usage. Aucune de ces actions ne modifie les caractéristiques formelles de l'œuvre. C'est dans le rapport d'indifférenciation que se posent les problèmes d'une transformation (prolongement ou modification), de son inscription et de sa durée. Néanmoins, tous ces rapports envisagent la possibilité d'une performativité de l'émission et d'une rétroactivité des réponses (de la réception) : ils se démarquent du modèle

linéaire à sens unique de la communication. Il semble que seule l'indifférenciation poursuit cette performativité et cette rétroaction sur les processus artistiques : elle défait la linéarité, la chaîne chronologique et causale entre la conception la réalisation et la réception. Mais des erreurs dans l'usage des œuvres peuvent aussi produire des modifications. Ainsi, c'est d'une manière générale que se pose la question d'une conciliation entre la pérennité de l'œuvre et celle des actions du spectateur, entre la vie de l'œuvre et sa conservation. Dans les œuvres du GRAV et dans celle de Dan Graham, les interventions ne durent que le moment de la réception : les œuvres n'en conservent aucune trace. Elles peuvent néanmoins être conservées dans des catalogues, des livres d'artistes...

- 16 *Black Market* (1961) de Robert Rauschenberg est composé d'une *combine-painting* comportant quatre écritoirs vierges et d'une valise posée sur le sol contenant des objets hétéroclites. Le public pouvait apporter un objet, l'échanger avec l'un de ceux contenus dans la valise puis il devait réaliser un croquis de l'objet échangé sur un des écritoirs. La collaboration du spectateur à la réalisation de l'œuvre s'inscrit, se greffe sur la matérialité originelle de l'œuvre. Certaines actions ont dépouillé l'œuvre de ces objets et des feuillets de l'écritoire. Désormais, le fonctionnement interactif entre l'œuvre et le visiteur a pris fin. La poursuite ou l'extinction de ce fonctionnement est de la responsabilité du récepteur. Cette prise de responsabilité n'aurait-elle pas nécessité une phase d'apprentissage, une application mimétique qui aurait permis une meilleure compréhension et un respect de l'œuvre¹⁹ ? Dans *Black Market*, malgré cette interruption, l'œuvre continue à fonctionner. Cela nous montre que l'ouverture structurelle de l'œuvre n'est que partielle : elle concerne des opérations externes qui assurent des interactions directes avec le public. Il y aurait un fonctionnement externe qui serait l'hétéronomie, l'actualisation, l'exécution, l'existence de l'œuvre. Il y aurait un fonctionnement interne qui serait l'autonomie, la syntaxe, l'ontologie de l'œuvre. Est-ce que le fonctionnement externe donne accès au fonctionnement interne ? Peut-il intervenir sur ce fonctionnement interne ? Qu'elles sont leurs interactions ? La notion d'exécution remet-elle en cause l'unicité de l'identité d'une œuvre d'art ? Fonde-t-elle ou contribue-t-elle à la connaissance des propriétés physiques et esthétiques des œuvres ?

Exécution et identité de l'œuvre : limite ontologique et extension contextuelle de l'interprétation

- 17 Arthur Danto²⁰, à partir du ready-made de Marcel Duchamp, conçoit l'interprétation comme une fonction transfigurative. Les propriétés esthétiques de l'œuvre ne permettent pas d'appréhender son identité artistique ; celle-ci ne se fonderait plus sur les conditions a priori de sa production mais sur celles a posteriori de sa réception. Duchamp aurait remplacé la spécificité générique des œuvres d'art par un processus décisionnel et institutionnel. Cette opération transfigurative n'est transformatrice que dans la mesure où elle réduit la réception sensorielle en une réception exclusivement conceptuelle. C'est une réduction philosophique de l'art qui réfute toute appréciation en présence de l'œuvre : elle n'a d'existence que par son interprétation. Cela revient aussi à réduire l'interprétation à la recherche des intentions de l'auteur. Le spectateur serait convié à répéter cette identité idéelle. Nous verrons par la suite, que si le ready-made pose des questions sur l'appréciation de ces propriétés esthétiques, il ne les exclut pas pour autant. Danto généralise cette fonction transfigurative à l'ensemble des œuvres d'art. À partir de

cette notion, si l'on conçoit une unicité de l'identité de l'œuvre, il n'y aurait dès lors qu'une seule interprétation possible de l'œuvre ; si l'on peut opérer différentes interprétations, chacune correspondrait à une nouvelle œuvre.

- 18 Nelson Goodman et Catherine Elgin²¹ nous proposent un autre rapport entre l'interprétation et l'identité de l'œuvre d'art. Dans le contexte de la littérature, il se pose les questions suivantes : est-ce que la possibilité d'interprétations multiples et correctes d'un unique texte donne naissance à de multiples œuvres associées à ce texte ? Qu'est ce qui constitue alors l'identité de l'œuvre ? Il nous répond en distinguant l'interprétation de la version : des versions différentes ne peuvent décrire le même monde (texte) ; il est impossible d'identifier ce à quoi des versions différentes réfèrent. Par contre, des interprétations divergentes peuvent interpréter le même monde. Cette distinction permet de différencier les interprétations d'une même œuvre de celles provenant d'œuvres différentes. Elle répond aussi à la notion d'opération transfigurative en assurant la polysémie des œuvres. L'œuvre peut-elle être identifiée au texte ou à l'interprétation ? L'œuvre s'identifie au texte qui ne peut être atteint, réduit par les luttes interprétatives. L'identité du texte est syntaxique : il ne dépend pas de ce que le texte dit. Goodman définit selon les arts des critères différents d'identité. Les arts autographiques – qui n'ont pas de notation syntaxique, par exemple la peinture – ont une identité matérielle et singulière qui dépend de leur histoire de production. Les arts allographiques – les arts à notations (partition, texte), par exemple la littérature ou la musique – ont une identité qui est établie syntaxiquement et sémantiquement. Néanmoins, il déclare : « Bien que l'identité d'une œuvre autographique dépende de son histoire de production, cette identité n'est pas affectée par notre connaissance ou notre ignorance de cette histoire²². » Il étend le modèle de l'interprétation des textes à l'ensemble des activités artistiques. Quels que soient les œuvres, l'interprétation permet d'établir l'identité syntaxique propre au langage qu'elles utilisent. C'est une limite de l'interprétation qui ne fonde pas l'identité de l'œuvre : celle-ci préexiste aux interventions de l'interprétation. Établir cette identité, c'est aussi relever le fonctionnement symbolique de l'œuvre. L'interprétation et la perception collaborent à cette compréhension comme des constructions. Goodman l'envisage comme une traduction de nos appréhensions dans l'intelligibilité du langage verbal. Sa conception présente une articulation non oppositionnelle entre participation et interprétation mais elle se résout en faveur du langage verbal. Elle ne permet pas de rendre compte des actions réciproques entre participation et interprétation que nous avons précédemment étudiées. Si la traduction dans le langage verbal est nécessaire à l'intelligibilité de la relation esthétique, elle doit tenir compte et remédier aux déperditions (aux restes) de son opération : en concevant des inscriptions syntaxiques qui répondraient à d'autres réquisits que ceux du langage verbal (polysyntaxisme spatial...) ; en ouvrant le fonctionnement de l'œuvre à d'autres fonctionnements que celui du symbolique. Si Goodman privilégie la question du mode de signification d'une œuvre sur celle de son mode d'existence, nous verrons plus loin qu'il ne l'exclut pas pour autant.

- 19 À la suite de Nelson Goodman, Gérard Genette²³ conçoit que si le ready-made n'exige pas d'être apprécié dans tous ses détails perceptifs cela n'évacue pas entièrement la spécificité physique de l'objet. Mais à la traduction de Goodman, il propose une inconvertisibilité dans l'œuvre entre ses propriétés d'immanence (idéelles) et ses propriétés de manifestation (matérielles). L'immanence de l'œuvre n'est pas directement accessible par sa matérialité : son accès nécessite une double réduction allographique (idéelle). La première de l'objet à l'acte (de proposer cet objet), la seconde de l'acte à l'idée

(qui est l'objet artistique à considérer : son idée, sa définition). En même temps Genette reconnaît un statut paradoxal au ready-made : il relève à la fois du régime allographique et du régime autographique. En tant qu'objet exposé, il est autographique ; l'acte d'exposition a un double statut : il relève de l'autographique (ses effets produisent une matérialisation de l'œuvre) et de l'allographique (c'est une idée). Cette ambiguïté opère par des passages réciproques entre l'objet, l'acte et l'idée pour leur appréhension. La nécessaire médiation de l'objet dans la réduction présente des passages du visible à l'idée comme des opérations réversibles. Il s'agit aussi d'appréhender comment l'idée est transmise par le visible. Il y a un dialogue entre l'objet matériel et ses idéalités. Ces dernières ne déterminent plus d'une manière causale l'objet matériel : elles procèdent d'un détachement de l'artiste vis-à-vis du choix de l'objet. Ce détachement introduit une valeur contingente qui donne une certaine autonomie à l'objet. Celui-ci n'est pas qu'une médiation. Il a aussi sa propre valeur critique. Il montre la valeur ludique et ironique de l'acte d'exposer. Il déstabilise autant le fétichisme de l'appréhension que le discours sérieux. L'objet a sa propre puissance injonctive qui met en déroute aussi bien les prétentions d'irréductibilité de nos perceptions que le statut de vérité du discours. Sa critique porte sur les limites de nos appréhensions et de la qualité fonctionnelle du langage verbal. Le ready-made, en déconstruisant la stricte séparation entre les régimes autographique et allographique, présente des articulations réflexives, des conversions partielles entre l'immanence et la manifestation de l'œuvre.

- 20 Est-ce une définition qui nous est demandée ? Le ready-made nous donne-t-il des réponses ? C'est un genre instable quant aux réponses qu'il apporte : un questionnement où les réponses ne lui préexistent pas. Sa relation esthétique ne se réduit pas à la répétition de l'expérience de l'auteur. Sa réduction conceptuelle reste muette sur le pourquoi, le combien et le comment. Cette absence d'information nous invite à les trouver par nous même. Chercher des réponses, c'est non seulement participer à la réception de l'œuvre mais c'est aussi collaborer à sa transmission. Il y a une valeur pragmatique de la réduction : elle nécessite une contextualisation dans l'environnement de son énonciation. Le ready-made est comme une maïeutique qui nous aide à accoucher de nos idées. Il est un point de départ et non un point d'arrivée.
- 21 Dans l'état conceptuel il y a un autre développement de ce détachement du ready-made. L'idéalité du concept n'a rien d'individuel. S'il y a une manifestation singulière d'un acte conceptuel, son idéalité générique est susceptible de décrire des ensembles plus ou moins diversifiés de manifestations individuelles. Il s'agit d'une potentialité qui suppose une pluralité de réalisations. N'y a-t-il pas une tendance de l'art conceptuel à élaborer un système de notation proche de celui de la partition ? À la suite du ready-made, certaines œuvres conceptuelles ne sont-elles pas des exécutions qui articulent les régimes allographique et autographique ? Ces articulations peuvent-elles conduire à des interventions constructives du public ?
- 22 Nous avons esquissé précédemment une réponse en recherchant des relations entre les notions d'implémentation et d'exécution. Goodman a commencé une étude sur leurs rapports²⁴ qui selon nous revalorise la question du mode d'existence de l'œuvre d'art vis-à-vis de celle de son mode de signification. « Le fonctionnement d'une œuvre consiste dans la réponse d'un public ou d'un auditoire appelé à la saisir, à la comprendre et à comprendre, à travers elle, d'autres œuvres et d'autres expériences. [...] Ce que les œuvres sont dépend en dernier ressort de ce qu'elles font²⁵. » Ce que font les œuvres dépendrait en partie de la réponse d'un public. Il s'agira pour nous de développer le

pragmatisme du fonctionnement symbolique en accordant un rôle plus important au contexte.

- 23 « L'exécution consiste à faire une œuvre (*making a work*), l'implémentation à la faire fonctionner (*making it work*)²⁶. » Pour Goodman l'implémentation concerne l'effectivité d'un fonctionnement qui ne peut se réduire à une procédure institutionnelle : elle s'étend à de multiples actions qui vont de l'éclairage de l'œuvre, sa restauration/conservation, des activités pédagogiques des musées... jusqu'aux réponses du public. On relève un renouvellement permanent des rapports entre l'implémentation et l'exécution. « La relation entre exécution et implémentation est une propriété interne à chaque forme d'art, et la frontière entre les deux pôles est susceptible de varier²⁷. » Aujourd'hui par exemple, cette variation se manifeste dans le domaine institutionnel par le nouveau rôle que s'accorde certains curateurs²⁸. Notre parti pris ici est de nous concentrer sur une implémentation prise en charge par l'œuvre elle-même et qui nécessite des interventions du spectateur pour son activation. Dans cette activation qu'est-ce qui revient à la matérialité de l'œuvre, à sa communicabilité ou à l'actualisation de son destinataire ? Une articulation entre implémentation et exécution peut-elle modifier le rôle du public dans l'activation de l'œuvre ? Notre hypothèse est que l'implémentation (prise en charge par l'œuvre elle-même) peut conduire l'activité réceptrice à une exécution de l'œuvre. Pour l'éprouver, il nous faut revenir sur la distinction entre les modes allographique et autographique. Les œuvres autographiques peuvent produire plusieurs exemplaires. Si on les considère comme appartenant à la même œuvre, l'identité de chaque exemplaire est déterminée par l'histoire commune de leur production. Par contre, dans les arts allographiques, les exemplaires sont les exécutions d'une partition, d'un texte ou d'une œuvre. Ici, les modalités de la production de la partition, la façon dont une exécution se rapporte à sa partition, ne déterminent pas l'identité de l'œuvre exécutée. « Partition et script sont définis syntaxiquement ; des exécutions correspondantes sont définies sémantiquement²⁹. » Dans les œuvres à exécution il y aurait une identité syntaxique pour le texte et une identité sémantique pour ses exécutions. Si les exécutions ne modifient pas l'identité syntaxique de la partition, sont-elles pour autant hétéronomes ? Les œuvres à exécution ne déconstruisent-elles pas la distinction entre interprétation et version ? Non, dans la mesure où l'exécution et l'œuvre préalable ont deux identités distinctes : ce sont des mondes (œuvres) différents. Oui, dans la mesure où pour l'exécution, les interprétations sont bien la création d'une nouvelle identité à partir d'une œuvre initiale : les exécutions sont la création de versions différentes où l'on peut identifier ce à quoi elles réfèrent. D'où vient cette identité paradoxale des œuvres à exécution ? Le rapport entre l'œuvre initiale et ses exécutions n'est plus dans un rapport causal déterminant : les différences, les variations de l'exécution ne sont pas totalement déterminées par la partition mais dépendent aussi du contexte et de l'interprète. L'opération sémantique de l'exécution se réalise dans et par une contextualisation. Ce qui distingue l'entité sémantique de l'entité syntaxique, c'est la participation d'un contexte réel, singulier dans sa constitution. L'interprétation sémantique introduit une relativité, une subjectivité alors que l'interprétation syntaxique assure une littéralité, une objectivité. Entre la partition et l'exécution il y a non seulement le passage d'une virtualité à son actualisation mais aussi celui d'une potentialité à sa réalisation. L'exécution a un statut ambigu ; elle conserve la caractéristique allographique de la partition mais son effectivité est autographique. L'œuvre et son exécution sont deux idéalités qui s'actualisent mutuellement. L'alliage entre les régimes allographique et autographique (dans l'exécution) défait l'unicité de l'œuvre par l'émergence d'une

identité plurielle qui est à la fois « même et autre qu'elle-même³⁰ ». Ce pluralisme, cette altérité, se fondent sur les caractéristiques et les propriétés objectives de l'œuvre initiale.

- 24 Nous avons trouvé dans les arts plastiques des dispositifs qui relèvent partiellement de l'œuvre à partition : avec Robert Morris et John Baldessari il y a une exécution mimétique ; chez Douglas Huebler une exécution cognitive qui est une actualisation sémantique, sémiotique ; avec le GRAV une exécution gestuelle qui est une réalisation non réifiante. D'autres œuvres se rapprocheraient davantage de l'œuvre à partition : en développant de multiples opérations de contextualisation pour une même œuvre, elles tendent à constituer un système de notations similaire à celui de l'articulation entre partition et exécution³¹. On le décèle chez Sol LeWitt dans son *Wall Drawing* (1970) ou dans *Many Colored Objects Placed Side by Side to Form a Row of Many Colored Objects*, n° 462 (1979) de Lawrence Weiner. Dans ces deux exemples, le spectateur peut apprécier les variations de l'interprétation de l'œuvre mais il n'intervient pas sur les conditions matérielles de sa réalisation³². Avec *Synopsis Schuffle* (1999), Robert Rauschenberg sélectionne dans le public des exécutants dont le rôle consistera à choisir et à ordonner au moins trois panneaux parmi les cinquante deux constituant la partition de l'œuvre. Des procédures aléatoires (tirage au sort...) se combinent aux actions des participants. La valeur créative de la contribution du spectateur peut sembler faible. Néanmoins, il y a la réalisation d'une différence, d'une variation, même si elles s'inscrivent dans un processus répétitif.
- 25 L'exécution mimétique nous montre que l'implémentation ne conduit pas nécessairement à des interventions constructives du public. Les œuvres à partition de Sol LeWitt et de Lawrence Weiner ne conduisent pas nécessairement à une intervention du spectateur pour leurs exécutions³³. L'articulation entre l'implémentation et l'exécution serait nécessaire pour l'émergence d'actions créatives du récepteur et pour les concilier avec la pérennité de l'œuvre. L'implémentation opère une continuité, une cohérence entre la partition et son exécution : elle maintient dans chaque occurrence l'appartenance à un même type. Si l'exécution fait émerger une identité plurielle, l'implémentation la fonde comme même et autre qu'elle-même. Dans l'articulation entre les régimes allographique et autographique, l'implémentation maintient une identité allographique dans l'effectivité autographique de l'exécution. L'implémentation oriente l'exécution vers des actions de prolongement, de variation ; elle fonde ces actions sur les propriétés physiques de l'œuvre. Si l'implémentation engage un processus de connaissance (évaluation, expérimentation des rapports entre les propriétés des objets et leur qualité esthétique), l'exécution engage des opérations d'actualisation, de correction : c'est l'énaction de l'implémentation. Ce sont toutes les deux des formes d'ouverture structurelle de l'œuvre sur son destinataire. Mais l'exécution, qui opère de manière contextuelle, favorise une convergence entre l'ouverture sur le public et celle sur l'environnement. L'exécution permet à l'implémentation de s'appliquer en dehors de l'œuvre. Leur association rend possible une convertibilité cohérente entre les fonctionnements interne et externe : entre l'autonomie et l'hétéronomie, entre le syntaxique et le sémantique/sémiotique, entre l'ontologie et l'existence de l'œuvre. Elle conduit aussi à un relativisme modéré qui assure une intelligibilité commune pour les échanges intersubjectifs. Leur distinction et leur articulation nous ont engagés à discerner ce qui revient dans l'activation de l'œuvre à sa matérialité, à sa communicabilité et aux réponses du spectateur. Si elle nécessite des précisions, elle nous permet néanmoins d'envisager le rôle de l'exécution dans l'ontologie de l'œuvre d'art.

- 26 L'exécution opère à partir de l'identité syntaxique de l'œuvre. Cette identité a un fonctionnement littéral qui s'élabore sur les propriétés physiques et phénoménales de l'œuvre. C'est l'être de l'œuvre, son fondement ontologique. L'exécution réalise un passage entre ce fonctionnement littéral et celui existentiel de l'œuvre : c'est son étant, une ontique. Elle ne fonde pas l'identité syntaxique mais elle participe à son établissement ; elle nous permet d'évaluer, d'expérimenter les rapports entre les propriétés des « objets » et leurs qualités esthétiques attribuées. Elle survient sur l'être de l'œuvre : leurs identités covariant, elles s'informent et s'activent mutuellement. Si l'identité syntaxique est une prémisse, c'est dans un rapport causal non déterminant avec l'exécution ; si l'exécution est seconde temporellement, elle peut devenir première logiquement. Pour l'existence de l'œuvre, l'exécution a contextuellement une action fondatrice : elle constitue un devenir, une projection de l'œuvre comme un prolongement, une variation, une correction. L'œuvre n'étant alors qu'un point de départ pour l'exécution.
- 27 Cette distinction entre une ontologie et une existence de l'œuvre est nécessaire afin de concevoir un « langage » autonome des arts plastiques vis-à-vis du langage verbal et de ses interprétations. Mais cette recherche ne peut s'effectuer sans une collaboration avec le fonctionnement de l'œuvre et les réponses de ses usagers³⁴. La réalité de l'œuvre possède une indépendance vis-à-vis de nous. Si l'on peut tendre vers une connaissance telle qu'elle est, ce n'est pas par une immédiateté mais par la réflexivité de nos outils d'intelligibilité, qui analyse son objet et se laisse analyser, réfléchir par lui. Nous pensons qu'il n'y a pas d'autonomie sans hétéronomie. Celles-ci se réfléchissent et s'activent mutuellement tout comme l'être et l'étant. Ces deux distinctions ne peuvent s'établir par une totale dissociation ni par des rapports déterministes (a priori ou a posteriori). Ainsi, cette autonomie de l'ontologie n'est ni spécifiquement formelle ni conceptuelle : un formalisme de l'idée ou de la forme, en conduisant à un solipsisme et à une tautologie, empêche toute articulation entre l'être et l'étant de l'œuvre. Nous préférons concevoir un rapport dialogique, où une complémentarité entre l'ontologie et l'existence de l'œuvre permettrait d'établir une limite aussi bien à l'interprétation, afin de la sortir du cercle herméneutique, qu'à l'ontologie, pour se prémunir de tout essentialisme et substantialisme.

NOTES

1. Plus particulièrement des œuvres relevant de l'art conceptuel.
2. Jean-Michel Foray, « Art conceptuel : une possibilité de rien », dans « L'art et les mots », *Artstudio* n° 15, Paris, 1989, p. 44.
3. Dans le sens d'une superposition partielle, relative et d'une dépolarisation entre les termes.
4. Frank Popper, *Art, Action et Participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1985 (éd. originales Londres, New York, 1975).
5. Hans-Robert Jaus, *Pour une esthétique de la réception* (1972-1975), trad. fr. C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 45.

6. Groupe de Recherche d'Art Visuel (1960-1968) : Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein, Jean-Pierre Yvaral.
7. Marion Hohfeldt, « Le GRAV sous le signe du jeu », dans *Stratégie de la participation GRAV*, Centre d'art contemporain de Grenoble, 1998, p. 26.
8. *ibid.*, p. 28.
9. Roland Barthes, « Cy Twombly », dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 148.
10. Douglas Huebler, « "Variable", etc. », (exposition) Limoges, F.R.A.C. Limousin, 1993.
11. Voir l'analyse de Mikhaïl Bakhtine qui présente une interaction dialogique entre le locuteur (l'auteur), l'auditeur (le lecteur) et celui (ou ce) dont on parle, où l'auditeur est une composante virtuelle du dialogue interne de l'œuvre et où l'interprétation se construit de manière dialogique entre ces trois termes (pas d'identification ni d'intégration). Tzevan Todorov, Mikhaïl Bakhtine. *Le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981.
12. Régis Durand, « Sans commune mesure » dans *Sans commune mesure ; Image et texte dans l'art actuel*, Paris, éd. Léo Scheer, 2002, p. 56.
13. Jean-Louis Boissier, *Moments de Jean-Jacques Rousseau. Confessions et Rêveries*, CD-Rom, Paris, Gallimard multimédia, 2000.
14. *ibid.*, p. 6.
15. Voir l'analyse de Thierry de Duve de l'œuvre de Michael Snow où les déictiques sont des embrayeurs. Nous l'étendons ici aux actions du spectateur sur l'œuvre. Thierry de Duve, « Michael Snow ; les déictiques de l'expérience, et au-delà », *Les Cahiers du MNAM* n° 50, Paris, hivers 1994.
16. Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, p. 110.
17. On relève chez Douglas Huebler une approche ironique de la collaboration du destinataire par une critique de la possession de l'œuvre qui échappe en fait à toute fixation définitive de l'acquéreur.
18. Voir en ce sens la réponse de Daniel Charles à la notion d'œuvre ouverte de Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, (Milan, 1962), trad. fr. C. Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1965. Daniel Charles, « Ouverture et indétermination », dans *Glose sur John Cage*, Paris, UGE 10/18, 1978.
19. Dans une exposition récente (« Women's Room », Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, juillet-septembre 2003) Yoko Ono présente *Wish Tree* (1970-2003) qui recueille les souhaits des visiteurs en les greffant à la proposition originelle. Son fonctionnement qui est assez proche de celui de *Black Market*, n'a pas été dégradé par les actions du public. Est-ce la valeur « humaniste » de l'œuvre ou une évolution de la maturité du spectateur qui ont permis ce respect de l'œuvre ?
20. Arthur Danto, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art* (1981), trad. fr. C. Hary-Shaefter, Paris, Le Seuil, 1989.
21. Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, *Reconceptions en philosophie* (1988), trad. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, P.U.F., 1994.
22. *ibid.*, p. 63.
23. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art, Tome I : Immanence et Transcendance*, Paris, Seuil, 1994 ; *Tome II : La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.
24. Jacques Morizot, *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1996, p. 189-194.
25. Nelson Goodman, « L'art en action », trad. fr. J.-P. Cometti, « Nelson Goodman et les langages de l'art », *Les Cahiers du MNAM*, n° 41, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, automne 1992, p. 7.
26. Nelson Goodman, *Of Minds and Others Matters*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, p. 143.
27. Jacques Morizot, *op. cit.*, p. 189.

28. Voir l'exposition « *Coollustre* » (Collection Lambert en Avignon, été 2003) de Éric Troncy qui affirme sa présentation des œuvres comme une action créative qui relève selon nous d'une articulation entre l'implémentation et l'exécution.

29. Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, *op. cit.*, p. 65.

30. Jean-Claude Moineau, notes de cours, Université Paris 8, 1990.

31. Ces systèmes plastiques ne sont pas équivalents à ceux à double articulations des langages verbal et musical. S'ils ne répondent pas à tous les réquisits de la distinction entre type et occurrence, néanmoins, celle-ci demeure pertinente à leur sujet. On peut décider si deux marques sont ou non des répliques l'une de l'autre ; chaque occurrence ne crée pas son propre type puisque l'on peut identifier une marque commune entre les occurrences. Les œuvres plastiques à partition seraient entre la réplique et la version : de l'ordre de la variation.

32. Comme l'auditeur d'un concert, il développe sa connaissance d'une œuvre par la comparaison entre ses différentes exécutions et peut ainsi imaginer une interprétation idéale. Dans les œuvres à partition il y a toujours une invite à un prolongement, à un renouvellement possible de l'œuvre : une curiosité à découvrir, à concevoir d'autres versions.

33. Si chez Sol LeWitt l'exécution de l'œuvre est attribuée à un exécutant professionnel, chez Lawrence Weiner ses *Déclarations d'intentions* contribuent à rendre paradoxale cette attribution : s'il y a théoriquement une délégation possible de l'exécution au public, celle-ci se réalise comme une exécution cognitive de l'œuvre.

34. Ces réponses participent d'autant plus à l'ontologie de l'œuvre lorsque le fonctionnement de l'œuvre nécessite et intègre celles-ci pour son activation.

RÉSUMÉS

Certaines œuvres des années 1960 proposent au spectateur différentes articulations entre la participation et interprétation, en particulier lors de leur activation. Il s'agit de rapports entre l'implémentation et l'exécution qui nous interrogent sur la part qui revient à la matérialité de l'œuvre, à sa communicabilité et à l'exécution/actualisation de son destinataire. L'auteur cherche à savoir si les réponses du public contribuent à l'existence et à l'ontologie de ces œuvres.

Some artworks of the Sixties confront the spectator with various articulations between participation and interpretation, particularly during their activation. These are namely new relations between implementation and execution, that question us about the part that rely on the artwork's materiality, on its communication potentiality, as well as the execution/actualising of its receiver in the activation. The author seeks to know if the public's responsive contribute to the existence and to the ontology of this works.

AUTEUR

STÉPHANE REBOUL

Doctorant en Arts Plastiques, Sciences et Technologies des Arts à Paris 8