

S O M M A I R E

21

Leszek Brogowski		
L'ardeur de l'art même.		
Pratiques discrètes de l'art et leurs non-lieux		2
		<u>THÉORIE</u>
Laurence Tuot		
L'indiscrétion de Vasari		20
Laurent Buffet		
Mobilités		28
Jérôme Dupeyrat		
Tracts : dissémination discrète		37
Marie Boivent		
Infiltrer la presse : de la parution à la disparition		49
Nicolas Thély		
Avis de passage		60
Ghislaine Trividic		
Elle ressemblait à un Greuze		66
		<u>PRATIQUE</u>
Aurélie Noury		
Enlivrés/Délivrés		80
Antoine Moreau		
Rendu à discrétion. Ce que fait le copyleft à l'autorité tonitruante de l'auteur		94
Christophe Bruno		
Des résultats négatifs dans le net.art		105
Éric Watier		
L'œuvre discrète		117
		<u>MÉDIATION</u>
Alain Farfall		
La discrétion d'Hubert Renard : l'envers et l'endroit		128
Yann Sérandour		
[...]		133
Mail art		141
Lefevre Jean Claude		
PDD1983		152
Liste des artistes et des auteurs		169
Abstracts in english		170

Éditorial

L'ardeur de l'art même

Pratiques discrètes de l'art et leurs non-lieux

Leszek Brogowski

« Le véritable art est celui qui ne paraît pas être de l'art
et on doit par-dessus tout s'efforcer de le cacher. »

Baldassare Castiglione, *Le Livre du courtisan* [1528] (1).

La démarche qui a présidé à la conception et à la rédaction de ce numéro a été radicalement empirique : un état des lieux (ou des non-lieux) d'un territoire de l'art sans nom particulier, où se sont installés les artistes dont les pratiques, les attitudes et les conceptions semblent pouvoir être désignées – dans une première approche – par ce vocable : la discrétion. Il m'a paru que pour une revue portant « pratiques » dans son titre, il était raisonnable de prendre au départ le risque de considérer la discrétion non pas comme un concept, mais précisément comme une façon de pratiquer l'art, comme une attitude. Il fallait toutefois commencer par faire le point sur les usages langagiers. Qu'est-ce donc qu'être discret ? Qu'est-ce que la discrétion ?

Réservé ou pudique est discret celui qui sait garder le silence, voire le secret. Mais le libertinage n'est pas le contraire de la discrétion. Marcel Duchamp a été très discret au sujet d'*Étant donné...*, œuvre pourtant libertine ; seules quatre personnes avaient la connaissance de ce chantier qui a duré vingt ans. Assimilable à une forme d'humilité ou de timidité, la discrétion est aux antipodes du spectaculaire : elle ne cherche pas à sauter aux yeux et aux oreilles. Posée avec distinction et finesse, comme l'exigeait Castiglione, elle est l'expression d'une forme de dignité. Le travail de l'art au travail de Lefevre Jean Claude a cette qualité de ne pas s'imposer et de laisser le lecteur dans une confortable liberté d'aller ou de ne pas aller à sa rencontre. La discrétion peut se manifester comme une capacité à passer sans se faire remarquer, ou à laisser des traces à peine visibles de son passage. Certains travaux de Richard Long sont précisément de cette nature ; « mes sculptures de paysages », dit-il dans une interview, « sont [vues] quelquefois par les habitants de la région, parfois alors que je suis en train de les faire, ou bien elles sont découvertes par hasard par des gens qui pourront ne

pas les reconnaître comme étant de l'art, mais qui les verront quand même » (2). La discrétion est une retenue : ne pas tout dire, ne pas trop dire, ne pas étouffer l'interlocuteur ou le spectateur. La discrétion renvoie donc aussi à l'indiscernable, au sens de quelque chose qui ne se laisse pas trop voir ; elle peut conduire jusqu'à un effacement, dont la dissémination serait une des figures pratiquées par les artistes. Telle a été précisément l'idée de l'exposition « Présence discrète » réalisée en 1983 au musée des Beaux-Arts de Dijon.

Dans le travail d'artiste portant sur cette exposition et préparé spécialement pour notre numéro, par deux fois, Lefevre Jean Claude prend à contre-pied la « discrétion ». L'artiste peut-il faire autrement que de se hérissier contre toute contrainte qu'on voudrait lui imposer, y compris toute interprétation contraignante de son travail ? En signe d'avertissement, mais en acceptant d'y participer, Lefevre Jean Claude semble en effet refuser la discrétion en tant que catégorie qui assignerait à l'artiste une posture ou un mode d'action. Extrait des LJC ARCHIVES – « lieu centralisé et mode de gestion de l'activité développée par LEFEVRE JEAN CLAUDE » – fondées en 1983, le dossier intitulé « PRE/1983 » présente le travail de l'artiste « en sous-œuvre (3) ». Bouts de papiers avec quelques notes gribouillées, marque de pliage sur les billets du TGV du 11 janvier 1983, souvenir d'une machine à écrire Remington pour dater un texte, copie carbone d'une facture, tampon humide à encreur noir pour dater les documents entrant dans les archives, et bien d'autres détails apparemment insignifiants, font découvrir ces supports matériels à la fois déroutants et touchants par leur modestie, qui portent la dynamique des idées. Dans une lettre aux organisateurs de l'exposition « Présence discrète », datée du 26 août 1982, Lefevre Jean Claude décrit son projet ; il « consiste en la présence “non discrète” d'un texte, de 600 à 700 signes, placé dans le hall d'accueil du musée des Beaux-Arts de Dijon. Ce texte est réalisé en lettres de plastique blanc, caractère bâton de 50 mm. La fixation à même le mur par un procédé sans dommage pour celui-ci. La forme du texte sera décidée sur place [...] ». Le dossier comporte également un extrait du courriel du 6 juillet 2009 avec l'invitation que j'ai adressée à Lefevre Jean Claude pour qu'il participe au présent numéro, où je me suis imaginé qu'il pouvait « proposer un texte qui serait mis en page comme les autres textes “théoriques” du numéro ».

Dans un même esprit de souveraineté, Hubert Renard introduit la problématique de la discrétion en faisant de prime abord apparaître son contraire. Pleine de subtilités et d'humour, ironique à volonté,

construite sur plusieurs fonds, sa contribution dévoile l'envers de la discrétion pour d'autant mieux en cerner l'endroit. « L'étymologie nous rappelle – lisons-nous alors – que la discrétion implique la faculté de discerner, le pouvoir de décider, et qu'elle comporte une idée de séparation, de tri. » En parlant d'un des travaux d'Hubert Renard, datant de 1986, Alain Farfall écrit précisément qu'« il était impossible, sinon en questionnant le galeriste, de voir que l'artiste avait utilisé le support de diffusion comme espace de création et transformé l'espace d'exposition en moyen de communication », pour amener finalement l'interrogation qui, tout à fait d'ailleurs dans l'esprit de Baldassare Castiglione, hante l'ensemble de la démarche de l'artiste et le pousse à travestir la fameuse formule du conformisme, « Quand y a-t-il de l'art ? », en une autre, que suscite inévitablement toute pratique discrète et qui est même *la* question des pratiques discrètes : « Où y a-t-il de l'art ? ».

Cette réflexion préalable conduit à un constat : le champ sémantique de l'adjectif « discret » permet de caractériser un certain nombre de pratiques dans le champ artistique récent. La discrétion apparaît comme une figure de l'art repérable historiquement ; les exemples cités, mis à part Marcel Duchamp, en avance sur son époque, désignent une génération des années soixante-dix et quatre-vingt. La discrétion n'est donc pas une mode. Le moins qu'on puisse dire c'est le paradoxe : dans le monde spectaculaire d'aujourd'hui, où la discrétion n'est pas à la mode, mais plutôt son contraire, bon nombre d'artistes, y compris de la plus jeune génération, travaillent dans cet état d'esprit. Si parmi les synonymes de la discrétion, on trouve aussi – tout simplement – le tact et la décence, n'y correspondent ni les travaux de Sophie Calle, ni de Maurizio Cattelan, par exemple. L'indiscrétions n'est toutefois pas l'opposé de la discrétion, car toutes deux peuvent servir la critique, la démystification, voire la subversion. Dans l'article d'une grande beauté et richesse, « Les indiscrétions de Vasari », Laurence Tuot le démontre de manière très convaincante ; son point de départ, c'est précisément les indiscrétions de Giorgio Vasari au sujet des vies luxuriantes et débordantes des artistes de la Renaissance florentine.

Sans être trompeuse, la clarté qui commence à se dessiner ne résout pas les difficultés interprétatives, loin s'en faut, car les usages langagiers sont pris dans l'étau des argumentations, plus ou moins tendancieuses, et susceptibles d'incliner, voire de dominer, les usages de la langue. La démarche d'artistes pratiquant la distribution de tracts, comme Roberto Martinez, Antonio Gallego ou Véronique Hubert, doit-elle être considérée comme discrète dans la mesure où ils confèrent à leur

art une forme pauvre et sans prétention, ou comme le contraire de la discrétion, dans la mesure où le tract est un choix militant en tant que moyen par lequel on cherche à convaincre en faisant de la propagande ? On y reviendra, car de telles controverses impliquent des interrogations de principes. Peut-on par exemple stigmatiser le fait même d'être artiste en pensant qu'il est incompatible avec la discrétion, comme si être artiste condamnait d'emblée à ne pas être discret ? Un tel argument reposerait de toute évidence sur une certaine conception de l'artiste et de la création, à laquelle les pratiques discrètes proposent justement une alternative, en la démystifiant du même coup. La discrétion serait donc une manière de faire et une façon d'être. Et voici qu'apparaît la première dimension artistique de la discrétion, celle qui piège une conception aristocratique de l'art et ses doctrines du génie, de l'expression ou de l'inspiration. Mériterait donc d'être considéré comme discret l'artiste qui ne s'impose pas au monde au nom de son talent, qui ne s'impose pas à l'art au nom de ses vécus et qui ne s'impose pas aux autres au nom de ses désirs. La discrétion dans l'art s'articule donc aux multiples tendances anti-subjectivistes qui commencent à se frayer un chemin au cours du XIXe siècle, en stigmatisant notamment le narcissisme de l'artiste et en lui suggérant le chemin vers la vie quotidienne et son environnement.

Plusieurs processus historiques préfigurent ce retour moderne à la vie. Les travaux des impressionnistes allaient sûrement dans cette direction, dont la littéralité d'Édouard Manet n'épuise ni l'intérêt, ni l'ampleur ; mais la forme dans laquelle ils s'exprimaient était encore aliénante par son aspiration à conquérir le marché. En commentant l'exposition annuelle de 1893, Émile Pouget comparait les tableaux accrochés aux murs aux décorations accrochées par des « types calés » « à leurs paletots », et il concluait : « Arrivera bien un jour, nom de Dieu, où l'art fera partie de la vie des bons bougres, tout comme les biftecks et le piccolo » (4). Mais l'art qui cherchait à être aussi discret et aussi savoureux que les biftecks et le piccolo, celui qu'appelait de ses vœux par exemple l'Académie du dérisoire, a été finalement enfermé dans la figure du scandale dadaïste, puis surréaliste. À la sortie de la Seconde Guerre, Henri Lefebvre procède à la critique de la conception surréaliste du merveilleux conçue comme le bizarre et l'insolite, formes aliénées de la vie quotidienne. « L'art et la philosophie, dans la période contemporaine, écrit-il, se sont donc rapprochés de la vie quotidienne, mais pour la *discréditer*, sous prétexte de lui donner une résonance nouvelle (5). » Dans son projet de la connaissance de

la vie quotidienne, l'art est appelé à jouer un rôle de premier plan : « L'Homme sera quotidien ou il ne sera pas », en détournant la célèbre formule de Breton. Et Lefebvre d'insister sur la nécessité de se tourner vers l'« étude d'objets humbles, banals, quotidiens, insignifiants (en apparence) » – discrets en somme –, que la science autant que l'art ont à apprendre à voir et à comprendre : « Les faits humains nous échappent, écrit-il. Nous ne savons pas les voir où ils sont, précisément dans les objets humbles, familiers, quotidiens. [...] “Le familier n'est pas pour cela connu”, disait Hegel. [...] La vie quotidienne ne nous apparaît, concluait donc Henri Lefebvre qui cite Hegel, que sous les espèces du familier, du banal, de l'inauthentique. Comment ne pas être tenté de s'en détourner ? » (6). Ainsi pointe-t-il le changement d'attitude que nécessite ce nouveau rapport de l'art et de la vie, rapport qui provoque encore aujourd'hui beaucoup d'incompréhension, de fausses attentes et d'injustes mépris.

Même présentées de manière synthétique, ces analyses permettent de reconsidérer le cas des tracts, évoqué ci-dessus. Il s'agit en effet d'une pratique empruntée à la vie quotidienne. Il faut donc sans doute l'intégrer dans les considérations sur les pratiques discrètes de l'art, dans la mesure où elle fait s'infiltrer l'art dans l'environnement de gestes et de comportements qui en font la réalité ordinaire, tout en mettant en évidence leur potentiel dont l'art se saisit en s'effaçant, à la limite, devant la vie. Jérôme Dupeyrat étudie les « usages et fonctions » des tracts, les situe entre propagande politique, esthétique publicitaire et alternative médiatique, pour les interpréter finalement – entre discrétion et dissémination – comme objet « à faible coefficient de visibilité artistique ». Les « tracts ne peuvent s'appréhender qu'à l'échelle de la micrologie, écrit-il, qui traite des objets d'une “grande ténuité” (Littré). [...] Mais si matériellement, les tracts sont peu de chose, leur portée pourrait bien être inversement proportionnelle à leur discrétion. [...] À la contemplation passive, les tracts artistiques substituent la lecture active. À l'ostentation visuelle, ils opposent l'efficacité graphique ; à l'affirmation de l'autorité, le débat ou la prise de conscience ; à l'emprise de l'Œuvre d'Art, la dissémination incontrôlée des images, des idées et des mots. »

D'une manière analogue, beaucoup de travaux d'Éric Watier se tournent vers ces objets et images humbles, banals et familiers, en déroutant inévitablement le spectateur qui attend de l'artiste des choses excentriques, exotiques ou extravagantes, bref : extraordinaires. « Extra l'ordinaire (7) », ai-je donc intitulé un texte consacré à son

travail, pour marquer son opposition radicale à une telle conception de l'art. *Architectures remarquables*, par exemple, présentent des images de constructions d'une grande banalité, ce qui explique le paradoxe du titre : ces architectures sont remarquables par leur banalité, celle qui leur vaut d'être choisies pour les cartes postales. Ce travail prend la forme d'une simple feuille pliée en deux, envoyée périodiquement par la poste, une revue d'artiste, mais qu'il est aussi possible de télécharger par Internet, comme la plupart des travaux d'Éric Watier. Ainsi les objets banals et effacés que présentent les *Architectures remarquables* sont-ils réintroduits dans la vie sous une forme tout aussi discrète, qui renoue d'ailleurs avec la vieille tradition d'imprimés qu'on appelait « occasionnels » ou « canards », publiés depuis le XVI^e siècle, qui consistaient en de petites publications populaires, le plus souvent éphémères, dont la circulation était assurée par les colporteurs et dont le contenu présentait la plus grande variété de sujets puisés dans la vie.

En effet, c'est par deux fois qu'Éric Watier refuse de poser son travail « en dehors » ou « au-dessus » de la vie, d'une part en se référant sans cesse à la réalité ordinaire, d'autre part en récusant l'idée de l'œuvre fétiche, unique et inaccessible, objet de vénération plus que facteur de connaissance. Sous la désignation d'« œuvre discrète », il développe donc une réflexion surprenante sur la discrétion, en partant de sa signification dans le domaine des mathématiques et de l'informatique où, opposée à la continuité, elle désigne notamment la logique binaire, celle qui fonde les technologies numériques. Or, les technologies numériques annulent toute différence entre l'original et sa reproduction, dans la mesure où en passant de l'un à l'autre, contrairement aux techniques de reproduction analogique, aucune perte de qualités visuelles n'a lieu. Par conséquent, l'œuvre réalisée sur un support numérique est reproductible à l'infini et – au même titre que des formes imprimées de l'art – peut prendre place dans la vie comme un objet d'usage quotidien. Humble par sa visée d'exploration de l'ordinaire, l'œuvre reste humble également en tant qu'objet non séparé de la réalité ordinaire. L'œuvre discrète d'Éric Watier se situe donc dans une double opposition à la manière dont l'art est souvent conçu, d'une part comme expérience spectaculaire, d'autre part comme objet fétiche. Ses travaux prennent donc des formes leur assurant une présence discrète : livres, brochures, dépliants ou tracts, etc.

Prendre place dans la réalité ordinaire, en dehors des lieux réservés à l'art, galerie et musée, est une autre possibilité pour « l'art de passer inaperçu, de se loger dans ce qu'on pourrait appeler les non-lieux de

l'art », en prenant soin d'en marquer l'opposition à la notion juridique comme ce qui n'a pas eu lieu, et d'en préciser l'articulation au concept anthropologique des non-lieux proposé par Marc Augé (8). Les « non-lieux de l'art » sont donc à entendre comme diverses régions de la vie où l'art peut s'incruster, se nicher, trouver *sa* place, des non-lieux de l'art que les artistes inventent et investissent pour un temps, sans qu'on ait spontanément l'idée d'aller là pour chercher de l'art. Le non-lieu de l'art est un élargissement du champ d'action artistique. Il peut s'agir d'interventions discrètes dans la nature, comme *argumentstellen* de herman de vries (9), installations réalisées dans les environs de Dignes, ou dans l'espace urbain, comme les affichages, nocturnes et sauvages, d'Antonio Gallego et de Roberto Martinez. Les non-lieux sont alors une conquête de l'espace. Il peut aussi s'agir de gestes. Maurizio Nannucci, par exemple, confie des sacs de courses en papier à diverses personnes dans le monde pour qu'elles les portent sur des photos prises dans des lieux ordinaires, en faisant apparaître la phrase « *There's no reason to believe that art exists* », que l'artiste a imprimé dessus ; ces photos, qui lui sont retournées à sa demande, sont ensuite réunies dans des publications intitulées *Bag Book Back*. Dans un geste tout aussi invisible, Patrick Dubrac confie la réalisation de mesures météorologiques à différentes personnes dans différents lieux dans le cadre de son projet intitulé *La Sculpture : les pluies*, qui consiste en la récolte de l'eau de pluie sur la durée de cent mois. Les non-lieux sont alors la mise en place de réseaux de partage et de diffusion. Il peut s'agir encore d'investissement d'espaces de lecture, telles les bibliothèques personnelles, comme c'est le cas des livres d'artistes, ou encore de revues, soit sous la forme d'inserts, soit – comme Éric Watier en a récemment exploré la possibilité – en concevant des travaux dont la reproduction est considérée comme l'original. En tirant les ultimes conséquences de la réflexion, entamée par Walter Benjamin, sur la reproductibilité de l'art, l'artiste a reproduit trois de ses *Paysages avec retard* dans le numéro 2 de la *Nouvelle Revue d'esthétique* (10) où, dans la légende, il reprend les paramètres relatifs à cette reproduction : la technique d'impression de la *Nouvelle Revue d'esthétique* (offset), les dimensions de l'œuvre (qui sont celles de la reproduction : 11,8 x 15,8 cm), le tirage (qui est celui de la *Nouvelle Revue d'esthétique*, à savoir 800 exemplaires) et la datation de l'œuvre (date de la publication de la revue : 2008). C'est alors l'univers de l'imprimé et de la lecture qui devient le non-lieu de l'art, terrain de son élargissement.

Discret, l'art n'est donc pas incompatible avec la surprise ou avec l'efficacité ; au contraire, une telle attitude encourage qu'on fasse de l'art là où on ne l'attend pas – une stratégie d'escarmouche, pour ainsi dire –, alors que, tout le monde le sait, l'art s'expose dans les musées et les galeries, se vend dans les salles d'enchères, se savoure lors des vernissages et se légitime dans les catalogues et les revues d'art. Laurence Tuot s'intéresse dans son article aux pratiques de l'art liées à la nourriture, pratiques de l'ombre, fragiles et confidentielles, considérées comme mineures – pratiques populaires –, mais dont elle rappelle ici l'importance chez les peintres de la Renaissance ; dans d'autres écrits, elle revisite certaines traditions de la nature morte, ou encore le manifeste culinaire des futuristes. Sa contribution est une subtile articulation des indiscretions du premier historien de l'art à l'attitude discrète par rapport au monde. En parlant avec beaucoup de liberté de la sexualité des artistes, de leur rapport intime au corps, de leurs sculptures somptueuses... en nourriture, etc., Vasari veut nous faire comprendre, comme le pose Laurence Tuot, leur fascination pour le déchet, le pourrissement et la disparition dans le temps qui « dévore » tout. Elle montre comment cette fascination peut déboucher sur une extraordinaire sensibilisation à l'ordinaire, comment une telle pratique de l'art peut rendre sensible aux humbles détails du monde ambiant. « La critique d'art, conclut-elle, doit parfois cesser d'être victorieuse pour se faire le témoin plus discret de sensations imprévisibles et improbables » ; et elle salue une nouvelle figure du voyeur discret qui « se contente de goûter pour lui-même le plaisir d'une réalité jusqu'alors inaperçue ».

Un autre lieu des plus improbables pour la présence d'œuvres d'art, celui des romans policiers, est scruté par Ghislaine Trividic. D'un échantillon de près d'un millier d'ouvrages qu'elle a consultés, elle a retenu pour l'occasion les évocations d'œuvres d'artistes ou d'artistes connus, laissant ici de côté les œuvres et les artistes inventés pour les besoins de l'énigme. Son enquête à elle, menée « au sein d'enquêtes fictives », est un exercice indissociablement esthétique et sociologique, qui montre ce que l'art des musées devient en se mêlant ainsi à la vie, ou plutôt ce qui reste des œuvres une fois passées dans l'intrigue. Ces œuvres et artistes connus sont ici tantôt partie prenante d'une scène, tantôt ils aident à éclaircir les circonstances de l'intrigue, mais au fond ils servent surtout à « faire l'économie de longues descriptions », comme le dit avec pertinence Ghislaine Trividic : on n'en évoque que des clichés et on en écrase toute nuance. Cette présence est certes discrète,

mais d'une part instrumentalisée par les finalités de l'intrigue et d'autre part intégrée dans le quotidien, lui-même rendu inquiétant et insolite par le roman policier en tant que genre littéraire. Si notre dossier se veut une exploration de diverses figures de l'attitude discrète dans l'art, celle que décrit Ghislaine Trividic insiste sur les dangers de la dégradation du *High en Low*. S'y opposent notamment les pratiques conçues d'emblée pour être « humbles, banales, quotidiennes – pour reprendre le formule d'Henri Lefebvre –, insignifiantes (en apparence) ».

Un autre espace littéraire conçu comme un possible non-lieu de l'art est ici exploré par Aurélie Noury : la littérature qui devient un non-lieu de livres – fictifs en tant que livres imaginés dans d'autres livres – que les éditions Lorem Ipsum, dont elle annonce ainsi la création et dont les premières publications sont déjà effectives, « délivrent » de leurs livres-berceaux (*incunables*). Une fois sortis de leur sein maternel, de livres en puissance, ils deviennent livres en acte ; « enivrés », ils se trouvent délivrés. Le projet de Lorem Ipsum repose sur l'idée – et la poétique – de livres sortis d'un non-lieu, mais qui sont destinés à rester dans la discrétion d'un auteur imaginaire et d'un livre qui ne sera jamais un événement littéraire. L'article d'Aurélie Noury dévoile la diversité et la richesse de rapports envisageables entre la littérature et la réalité ; rien d'étonnant à cela dans la mesure où il porte attention tout particulièrement à l'autoréflexivité spécifique de l'écriture – le livre dans le livre –, qui entraîne toute une série d'interrogations portant sur la littérature même : « Où commence et où se termine une œuvre littéraire ? », « Jusqu'où va le droit d'auteur ? », « Une esquisse vaut-elle une œuvre dans la littérature ? », etc.

La cuisine, le roman policier ou la littérature ne sont que des exemples de lieux inattendus – des non-lieux – où l'art est venu donner la preuve de son infinie mobilité et de sa substantielle inadaptabilité. Gianni Motti, par exemple, l'a introduit sur la tribune de l'ONU, dans les stades de football et de tennis, ou sur les routes de courses à pied. En effet, l'art ne peut qu'être rebelle à toute tentative d'assignation à domicile ou de domestication, à toute forme d'instrumentalisation, et même à tout appétit de définitions trop prononcé. Là est son enjeu politique : l'art, s'il en est un, ne sert jamais celui qui pense être servi ; et l'artiste, s'il en est un, n'est jamais celui que l'on connaît et reconnaît. En tant que réalité vivante, l'art n'est jamais là où on l'attend – idéalement, en tout cas, il ne doit pas y être. À la limite de la discrétion, il devient une activité clandestine. En apparence, rien ne distingue un individu quelconque d'un clandestin. Entre 1997 et 2003, Laurent Marissal, artiste,

est un surveillant comme les autres du musée Gustave Moreau. Passer inaperçu est la condition d'être de cet art qui investit le simple lieu de travail. Ce qu'il y a de politique dans cette démarche, ce n'est pas le contenu de son art, mais son non-lieu précisément, ainsi qu'une redéfinition de ce que peut signifier une réussite artistique. Laurent Marissal investit en effet la réalité aliénée et aliénante du travail salarié, afin de recouvrer l'existence, et ce faisant il ne peut envisager la réussite de son art sous la forme d'une reconnaissance par l'institution artistique ; tout au contraire, rester discret pour ne pas qu'elle le remarque est le seul moyen pour recouvrer l'existence. La fonction désaliénante de l'art, théorisée par Friedrich Schiller depuis *Les Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, est ici concrètement à l'œuvre.

À l'époque de l'immodestie spectaculaire que le système des mass media impose au monde, à l'époque de la folie collective de communiquer, le choix de l'attitude discrète est-il un choix politique ? Certes, il faut éviter un écueil moralisateur : ce n'est pas parce qu'un artiste fait une brillante carrière que son attitude est nécessairement immodeste et ce n'est pas non plus parce qu'un artiste est discret que son art est à coup sûr intéressant. Mais il faut éliminer de nos considérations la « discrétion » qui n'est qu'un outil – contradictoire au demeurant – du spectaculaire. « L'art n'est pas un “moyen de gagner sa vie” ou une “façon de vivre sa vie” » (11), écrit Ad Reinhardt ; si la discrétion n'est ni une manœuvre stratégique, ni une figure rhétorique, elle peut exprimer une position politique. En effet, dans l'ensemble des articles proposés ici, la discrétion n'apparaît pas comme un caractère esthétique, c'est-à-dire comme catégorie applicable aux formes plastiques. Le carré blanc sur fond blanc est peut-être visuellement plus discret que le carré noir sur fond blanc, mais les deux résultent d'une même attitude. Le principe « *more is less / less is more* » peut entraîner certes des effets directs sur les formes plastiques ; mais plutôt qu'une catégorie strictement esthétique, il peut aussi être considéré comme principe d'économie, voire d'écologie esthétique : faire beaucoup avec peu, le « *small is beautiful* » d'Ernst Friedrich Schumacher (12), faire de l'art là où on est et avec ce qu'on a, comme chez herman de vries, etc. La discrétion ne peut en aucun cas devenir une catégorie normative. Figure de la désesthétisation de l'art annoncée par Harold Rosenberg, elle n'est donc pas un critère formel, mais bien plutôt une attitude par rapport à l'art : une manière de le concevoir et de le pratiquer. Afin de mieux en cerner son sens politique, il faut l'envisager dans une perspective non personnelle, non subjective et non biographique, comme une attitude

face au monde, qui entraîne des résonances dans tout un éventail de positions et de conduites artistiques qui, pour chercher à réconcilier l'art avec la vie, s'opposent à tout ce qui renforce leur séparation, notamment : 1° à une vision fétichiste et marchande qui pose l'art à côté de la vie en l'enfermant dans des « sanctuaires » et qui en fonde en même temps la valeur commerciale ; 2° à une conception aristocratique et narcissique de l'artiste, qui le pose au-dessus des autres ; 3° à une croyance quasi religieuse en la création et en l'inspiration, qui considère que la source de l'art est ailleurs que dans l'expérience de la vie. Les réponses à ces trois formes de l'idéologie esthétique sont les réseaux, l'anonymat et la dissémination, qui interagissent les uns avec les autres, et revêtent par conséquent toute une variété de figures.

1. Les réseaux permettent d'éviter les confrontations frontales avec des forces écrasantes : le public, la critique, les médias ou le marché. Pratiqués depuis les années soixante, ils développent des stratégies de l'évitement. Ils peuvent donc donner sens à des pratiques discrètes en leur assurant de réels échanges avec le public, sans avoir pour cela un accès privilégié à des médias, sans avoir besoin du succès commercial ou d'un soutien institutionnel. Les réseaux sont une réponse paradoxale au spectaculaire au sein même du spectaculaire, puisque Internet a relayé les réseaux classiques d'échange de main en main ou les envois par la poste. La pratique du *mail art*, envoi par la poste de cartes ou d'autres objets modestes, a posé de manière exemplaire l'idée de réseau comme système qui non seulement n'a ni centre ni périphérie, où par conséquent aucun participant n'a de pouvoir sur les autres, mais qui de surcroît se passe de tout intermédiaire, et donc de l'institution artistique centralisatrice. Le partage de l'art se fait alors par des échanges directs, lui permettant d'échapper à la logique de la compétition et du succès, la seule appréciation dont il fait l'objet étant celle qui relève de l'expérience esthétique. Le dossier *Mail art* reproduit ici provient de la collection de Jean-Marc Poinot, le choix d'envois a été fait par le responsable du présent numéro.

Avec le développement d'Internet, le réseau a changé. À l'idée des « sanctuaires » de l'art, rares mais dotés d'une aura excessive, les réseaux opposent une présence discrète, au sein même de la vie, et des pratiques qui ainsi n'imposent rien à personne, car – contrairement à la logique de la publicité dans les mass media – les participants du réseau effectuent eux-mêmes une démarche pour y adhérer. C'est dans cet esprit que Nicolas Thély observe et analyse depuis plusieurs années une expérimentation sur la « toile », liée à la pratique de plus

en plus populaire de la *mebcam*. Dans « Avis de passage », il développe une problématique nouvelle, suscitée selon lui par les comportements artistiques de la jeune génération d'artistes, à savoir la possibilité d'une expérience esthétique face à des objets « qui échappent aux normes, que l'on ne peut accrocher, qui n'accrochent ni le regard ni la lumière ». L'esthétique est-elle capable de relever le défi d'un discours sans accroches, susceptible de répondre aux œuvres sans accroches, « sans emprise apparente », marque de « désœuvrement contemporain, écrit-il, qui ne consiste pas à ne plus avoir envie de faire des œuvres, comme Lawrence Wiener, mais à assumer l'hypothèse de ne pas devoir en faire si les conditions ne le permettent pas ». Quelle peut être la réponse de la théorie esthétique à ce refus par les jeunes artistes d'entrer dans le « système » de l'art avec son cahier des charges ? Nicolas Thély répond par une métaphore postale. Un « avis de passage » « signifie que vous n'êtes pas disponible, trop occupé par un travail. Et c'est à vous de vous rendre au bureau de poste pour retirer votre courrier. Vous devez donc changer un petit peu le programme de votre journée, faire un détour, bref vous rendre disponible ». Les attitudes discrètes et les travaux auxquels l'auteur se réfère exigent donc « un effort supplémentaire, une disponibilité que l'on ne trouve plus dans les conditions actuelles de présentation et d'exposition de l'art ».

Christophe Bruno, lui-même artiste intervenant sur Internet, propose une fine et profonde analyse du contexte radicalement nouveau de la pratique de l'art sur la « toile ». Son article propose de reconsidérer la valeur des résultats « négatifs » de cette pratique, à savoir l'abandon de toute production d'« objets » pérennes au profit du « caractère syntaxique pur des processus », c'est-à-dire au profit de la mise en relation fugitive et indiscernable d'éléments existants. Son analyse s'appuie sur les travaux de deux théoriciens qui se sont intéressés aux pirates et aux *hackers*, à savoir Hakim Bey (*Zone Autonome Temporaire*, TAZ, 1991) et Kenneth McKenzie Wark (*A Hacker Manifesto*, 2004) ; complétées par ses propres travaux, les considérations de Christophe Bruno se rattachent philosophiquement aux théorèmes d'incomplétude de Gödel. L'universalité des résultats négatifs, écrit-il, « si elle était établie, ne vaudrait que parce que son établissement n'est que la première étape de sa dissipation dans un changement de paradigme, non pas parce que les résultats négatifs seraient réfutés, mais parce qu'ils obtiendraient un statut d'évidence suffisant pour dissoudre notre obsession de la complétude ».

Le changement du paradigme artistique entraîne les conséquences non seulement philosophiques, mais aussi politiques, liées notamment à la stratégie du parasitage dans le contexte du « capitalisme de réseaux ».

2. L'« anonymat » est ici employé comme un terme générique qui renvoie à divers types d'expérimentations relatives au statut de l'artiste en tant qu'auteur. L'importance du *readymade* a consisté entre autres à montrer que l'artiste peut se contenter de ramasser des objets banals, de fabrication industrielle et d'utilité – ou d'inutilité – quotidienne, et de les considérer comme support du processus artistique qui a pu entrer ainsi dans l'ère de la démythification du génie et de la virtuosité. Certes, Marcel Duchamp les a signés, mais parfois signés d'un pseudonyme comme « R. Mutt ». Un certain nombre d'artistes suit aujourd'hui cette voie. L'anonymat peut alors devenir une figure de la discrétion, notamment lorsqu'un auteur en cache un autre, comme si l'artiste prenait des distances avec sa propre situation de créateur. Tel est le cas d'Hubert Renard, on l'a compris. En mettant en crise le statut de l'artiste en tant qu'auteur, il pratique une sociologie d'un artiste moyen dans un contexte typique et réfléchit ainsi sur ce qui est un point aveugle et impensé de tout artiste d'aujourd'hui, son « cahier des charges ». Nietzsche voulait qu'on publie les livres sans le nom des auteurs, afin de mettre en valeur leur contenu, car « dès que l'auteur se fait connaître par le titre, écrit-il, le lecteur se plaît à diluer la quintessence par ce qu'il voit de personnel, de plus personnel, et il met ainsi à néant le but du livre » (13). Bien que ce soit une exception, quelques artistes ont procédé ainsi, par exemple Edward Ruscha qui, en 1963, a édité *Twenty-six Gasoline Stations* d'abord sans le nom de l'auteur. Dans *Offshore* n° 15, 2007, Éric Watier a publié un article sur *Un art anonyme*. C'est précisément à l'« autorité tonitruante de l'auteur » que s'attaque la contribution d'Antoine Moreau au présent numéro, qui, à travers les idées et les expériences liées à la Licence Art Libre, cherche à rationaliser l'autorité auctoriale. Le copyleft est une interrogation sur le statut du droit d'auteur dans le contexte de son exploitation et de sa corruption commerciales. Dans « Rendu à discrétion, Ce que fait le copyleft à l'autorité tonitruante de l'auteur », Antoine Moreau s'intéresse notamment à l'idée de « décréation », développée par Simone Weil. En présentant quelques exemples de travaux dont les auteurs ont souscrit la Licence Art Libre, il postule le retour aux fondamentaux ; le copyleft invite l'auteur à augmenter le patrimoine artistique, à pratiquer la création comme partage, à réaliser des œuvres qui ouvrent sur une histoire au lieu de s'achever dans la trace.

« Avec le copyleft comme principe de création ouverte à la décréation et à l'infini, conclut-il, [l'auteur] jouit d'une présence prégnante, un temps où l'apparaître se confond avec le disparaître. Ce qui a lieu alors n'est plus la fabrique d'une preuve autoritaire mais celle d'un passage ouvert à l'augmentation des auteurs et des œuvres possibles. »

3. La « dissémination », enfin, est ici utilisée également comme un terme générique pour désigner, cette fois-ci, toutes les attitudes qui non seulement ne visent pas à produire un objet d'art, mais encore, souvent, ne tiennent même pas à laisser des traces d'activité. Ces attitudes peuvent être interprétées comme soucieuses de la qualité du vécu, de la valeur de l'existence plus que de la production d'objets ou de documents : être plutôt qu'avoir, devenir plutôt que produire. Les activités éphémères de Fluxus ont souvent été de cette nature. Elles étaient idéologiquement proches de l'idée du jeu comme modèle de l'expérience esthétique. On peut considérer que les pratiques itinérantes, dont parle l'article de Laurent Buffet, sont proches d'une telle attitude, même si elles se sont développées depuis les années cinquante dans les cercles de l'art conceptuel : Stanley Brouwn, André Cadere, Richard Long ou Hamish Fulton. En prenant trois exemples, les déambulations urbaines de Francis Alÿs, les processus circulaires de déplacement réalisés par Simon Starling et les voyages burlesques de Laurent Tixador et Abraham Poincheval, Laurent Buffet aborde une interrogation passionnante en se demandant si ces pratiques peuvent encore s'affirmer comme des formes alternatives et des modes originaux d'occupation de l'espace, à une époque où « la mobilité apparaît comme l'une des idéologies dominantes » de nos sociétés occidentales.

La dissémination, passage qui ne laisse pas de traces ou en laisse peu, a été une des idées clés de l'exposition « Présence discrète ». Dans le présent numéro, nous en abordons d'autres figures, celles du parasitage notamment : procédé de création qui, au lieu de s'inscrire dans une logique instauratrice de l'œuvre, préfère se greffer sur les œuvres existantes, les objets d'usage quotidien (comme les livres ou la presse écrite) ou les processus déjà en cours dans le réel. Telle est la logique revendiquée par Yann Sérandour qui intervient dans le présent numéro en tant qu'artiste (14). La radicalité du travail qu'il nous a proposé tient au fait qu'il l'insère dans le cadre d'une revue, sans pour autant réaliser un insert ; on pourrait dire qu'il propose au lecteur un insert en creux, une œuvre – si le terme convient encore – qui existe par soustraction et non par addition, par parasitage et non par instauration, par enlèvement en lieu et place du travail de la forme. À l'époque où Jean-Pierre Raffarin,

alors Premier ministre, veut relancer l'économie, Pierre Huygue réalise une vidéo intitulée précisément *Dévoler*, consistant à remettre dans les rayons d'un magasin, des marchandises dont il se dépossède au profit de celui-ci. Autant l'action de Pierre Huygue est dérisoire et symbolique, autant celles que Cildo Meireles menait dans le contexte brésilien – inscrire des messages sur les marchandises, telles les bouteilles de Coca-Cola, ou les billets de dollars, et les remettre en circulation en tant que porteuses d'un sens ou d'un message de l'art – avaient en même temps une valeur politique forte dans la mesure où elles bravaient les interdits du système. Ce même Cildo Meireles, comme nous l'apprend avec moult détails l'article de Marie Boivent, achetait des espaces d'annonces dans la presse pour y glisser ses interventions. Intitulé « De la parution à la disparition : infiltrer la presse » et très bien documenté, cet article se saisit du paradoxe de ces insertions ou encarts d'artistes dans la presse écrite ; en effet, « faire *paraître* une œuvre dans la presse généraliste, n'est-ce pas aussi d'une certaine manière la faire *disparaître* ? », se demande Marie Boivent. Elle y apporte une réponse nuancée, en défendant toutefois la cause des artistes : « L'artiste amène le lecteur à réagir, argumente-t-elle, met en évidence des procédés qu'il côtoie quotidiennement mais qu'il a, par habitude, oubliés. Certains, tels Marclay ou Forest, en invitant le lecteur à suivre un protocole, vont à l'encontre de la logique unilatérale de la presse généraliste. Peut-être de telles propositions sont-elles à appréhender comme un moyen de remettre en cause notre passivité face aux “vérités toutes faites” asse- nées par la presse. Quoi qu'il en soit, elles ouvrent un espace [...] dans une forme de publication par principe saturée et fermée ».

La discrétion comme forme de sobriété ou de pureté sur le plan esthétique n'a pas beaucoup d'intérêt dans la mesure où elle est une esthétique comme une autre. C'est lorsqu'on la considère sur un autre plan qu'elle peut servir à décrire des attitudes artistiques qui forment un faisceau cohérent de valeurs et d'attitudes qui s'avèrent alors être indissociablement artistiques et politiques. La discrétion désigne alors en effet la dénégation du narcissisme au profit de diverses figures de l'anonymat, le refus du piédestal au profit de diverses figures de la dissémination, le renoncement au mythe du succès et du profit pour se consacrer à la conquête du monde à travers le sens. La discrétion laisse émerger l'art « silencieusement », sans faire trop de bruit autour de lui ; elle s'attache davantage aux effets produits par l'art dans la réalité, quitte à accepter une échelle « micrologique », qu'à la communication

de ses activités, dont souffre aujourd'hui le monde de l'art. Son mot d'ordre pourrait être « ne pas trop » : pas trop s'exposer, pas trop s'imposer, pas trop se pousser, par trop se célébrer. « Moins la peinture est montrée à un public contingent, mieux c'est. Moins c'est plus (15) », écrivait Ad Reinhardt, il n'y a pas si longtemps ; et ce pourrait être la devise artistique de la discrétion, mais non la devise d'une esthétique de la discrétion. La discrétion, c'est *faire sans montrer qu'on fait*, comme si ça venait tout seul ; c'est une façon de faire, façon qui peut d'ailleurs s'avérer aussi le plus surprenant, car, comme le dit si bien Castiglione, « le véritable art est celui qui ne paraît pas être de l'art ». Être discret, c'est faire venir l'art tout seul, sans s'efforcer de le cacher ni lui faire de la publicité : *faire sans faire valoir*. Et c'est déjà une façon de sortir du « système », du « cahier des charges » institutionnel. C'est cette manière de faire qui, si elle est discrète, est en même temps révélatrice de l'idée qu'on se fait de l'art. Une certaine forme de discrétion serait donc essentielle à l'art, que submergent trop souvent la subjectivité débordante de l'artiste, l'instrumentalisation commerciale des œuvres ou encore la mystification idéologique des symboles. C'est pour cela que la discrétion ne peut être ni une étiquette de l'art, ni un blason de l'artiste, ni une esthétique du théoricien, car elle est l'ardeur même de l'art ; l'ardeur de l'art même. À suivre.

Notes

1. Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991, p. 55.
2. « An Interview with Richard Long by Richard Cork », in Richard Long, *Walking in Circles*, London, Thames & Hudson, 1991, p. 248, cité d'après Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Éditions Carré, 1993, p. 126, note 23.
3. « *Loc. adv.* En reprenant les fondations, en reconstruisant les parties inférieures (sans abattre le bâtiment) », *Micro Robert, Dictionnaire du français primordial*, Paris, Le Robert, 1981, p. 1014.
4. Reproduit dans Émile Pouget, *Le Père peinard* (du 9 avril 1893), Paris, Éditions Galilée, 1976, p. 315.
5. Henri Lefebvre, *La Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, 1947, p. 51.
6. Toutes les citations d'Henri Lefebvre : *ibidem*, respectivement p. 47, 53, 54 et 55.
7. « Extra l'ordinaire ! Sur le travail artistique d'Éric Watier », in *Sans niveau ni mètre, Journal du Cabinet du livre d'artiste*, n° 8, 2009, non paginé.
8. « Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transports eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète », Marc

Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 48. C'est donc le caractère de la « surmodernité » que de produire des non-lieux, « un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grandes surfaces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce "à la muette", un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère [...] », p. 100-101. La fin de cette citation, où le passage, le provisoire et l'éphémère apparaissent comme traits de la « surmodernité », permet de considérer les non-lieux de Marc Augé comme la *Weltanschauung* ou comme l'horizon iconologique, pour reprendre le vocabulaire d'Erwin Panofsky, des pratiques discrètes dans l'art d'aujourd'hui. En effet, « les non-lieux médiatisent tout un ensemble de rapports à soi et aux autres qui ne tiennent qu'indirectement à leurs fins : comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire », p. 119.

9. L'artiste n'utilise jamais de majuscules ; nous respectons ce principe dans l'écriture de son nom et des titres de ses travaux.

10. Cf. p. 70, 71, 73.

11. Ad Reinhardt, « L'art en tant qu'art » [1962], in *Art-as-Art, The selected writings of Ad Reinhardt*, textes édités par Barbara Rose, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 54.

12. *Small is Beautiful, Une société à la mesure de l'homme* [1973], Paris, Contretemps/Éd. du Seuil, 1978.

13. Friedrich Nietzsche, *Opinions et Sentences mêlées*, fragment 156, trad. H. Albert, Paris, Denoël/Gonthier, 1975, p. 91.

14. Voir p. 141-148.

15. Ad Reinhardt, « Twelve Rules for a New Academy », in *Art-as-Art*, op. cit. p. 205.