



30 septembre - 25 novembre 1994

expositions

maison des de genas
action culturelle municipale

1, place de la Libération 69740 Genas 78 90 13 05

Du sens constitué à la constitution du sens

par Leszek Brogowski

Sans compter quelques avant-courriers, c'est après la Seconde Guerre que commence dans l'art la démythification d'une certaine esthétique romantique, à savoir du mythe d'une «connaissance» intime, subtile et profonde, dont l'art, et seul art, serait la source. Pour Paul Klee, l'art est encore une métaphysique des choses, pour les surréalistes un bain alchimique réconciliant la réalité avec le désir, pour Mondrian une expression à peine voilée du mysticisme protestant. Le cubisme est censé dévoiler une connaissance alternative de l'espace-temps et Cézanne rêve juste avant lui de l'art qui, telle une science exacte, révélerait les lois du visuel ; sans parler de la théosophie de la quatrième dimension chez Malevitch. – Mais plus étonnant que dans l'art, est la persévérance de ce mythe en philosophie. Lorsque les artistes tendent à le dépasser, notamment à partir des années cinquante, le tournant du XIX^e et du XX^e siècles reste la référence majeure des philosophes : Derrida se penchera sur les souliers de Van Gogh, Merleau-Ponty découvrira la peinture de Cézanne, Michel Henry se fera exégète de Kandinsky, Maldiney interprétera Mirò, Klee ou Braque. En même temps, les artistes chercheront, de diverses manières, à transformer le concept même de l'art : en y apportant la conscience sociologique, afin de jouer les stratégies institutionnelles (Duchamp), en politisant l'art (pop art), en mettant en cause son versant artisanal (minimal art), en passant du théâtre aux séances de «psychothérapie existentielle» (Grotowski) ou en le soumettant à une auto-analyse sémiotique (l'art conceptuel). Cette dernière tendance, en inscrivant l'ambition de dominer les significations dans l'essence du projet artistique, confère une nouvelle actualité aux intuitions esthétiques de Dilthey, concentrées sur la délivrance herméneutique de la signification [*Bedeutung*] et opposées, tour à tour, au «concept stérile du beau»¹, à la conception de l'imagination créatrice² et à l'esthétique du faire [*ein Machen*]³.

Le travail artistique de Dlubak est une quête de l'origine de la signification dans l'art. Dès les années quarante, il semble se tourner résolument et avec conséquence vers ce qu'est ensuite devenu l'art conceptuel, mais, lorsque celui-ci se cristallise, l'on peut apprécier l'originalité et l'indépendance du chemin dlubakien. Prenant la mesure de l'évolution historique du contenu de l'art, le conceptualisme fut une tentative de redéfinition (ou d'auto-définition) de son statut actuel. Le titre de l'article de Catherine Millet de 1970, «L'art conceptuel comme sémiotique de l'art»⁴, résume avec précision et concision cette tendance dans l'art à l'accomplissement de la lucidité de l'auto-conscience dans une analyse linguistique. Logiquement, le structuralisme et la philosophie analytique anglo-saxonne en constituent les repères intellectuels. Dlubak, lui aussi, s'intéresse au structuralisme et remonte à l'une de ses sources en étudiant Jan Mukařovsky, auteur pragois proche de Jakobson ; dans sa conférence de 1976, «L'art au-delà de l'univers des significations»⁵, on en trouvera des échos, mais aussi la volonté de dépassement que le titre érige en programme. Ce texte apporte l'idée du «signe vide» qui se

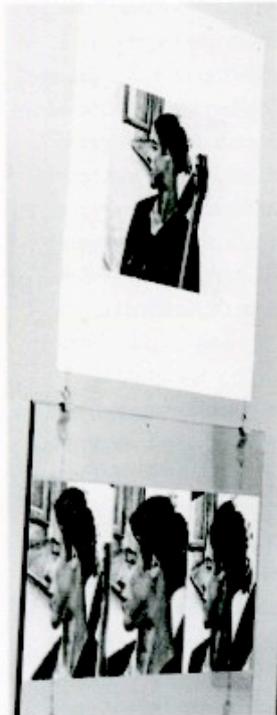
1. -Trois époques de l'esthétique moderne et la tâche qui lui incombe aujourd'hui- (1892), in : *Le monde de l'esprit*, t. II, Paris, Aubier Montaigne, 1947, p. 275.

2. -Das Achtzehnte Jahrhundert und die Geschichtliche Welt- (1901), *Gesammelte Schriften*, t. III, p. 227.

3. -Das Verstehen anderer Personen und ihrer Lebensäußerungen- (conférence du 25/1/1910), *Gesammelte Schriften*, t. VII, p. 217.

4. Paru in : *VH 101*, n° 3, repris in : *Textes sur l'art conceptuel*, Tempon 1972, ss. 5-23.

5. Zbigniew Dlubak, *Selected Texts on Art 1948-1977*, Varsovie, Art Text - Remont Gallery, 1977, p. 68.



Désymbolisations, 1978

6. *Ibidem*, p. 70.

7. Catalogue de l'exposition.

8. «Désymbolisations», *ibidem* [c'est nous qui soulignons].

9. «L'art au-delà...», *Selected Texts...*, p. 70.

10. «From Constructivism to De-construction», catalogue de l'exposition personnelle à Cracovie, International Cultural Center Gallery, 24.06-20.07.1993, p. 10-14, en particulier p. 12. Le présent article doit être considéré comme un développement, peut-être un approfondissement, du précédent.

remplit de signification dans le «processus de la formation de l'idée artistique» : ce processus, déclare Dlubak, est l'art lui-même. Tout en rejetant l'interprétation sociologique de son concept du «signe vide», il explique que celui-ci «ne signifie pas encore l'art, mais qu'il apparaît [pourtant] dans un contexte historique et culturel déterminé. Virtuellement il est contenu dans ce contexte et virtuellement il appartient à l'art»⁶. L'au-delà du monde des significations s'avère être l'en deçà du sens déjà constitué. Passer au-delà de la signification, c'est passer dedans, en perçant sa croûte, c'est-à-dire les sédiments de la signification qu'est le style.

«Désymbolisations», texte de 1978 accompagnant l'exposition personnelle au Musée de Lodz⁷, creuse davantage l'idée de dépassement du sens ; le style n'est qu'un état pétrifié de la signification. Il apparaît alors que l'expérience esthétique nécessite un exercice difficile d'inversion du regard, au bout duquel ce n'est pas le signe rempli qui se constitue ; l'expérience consiste plutôt dans la tension à maintenir intacte la potentialité du signe vide. Cette nouvelle perception de l'œuvre, écrit Dlubak, se fera «en dehors de l'information, de l'expression, de l'esthétique. Un objet d'art existant dans la réalité, mais privé de qualités et de forme par une observation spécifique. Observation conçue comme une sorte de méditation qui **met entre parenthèses** toutes les significations et les références, qui rend insensible à tous les plaisirs superficiels qu'apporte le regard. Les parties de l'objet agissent les unes sur les autres comme des éléments qui se neutralisent ; par la répétition, par la mise en évidence de sa structure, par la délimitation de son domaine dans un espace réel et mental déterminé. Dans cette situation, un signe qui signifie ou qui pourrait signifier l'art redevient un signe vide. Nous sommes au seuil de ce processus dans lequel l'art naît»⁸. Ce n'est pas le sens de l'œuvre qui se dérobe, comme on le pense d'habitude ; Dlubak s'intéresse, au contraire, à des situations dans lesquelles c'est le spectateur qui se dérobe à l'être du sens pour se mettre face à la source même de son perpétuel devenir. Lorsque le «signe vide», qui constitue l'état primitif de tous les projets artistiques, ne peut plus être dégagé de sous les gisements du sens, certes, «sa signification continue à se modifier, écrit Dlubak, mais désormais selon le principe de la transformation universelle des significations, conditionnée par le contexte du temps»⁹. On passe alors de l'art à l'histoire de l'art. Le sens est repéré et approprié sous forme de style. Il n'est plus devenir, il est devenu l'être.

J'ai signalé ailleurs l'intérêt qu'il pourrait y avoir de comparer l'attitude que Dlubak propose dans «Désymbolisations», en tant qu'exercice spécifique de perception esthétique, avec l'expérience phénoménologique de l'*epoché* chez Husserl¹⁰, conçue comme une sorte de suspension de toutes les convictions contenues dans l'attitude naturelle, dont la croyance dans l'existence du monde, afin d'observer l'apparition et la constitution du sens de ce monde dans la conscience. Dans les deux cas, la «prise entre parenthèses» [*Einklammerung*] est solidaire d'une inversion du «regard», permettant d'aller à l'encontre du mouvement constitutif de sens ; les deux visent à appréhender la signification dans le lieu de son origine. Cependant, chez Dlubak, la recherche du processus originnaire de la constitution du sens n'est pas distincte de la réflexion sur la structure («un

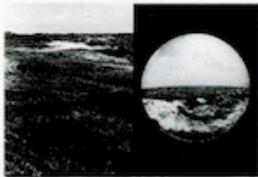


Asymetrie 2, 1962

11. M. Merleau-Ponty, «Sur la phénoménologie du langage» (1951), in : *Signes*, Paris nrf/Gallimard 1993, p. 110 [c'est nous qui soulignons].

12. Dans le passage cité, il parle d'une «méditation qui met entre parenthèses toutes les significations et les références».

13. «Océan», projet de 1973, fut réalisé avec de multiples tirages identiques de deux photographies.



L'exposition a été accompagnée du commentaire suivant :

--anéantir le réflexe d'évaluation
--accepter la banalité le plus simplement possible, sans accentuer l'exotisme du quotidien
--s'identifier au monde extérieur pour se défaire du sentiment d'une prétendue supériorité par rapport au monde ambiant
--renoncer à l'idée du sacrifice de soi-même sur l'autel de l'art
--abandonner la conviction que le détachement de tout est perfection
--être--

(*Selected Texts...*, p. 49).

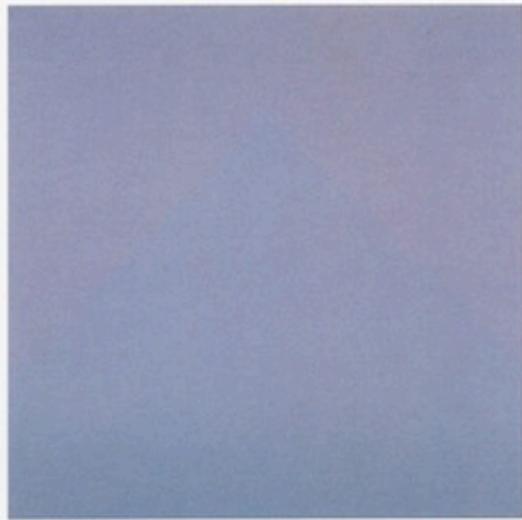
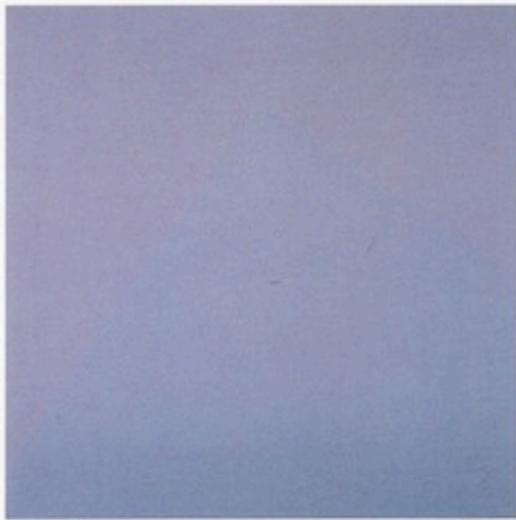
14. Voir en particulier une série d'articles dans *Artforum* à la fin des années soixante, y compris «Some Notes on the Phenomenology of Making : The Search for the Motivated», *Artforum* 9 (April 1970). Rosalind Krauss remarque toutefois judicieusement que autant la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty influença considérablement le milieu américain au début des années soixante, autant son interprétation qui domina était fort éloignée des intentions de l'auteur, cf. «Richard Serra. A Translation» in : *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. & London, M.I.T. Press 1985, p. 260-274.

contexte historique et culturel déterminé») en tant que condition de possibilité du signe vide, c'est-à-dire du signifiant dont le processus de «remplissement» par le sens n'a pas encore commencé.

C'est chez Merleau-Ponty que l'on trouve également une telle double inspiration, à la fois structuraliste (Saussure) et phénoménologique (Husserl). C'est pourquoi, Merleau-Ponty a pu écrire que si la langue «veut dire quelque chose, ce n'est pas que chaque signe véhicule une signification qui lui appartiendrait [...]. Chacun d'eux n'exprime que par référence à un certain outillage mental, à un certain aménagement de nos ustensiles culturels, et ils sont tous ensemble comme un **formulaire en blanc** que l'on a pas encore rempli»¹¹. Cependant, Merleau-Ponty dépasse la linguistique en considérant la virtualité du sens non comme celle de la pensée, mais comme celle de l'expression ; il dépasse aussi la phénoménologie de Husserl en considérant que l'intentionnalité qui remplit de signification le signe vide a sa source ultime dans la corporéité. L'analogie entre Merleau-Ponty et Dlubak a ses limites déjà dans le fait que ce dernier, tout en étudiant les structuralistes et les linguistes praguais, trouve sa solution «phénoménologique»¹² du problème du sens intuitivement, dans la seule cohérence de son travail artistique ; il ne vise pas à construire une théorie, mais cherche à comprendre l'apparition du sens dans l'art et, de la réflexion sur ce problème, il fait un élément des projets qu'il entreprend en tant qu'artiste. En plus, si son idée de la perception esthétique peut être mise en rapport avec l'*epoché*, elle ne se satisfait pourtant pas – si je le vois bien – d'atteindre l'origine d'où le sens jaillit, mais exige que le spectateur maintienne ce regard inversé, tourné vers la source : tant qu'il maintiendra le sens dans sa pure virtualité, il y aura de l'art. Le spectateur a donc à se mesurer avec la source et, lorsqu'il ne supporte plus cette épreuve, l'art se fossilise et devient l'histoire de l'art. Cette dimension dionysiaque, tellement rare dans les projets conceptualistes, n'est pas ramenée chez Dlubak à un simple jeu des significations¹³. En effet, il s'interroge sur l'origine et la constitution du sens **dans le monde**, analogiquement à Merleau-Ponty dont la philosophie de l'expression s'oppose à la phénoménologie qui a ramené l'être du monde au sens du monde. – Malgré les différences, les intuitions de Dlubak convergent avec les positions théoriques de Merleau-Ponty.

D'ores et déjà se laisse repérer l'originalité du projet dlubakien : comme les artistes conceptuels, il considère que dans une attitude rationnelle et lucide, l'art doit chercher à dominer ses propres significations, mais de celles-ci il se fait une idée différente, dont la coïncidence avec la phénoménologie de Merleau-Ponty fait pressentir le potentiel théorique. A l'inspiration sémiologique de l'art conceptuel, il ajoute l'exigence d'une quête de la constitution du sens dans le processus qu'il identifie à l'art. Aucun artiste conceptuel, que je sache, n'a entrepris une recherche analogue, tous ont pourtant été concernés, de près ou de loin, par les problèmes de sémiologie ; sinon Robert Morris, lui directement inspiré par les lectures de Merleau-Ponty¹⁴.

Ces intuitions théoriques ne valent cependant que par rapport à une certaine pratique de l'art dont il faut mettre en évidence la spécificité : sans cette interrogation, la



Asymétrie 7, 1982





Systèmes, 1978

présentation de son projet artistique resterait incomplète. Dlubak cherche à dégager la réalité ultime de l'art du « processus de la formation de l'idée artistique »¹⁵, processus qui consiste dans la **constitution du sens**, dans quelque chose de plus originaire donc que le **sens constitué**. Celui-ci est le style, celle-là est sa genèse. L'esthétique (Delacroix, Dilthey, Wölfflin, Malraux, E. Staiger) et la philosophie (E. Staiger, Husserl, Merleau-Ponty, Sartre) s'accordent pour reconnaître l'importance du concept du style. Mais le style c'est un dépôt du sens ; pour appréhender la signification *in statu nascendi*, il faut le briser. Tâche difficile, non seulement parce qu'elle va à contre-courant des tendances psychologiques (institution d'une identité) et des cultures artistiques (pour l'artiste, le style est une façon de penser), mais parce qu'elle défie également les concepts abrités contre toute défiance par les efforts réunis de l'esthétique et de la philosophie. Selon quelles modalités Dlubak disloque-t-il donc le style pour faire apparaître le sens naissant ?

La clé de la réponse est à chercher dans l'emploi parallèle et indissociable de la peinture et de la photographie. Ainsi Dlubak confère une nouvelle actualité à des idées qui ont déjà connu la fascination des artistes. En effet, en 1855, Antoine J. Wiertz assigne à la photographie la tâche d'une illumination philosophique de la peinture¹⁶. Walter Benjamin reprend et modifie cette idée. En détruisant l'aura, résidu du rituel, la photographie conduit à la transformation du concept de l'art, mais la peinture, malgré son effort d'adaptation, se voit dépassée dans ce nouveau contexte¹⁷ : la photographie l'illumine en lui portant un coup mortel.

Sceptique vis-à-vis de ces prédictions de la mort de la peinture, qu'elles émanent des années trente ou soixante-dix, Dlubak pratique conjointement la peinture et la photographie : elles se commandent l'une l'autre, elles se commentent et démentent réciproquement. Il discute avec la spécificité de chacune : la photographie trouve la matrice de l'image qu'elle produira comme une donnée irrésistible, susceptible tout au plus de diverses transformations, alors que la peinture organise son image sans contrainte extérieure. C'est pourquoi l'abstraction n'a pas le même sens en peinture et en photographie. Mais dans ses premiers projets, paradoxalement, c'est la photographie qui révèle des images abstraites (1948), alors que les séries de tableaux de 1955 (« Maternité » et « Guerre ») restent figuratives. Au fur et à mesure que la peinture devient abstraite à son tour¹⁸, la photographie, elle, retrouve d'abord les objets (cycle « Existences » depuis 1959), ensuite le corps humain¹⁹, plus tard le « paysage »²⁰, voire le portrait. C'est essen-

15. « L'art au-delà... », *Selected Texts...*, p. 70.

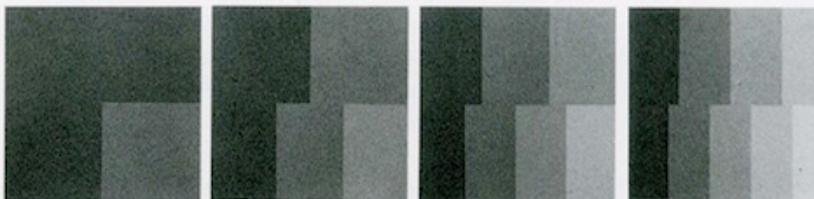
16. Voir W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), in : *Essais 1. 1922-1934*, Denoël/Gonthier (Médiation), 1983, p. 167-168.

17. Cf. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936), in : *Essais 2. 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier (Médiation) 1983, passim, § VII, p. 101-102.

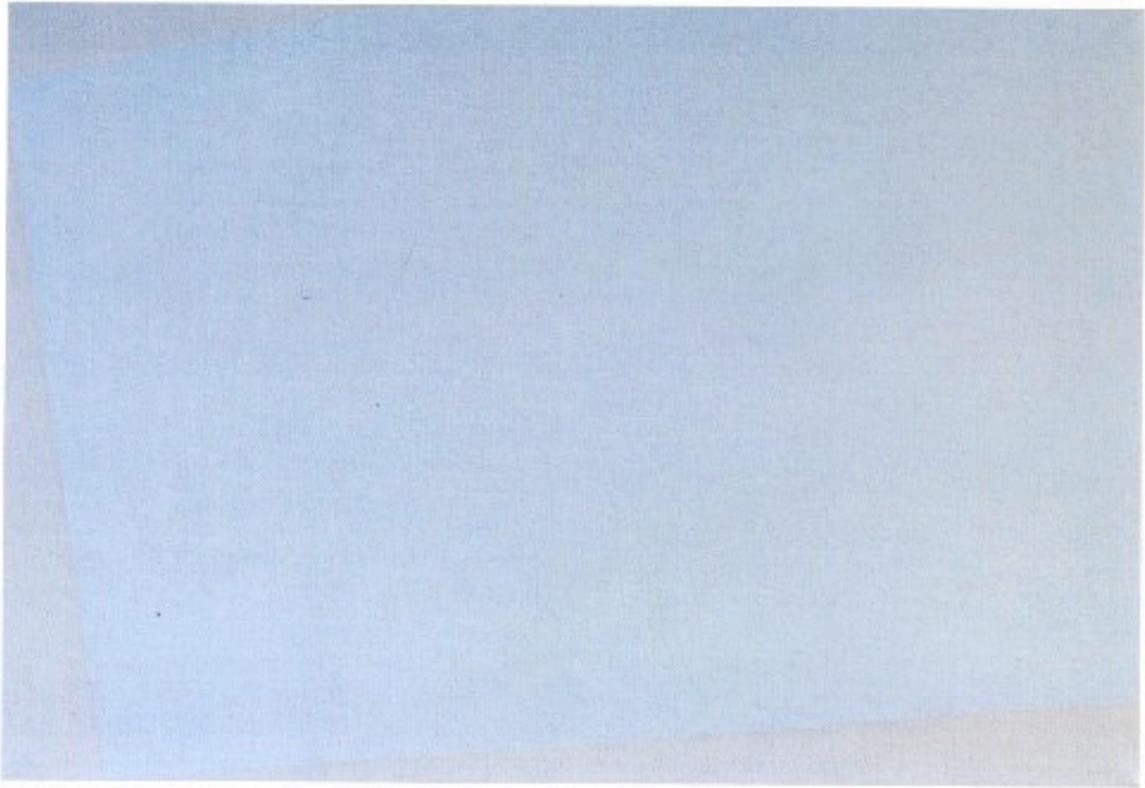
18. Cycles « Amonites » depuis 1957, « Anthropolites » depuis 1963, « Movens » depuis 1965.

19. « Existences », environnement : « Iconosphère » depuis 1967, « Gesticulations » depuis 1970.

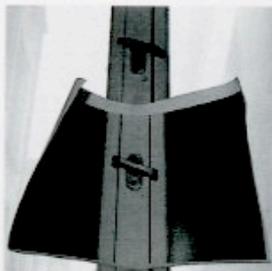
20. Environnement : « Océan » 1973, « Asymétries » depuis 1983.



Systèmes, 1978



Asymetria 88 - 1964



Tautologies, 1971

21. Mais l'origine de cette réflexion est plus ancienne encore : ce que Kosuth réalisa avec une chaise en photographie, Magritte l'imagina dans un de ses dessins avec un cheval vers 1929.

22. «Tautologies» (1971), *Selected Texts...*, p. 45. Le sens dans lequel Dlubak emploie le terme d'aspect visuel (de vue) correspond d'ailleurs au concept phénoménologique d'*Abschattungen* : la donnée effective de la conscience.

23. La phénoménologie nuance le problème, mais elle n'a pas évité le réveil des vieux démons de l'idéalisme qui l'ont hantée pendant un demi-siècle.

24. Berkeley : les objets matériels sont peut-être nécessaires pour sauver la réalité ? — L'argument est repoussé à la fin du 1^{er} «Dialogue entre Hylas et Philonous» (1713). Les plus belles pages sur le langage de Dieu se trouvent dans le 1^{er} dialogue d'«Alciphron» (1732).

25. On pourrait d'ailleurs appeler cette ouverture un ultra-réalisme photographico-philosophique.

tiellement cette diversité des procédés, des préoccupations et des rapports au monde, qui prémunit le travail artistique de Dlubak contre la saturation du sens, contre la paralysie qui emprisonne le sens-processus dans l'inertie du sens-style. Et lorsque, dans le cycle «Systèmes» commencé en 1974, sa peinture entame l'ultime chemin du maximum de retenue visuelle, sa photographie vient d'effectuer un bond (ou de construire un pont) vers la réalité des choses. Dès lors, la signification peut se prévaloir du contact direct et immédiat avec le monde.

En effet, dans l'exposition «Tautologies» (1971), Dlubak présente les photographies des objets et des détails de l'intérieur de la galerie, en les mettant en rapport avec ces objets et ces détails. Le procédé n'est pas neuf : J. Kosuth et M. Barré l'ont déjà utilisé (respectivement, «Une et trois chaises», 1967 et l'exposition chez Daniel Templon, 1968). Mais alors que l'installation de Kosuth suggère que la chaise-objet n'est qu'une des trois «exemplifications» du concept «chaise»²¹, le commentaire que Dlubak joint à ses «Tautologies» en dégage un sens radicalement opposé : «Ce n'est qu'apparemment, écrit-il, que je mets en rapport les objets avec leurs aspects visuels enregistrés photographiquement. En réalité, je mets en rapport deux types d'aspects visuels. Je me méfie de l'identité de l'aspect visuel et de l'objet. La mise en rapport des deux types d'aspects visuels d'un même objet a un caractère tautologique. A partir des deux segments incertains, je bâtis la confiance en l'existence réelle des objets»²². Ce n'est qu'ici que son idée se révèle originale. On n'y a jamais pensé dans la longue histoire du débat philosophique concernant la réalité du monde : s'assurer de l'existence de l'objet en la prenant entre les feux croisés d'une vue «stéréoscopique». Certes, au moment où cette controverse était la plus vive, la photographie n'existait pas, mais il pouvait s'agir simplement de faire intervenir dans la perception du monde une «prothèse». *Argumentum photographicum* met en doute la certitude de Berkeley que rien dans la conscience ne nous autorise à affirmer qu'à son extérieur il existe un monde²³. Berkeley adopta une solution simple et élégante : le monde des choses n'est qu'un «langage de Dieu» qui, à travers les «idées sensibles», s'adresse directement à l'esprit, sans avoir besoin des objets matériels²⁴. Certes, cela permet d'expliquer l'apparition des objets dans la conscience. Mais cette explication perd toute son élégance et toute sa simplicité lorsqu'il faut admettre en plus qu'avant d'atteindre la conscience, Dieu affecterait d'abord le processus optico-chimique de la photographie (même si elle n'est alors qu'une «idée sensible», mais alors comment expliquer la médiation qu'elle assure ?), afin qu'on puisse mettre en rapport l'aspect visuel qu'il révèle avec l'objet : car alors tout deviendrait miracle. L'argument des «Tautologies» ne va pas au-delà d'une conviction, et sa visée n'est pas non plus ontologique. Mais cette ouverture totale à l'objet²⁵ est une des stratégies permettant de résister à l'engourdissement du style : si le style est une façon de **représenter**, la confrontation de la **présence** de l'objet avec sa **représentation** ne permet pas au style de se détacher de la singularité de l'objet.

Mais quel rapport peut-il y avoir entre l'immatérialisme de Berkeley et le problème du sens dans l'art ? Le «réalisme» des «Tautologies» désigne le sens comme apparte-



Asymétrie 453C, 1990

