

LE RÔLE DU TEXTE DANS L'ART CONTEMPORAIN : ŒUVRE OU PARERGON?

Renata Moreira
Université de Montréal

Résumé : *Les textes explicatifs ont été adoptés comme des éléments essentiels de la muséographie des expositions au 18^e siècle. Avec l'avènement de l'art contemporain dans les années 1920, un changement important s'est mis en branle. Suivant l'affirmation que n'importe quel objet peut être a priori considéré comme de l'art, les expositions ont dû mobiliser des lignes directrices afin d'assurer les conditions d'un rapprochement entre un public et une œuvre parfois incompréhensible ou difficile d'accès. Le texte d'accompagnement a ainsi conquis une position clé qu'il n'avait jamais eue auparavant, les œuvres d'art contemporain se transformant ainsi en « textobjets » (Cauquelin, 1996). Dans ce contexte disruptif, est-il possible que le discours explicatif d'une œuvre devienne plus qu'un supplément, évoluant ainsi vers le statut de sa partie prenante? Ou bien agirait-il plutôt comme un « parergon » au sens kantien du terme; autrement dit, un accessoire, un hors-d'œuvre, attribut auquel est parfois réduit le cadre du tableau?*

Mots-clés : Parergon, Derrida, art contemporain, exposition, texte explicatif, cartel.

Abstract: *The explanation texts were adopted as fundamental elements of the exhibition's museography in the 18th century. With the emergence of the contemporary art movements in the 1920s, an important transformation took place. Following the assertion that every object can be a priori considered a work of art, the exhibitions had to determine guidelines in order to assure a link between the public and a work that could sometimes turn out to be incomprehensible. The accompanying text then conquered a position it had not yet achieved, as the works of art became "textobjects" (Cauquelin, 1996). In this disruptive context, is it possible that the piece's explanation discourse becomes more than a supplement, evolving towards a part of the piece itself? Or would it primarily act as a "parergon" in the Kantian sense, an accessory, an hors d'oeuvre, characteristic that is generally attributed to the painting's frame?*

Keywords: Parergon, Derrida, contemporary art, exhibition, explanation text, label.

En novembre 2015, j'ai eu l'occasion de visiter une exposition à Brasilia intitulée *A Sociedade Cavalieri (La Société Cavalieri)*¹. Le thème de cet événement était le rassemblement inédit de gravures d'une société secrète d'artistes présentée comme ayant existé pendant plus de 300 ans jusqu'au début du 20^e siècle. Faisaient partie du mystérieux regroupement des peintres de la Renaissance tels que Le Caravage, Rembrandt et Goya, ainsi que Giovanni Battista Cavalieri, présenté comme le leader du groupe. Moins célèbre que ses contemporains, Cavalieri a été le précurseur de ce mouvement dont l'existence a traversé les siècles et est pourtant resté totalement occultée des registres historiques. Ce fut une expérience très intéressante et je me suis sentie privilégiée d'apprendre l'existence de ce mouvement. Après avoir complété le parcours de l'exposition les yeux grands ouverts, j'ai découvert, dans un petit cadre positionné juste à côté de la porte de sortie de la salle, un discret cartel, dans lequel on pouvait lire le texte suivant : « Ceci est une œuvre de fiction. La Société Cavalieri est une création du commissaire Pierre Menard et n'a jamais vraiment existé² ».

Cette exposition m'a vraiment marquée. C'était la première fois que je me confrontais à une œuvre où le texte avait un pouvoir tellement transformateur sur l'ensemble du travail exposé. C'était un exemple concret de texte explicatif qui aide le public à réfléchir par lui-même, agissant comme élément de médiation non pas dans le but de renseigner – c'est-à-dire d'apprendre quelque chose à quelqu'un –, mais d'enseigner, ou d'indiquer quelque chose à quelqu'un (Cauquelin, 1996). Il y avait, c'est sûr, certains indices d'une œuvre fictive : par exemple, que l'arrivée de tels chefs-d'œuvre à Brasilia n'ait suscité aucun bruit dans la presse me paraissait suspicieux. Je considérais également étrange que, dans une présentation d'art contemporain, on ne voyait que des gravures du 18^e siècle. Cependant, je pensais au nombre de visiteurs souvent

¹ *A Sociedade Cavalieri*, exposition au Centro Caixa Cultural, à Brasília, 10 novembre 2015 au 28 février 2016.

² Traduction libre de : "Esta é uma obra de ficção. A Sociedade Cavalieri é uma criação do curador Pierre Menard e nunca existiu realmente."

moins familiers avec les codes et les formats des expositions, des visiteurs qui auraient pu quitter les lieux en croyant avoir fait une belle découverte. Combien d'entre eux avaient peut-être alors raconté l'histoire de ce mouvement artistique à d'autres personnes, multipliant ainsi le leurre du commissaire? Pourtant, cette exposition était une œuvre à part entière : dans ce travail, le curateur Pierre Menard se permettait de créer un univers imaginaire, un statut qui était rendu explicite dans un des cartouches – le seul d'ailleurs qui portait des informations véritables. Ne serait-ce pas de la responsabilité du public de le lire?

Ce cas spécifique illustre la conception que Maxence Alcade (2011) se fait du « commissaire-auteur ». Il explique ce concept par une génération de commissaires qui émerge depuis les années 1960 « dont le statut oscille sans cesse entre celui du commissaire d'exposition – comme on l'entendait jusqu'alors – et celui de l'artiste (ou d'auteur)³ » (p. 53). L'œuvre de Pierre Menard est pour moi très symbolique, dans la mesure où elle exprime l'importance du texte explicatif dans l'œuvre d'art contemporain. Souvent perçu comme un accessoire de l'œuvre dont le but est simplement de faciliter sa compréhension par le public, dans certains cas, comme celui cité ci-dessus, le texte peut changer entièrement la perception d'une œuvre.

Est-il donc possible que le texte devienne parfois plus qu'un supplément, accédant ainsi au statut de partie prenante de l'œuvre d'art elle-même? Dans un univers plein de nouveaux codes qui émergent, en particulier à partir des travaux révolutionnaires de Marcel Duchamp dans les années 1910, le sens de beauté classique n'est plus valide pour attester de la valeur d'une œuvre. Le public se retrouve donc perdu parmi des productions qu'il ne reconnaît pas forcément comme étant de l'art, mais qui portent ce grand titre même s'il s'agit parfois d'objets qu'il peut retrouver dans son quotidien. Quelle est la différence? Le fait que ces choses-là soient exposées dans un musée ou dans une galerie d'art joue un rôle essentiel. Et le fait qu'elles soient titrées aussi.

³ C'est le cas, par exemple, de Fred Wilson. Depuis le début des années 1990, l'œuvre de l'artiste américain consiste à recontextualiser les objets présents dans des collections muséales, créant des installations qui altèrent le sens original des pièces. Il devient ainsi, parallèlement, artiste et commissaire de son propre travail.

Si la valeur de l'objet montré est ainsi relativisée et que celui-ci ne répond plus aux canons esthétiques que le public à l'habitude de distinguer, le texte devient essentiel pour permettre un rapprochement entre l'œuvre et son public. La signification des œuvres peut alors être communiquée aux visiteurs, ce qui réduit l'abîme qui peut séparer le public de l'art et permet ainsi à l'œuvre de gagner en amplitude et en résonance. À travers la documentation, l'art peut être transmis à divers publics, même si son contenu peut sembler, au premier abord, compliqué et inaccessible. Cela nous ramène à notre question précédente : le texte explicatif peut-il être considéré comme une fraction fondamentale de l'œuvre? Ou bien agit-il plutôt comme un « *parergon* » au sens kantien du terme, c'est-à-dire un accessoire dispensable de l'œuvre comparable au cadre du tableau? « L'exposition est une exploration du récit que tient le concepteur et de l'interprétation que s'en font les visiteurs dans leur activité de réception » (Chaumier, 2010, p. 24). On peut, de ce fait, considérer que, si l'œuvre n'a pas un public, elle n'est donc pas achevée; ce public a pourtant besoin de comprendre au minimum l'objet qu'il observe pour être en mesure d'avoir une expérience esthétique qui est, à son tour, l'un des critères préalables au fonctionnement de l'œuvre d'art. « Les vieux mythes de l'œil innocent, de l'intellect insulaire, de l'émotion pure, sont dépassés. Sensation, perception, sentiment et raison sont des aspects de la connaissance qui agissent les uns sur les autres. Les œuvres fonctionnent quand elles informent la vision » (Goodman, 1990, cité dans Glicenstein, 2009, p. 133).

Est-ce que le discours agit alors comme un simple auxiliaire, ou pourrait-on l'envisager comme un paramètre essentiel de l'objet artistique selon les paramètres de l'art contemporain? Cet article explorera ces questions à partir du concept de *parergon* proposé par Kant dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), et analysé postérieurement par Derrida dans la première partie de *La Vérité en Peinture* (1978).

Ni dedans ni dehors : les limites conceptuelles du *parergon*

À l'époque où Kant publiait sa troisième *Critique*, vers la fin du 18^e siècle, la tradition artistique préconisait l'utilisation du *cartello*. Il s'agissait d'une étiquette généralement faite de métal ou du même matériel que le cadre et

placée sur le cadre lui-même, contenant le titre de l'œuvre et le nom de son auteur. Cet élément textuel se retrouve souvent dans plusieurs œuvres classiques et modernes, alors que la parution des cartels comme outils d'information plus détaillée ne devient populaire qu'au 19^e siècle. C'est à ce moment que le texte explicatif gagne un placement physiquement extérieur à l'œuvre d'art, ce qui se produit de façon concomitante à l'émergence de l'idée de médiation culturelle. Le développement de la notion de *démocratisation* des musées et d'un art qui pouvait être accessible au-delà de son élite consommatrice traditionnelle a augmenté la préoccupation des institutions artistiques par rapport à la question de la compréhension de l'art.

Les transformations disruptives mises en place par l'art contemporain ont ainsi fait tomber les repères d'un public vis-à-vis duquel l'art ne s'était, de toute façon, pas vraiment rendu disponible avant la deuxième moitié du 20^e siècle. Au lieu de grands tableaux, sculptures de marbre ou même de photographies, les musées ont commencé à exposer des objets apparemment sans valeur (des *ready-mades*, de l'art conceptuel, du *pop-art*). Un lit pouvait devenir une œuvre d'art, une chambre meublée pouvait accéder au statut d'installation, de même qu'une salle vide pouvait être œuvre à part entière. « Ceci n'est pas de l'art! », exclamait alors le public, égaré face à ces nouvelles règles qu'il n'arrivait plus à reconnaître. « Ça n'a aucun sens! », rajoutait-il alors, révolté. « Ce qui est à voir n'est pas l'objet, mais ce qui a présidé à sa présence en ce lieu. Or, cela, qui fait l'objet de ce qui est à voir à travers l'objet, n'est accessible que par des histoires, des narrations, des démonstrations. » (Heinich, 1998, p. 195.)

La production de l'artiste mexicaine Teresa Margolles peut aider à illustrer l'importance du discours d'appui pour l'art contemporain. L'une des œuvres qui a fait partie de l'exposition *Mundos*, présentée en 2017 au Musée d'art contemporain de Montréal, s'appelle *En el Aire (Dans l'air)*. La pièce est constituée d'une grande salle vide dans laquelle, toutes les dix minutes, une machine accrochée au plafond émet des bulles de savon qui tombent sur un grand tapis. Le public est invité à interagir avec l'œuvre et à se mettre juste en dessous de la machine pour toucher et jouer avec les bulles. Néanmoins, c'est seulement en lisant le cartel positionné à l'entrée de l'installation qu'il découvrira que ces bulles sont produites avec de l'eau récupérée des morgues après le nettoyage des cadavres. Bien que non toxique, le contact avec cette

eau peut être déstabilisant, au-delà du fait que l'œuvre perd complètement son caractère en principe très ludique.

Dans le contexte d'un art plus que jamais relié à la narrativité, il est ainsi possible de se réapproprier le concept de *parergon* pour repenser le rôle du discours dans cette nouvelle modalité de faire artistique. Élément aux fluides frontières, « le *parergon* se détache à la fois de *l'ergon* (de l'œuvre) et du milieu, il se détache d'abord comme une figure sur un fond » (Derrida, 1978, p. 71). Agissant comme quelque chose qui n'est ni externe ni interne, le *parergon* est associé par Kant aux habits d'une statue et au cadre d'un tableau. Il s'agit de quelque chose qui n'appartient pas intrinsèquement à l'objet lui-même, mais qui le décore, qui collabore à sa beauté esthétique sans influencer fondamentalement sa constitution essentielle : « C'est ce que *ne doit pas* devenir, en s'écartant de lui-même, le sujet principal. » (Derrida, 1978, p. 63.) Pour Kant, le *parergon* occupe ainsi une fonction secondaire, liée à la quête du beau, à l'ornement, à un ajout qui sert à relever le plaisir du goût tout en restant dissociable de l'œuvre d'art s'il le faut. En se mêlant à la fois au mur sur lequel il est accroché ou positionné, ou à l'œuvre qu'il accompagne, il ne fait pas partie constitutive ni de l'un ni de l'autre. Hors-d'œuvre, objet accessoire, étranger, secondaire, supplément, à-côté, reste.

Cependant, pour Derrida, le *parergon* n'est pas simplement dispensable. Même s'il est secondaire, cet appareil possède des caractéristiques non négligeables qui servent à compléter ou à combler le manque intérieur d'une œuvre, un manque qui, comme nous le verrons, a un statut spécial. Comme le précise Derrida, parlant des *parerga* :

sans eux, sans leur quasi-détachement, le manque au-dedans de l'œuvre apparaîtrait... Ce qui les constitue en *parerga*, ce n'est pas simplement leur extériorité de surplus, c'est le lien structurel interne qui les rive au manque à l'intérieur de *l'ergon*. Et ce manque serait constitutif de l'unité même de *l'ergon*. Sans ce manque, *l'ergon* n'aurait pas besoin de *parergon* (Derrida, 1978, p. 69).

En notant cette relation de codépendance, Derrida nous montre que l'utilité du *parergon* va au-delà du seul embellissement, dans la mesure où il est aussi chargé de cacher le manque qui existerait naturellement au sein d'une œuvre. Il

la complète et, ce faisant, la modifie. Et cela parce que ce manque constitutif de l'œuvre est, pour Derrida, *complètement dépendant de l'addition du cadre* : « Ce manque, qui ne peut pas être déterminé, localisé, situé, arrêté dedans ou dehors *avant l'encadrement* est à la fois, pour se servir encore de concepts appartenant précisément à la logique classique du cadre, ici au discours kantien, *produit et production* du cadre. » (Derrida, 1978, p. 83; emphase de l'auteur.)

Dans l'art contemporain, plus de deux siècles après les écrits kantien qui démontraient déjà l'ampleur de cette difficulté, la distinction entre ce qui est essentiel et secondaire dans une œuvre devient amplement plus problématique. Savoir ce qui est intérieur ou extérieur à une installation qui n'a pas vraiment de limites, ou à une œuvre de bioart, qui joue avec la frontière entre le vivant et l'inerte, est un défi dont les réponses ne pourront jamais nous satisfaire complètement. Quelques artistes ont souvent du mal à situer leurs travaux dans un mouvement ou un courant artistique particulier, dans la mesure où ces délimitations tendent à les intéresser de moins en moins. Or qu'en est-il du public qui fait face à ses œuvres? Dans quelle mesure la communication entre l'œuvre et le spectateur devient un élément constitutif propre à l'œuvre, dépassant la position d'« un surplus, [d']une addition, [d']une adjonction, [d']un supplément » (Derrida, 1978, p. 66) pour devenir une partie de l'œuvre elle-même?

Le texte comme élément constitutif de l'œuvre d'art contemporain

Kant n'a pas toujours été très clair au sujet de ce qui pouvait se passer avec l'œuvre d'art si son *parergon* s'en trouvait modifié. Ce qui est clair, c'est que, pour Kant, cette « *besogne secondaire* » (Derrida, 1978, p. 65) ne fait pas partie intrinsèque de l'œuvre, même si elle la complète. Si l'on considère que le discours de l'œuvre d'art contemporain en fait fondamentalement partie et que les caractéristiques immatérielles qui sont octroyées à l'objet artistique sont souvent plus importantes que leurs aspects concrets, on part du présupposé que le texte devient un élément constitutif de l'œuvre. Il n'est plus accessoire, ajout ou ornement : il permet à l'œuvre d'être ce qu'elle est autant que n'importe quelle autre caractéristique physique qu'elle puisse avoir. Comme le précise Bal (2007), « l'exposition est une entreprise de communication, donc, l'objet n'est

pas autonome non plus. Il est mis en exposition par une "première personne", le commissaire que j'appelle agent expositoire » (p. 14). C'est pourquoi le texte explicatif joue le rôle d'un porte-parole placé exactement entre l'œuvre et l'observateur : c'est le discours de médiation qui fait le passage entre un objet qui peut sembler indéchiffrable au premier regard et une œuvre d'art capable d'émouvoir et d'établir des liens. Le texte est un pont, une connexion, une des clés d'entrée dans le mystérieux monde de l'art contemporain où même les experts ont parfois du mal à y pénétrer⁴.

Si l'on explore les relations entre le discours et l'exposition, la médiation et le visiteur, le texte et l'œuvre, on pourrait dire qu'on retrouve beaucoup plus d'intersections que de hiatus. L'idée de l'œuvre d'art comme objet autosuffisant, isolé et divinisé fait un peu partie d'un passé qui ne retrouve plus de place dans la logique de l'art contemporain. Pour orienter la foule perdue, pour guider le visiteur avide de connaissances et d'expériences, pour faire partie du jeu de l'art contemporain, rien n'est plus efficace que le texte explicatif. Le public peut ne pas être au courant des nouveaux langages artistiques, mais il va reconnaître le code de la langue orale ou écrite. Le texte peut ainsi se concevoir comme visant à répondre aux questions des visiteurs qui, voraces, cherchent des réponses autour des cadres ou des marges des œuvres. Si tout va bien, ils trouvent normalement ces réponses dans ces textes, ce qui les apaise ou les amène à se poser encore plus de questions. Grâce à ces confrontations, l'expérience esthétique peut naître ou, au moins, s'enrichir, une expérience sans laquelle la démarche artistique pourrait être remise en cause. Comme le précise la philosophe Anne Cauquelin (1996), « loin, donc, d'être un accompagnement d'œuvres déjà là, les textes les constituent en œuvres... L'objet d'art contemporain, à ce titre, est moins une œuvre isolée dans sa splendeur opaque qu'un textobjet » (p. 37).

Dire que l'œuvre d'art contemporain est un « textobjet », c'est donc connecter définitivement son titre et les commentaires qui l'accompagnent à ce qu'elle est

⁴ Dans le texte « Lettre à un commissaire », Nathalie Heinich, théoricienne de l'art contemporain qui a publié notamment l'important livre *Le triple jeu de l'art contemporain* (1998), révèle sa crise personnelle provenant de sa difficulté à comprendre les œuvres contemporaines, elle qui était supposée pouvoir les comprendre et les apprécier.

en tant qu'œuvre. La pièce n'en devient pas pour autant inséparable de son cartel explicatif, mais la présence ou l'absence de ce texte la transforme fondamentalement et en fait une autre œuvre. Cela veut dire que, si l'on change le contexte, c'est-à-dire le discours narratif d'une exposition, on peut changer complètement l'œuvre exposée. Cette idée dérive d'un simple suivi d'arguments logiques qui partent de la prémisse (pas unanime) que l'œuvre d'art contemporain, au contraire de l'art classique que Kant a eu l'occasion d'observer, ne ramène pas « en soi » tous les attributs esthétiques nécessaires pour produire une connexion immédiate avec son appréciateur. Loin de cela, elle demande un certain engagement personnel, qui exige à son tour une considérable volonté de participer au processus de communication entamé quand l'artiste a mis en place sa démarche. Depuis la création initiale jusqu'à l'exposition, l'œuvre peut subir plusieurs transformations sans que ses qualités physiques ne soient touchées, et cela au travers les changements et l'évolution du discours qui lui est attribué. Dans la logique de l'art contemporain telle que Cauquelin (1992) l'a démontrée, le rôle créateur de l'artiste peut être joué par tous les acteurs impliqués dans le réseau de l'art : le conservateur, le commissaire de l'exposition, l'institution artistique ainsi que le public. Si l'artiste est celui qui crée, toutes les phases du parcours d'une œuvre peuvent la redimensionner. L'œuvre d'art contemporain devient donc plus communicationnelle que toutes les autres, puisque son existence même est intimement dépendante de ce qu'elle va communiquer par les multiples étapes de son parcours en tant qu'objet, processus ou démarche.

Dans cette perspective, l'art contemporain invite le public à participer, à interagir et à contribuer à sa signification, puisque, sans cette interaction, son existence n'est pas possible. Le rattachement à un discours n'est, par conséquent, pas une faiblesse, mais, au contraire, lui attribue une puissance extraordinaire. Si la notion de *parergon* requiert une idée de limite, de frontière et de passage, en même temps que de fluidité et de continuité, l'art contemporain joue avec l'impossibilité même de définir une fin et un début à l'œuvre. Après tout, au-delà de sa matérialité, une œuvre est aussi une histoire qui peut être racontée selon une infinité de différentes manières.

Références

- Alcade, M. (2011). *L'artiste opportuniste. Entre posture et transgression*. Paris, France : L'Harmattan.
- Bal, M. (2007). *Le public n'existe pas*. Dans E. Caillet et C. Perret (dir.), *L'art contemporain et son exposition. Tome 2* (p. 9-33). Paris, France : L'Harmattan.
- Bal, M. (1996). *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York, NY : Routledge.
- Cauquelin, A. (1992). *L'Art contemporain*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- Cauquelin, A. (1996). *Petit traité d'art contemporain*. Paris, France : Seuil.
- Chaumier, S. (2010). *La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception*. *Culture & Musées*, 16(1), 21-43.
- Derrida, J. (1978). *La Vérité en Peinture*. Paris, France : Flammarion.
- Glicenstein, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- Heinich, N. (2009). *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*. Bruxelles, Belgique : Les Impressions Nouvelles.
- Kant, E. (2015). *Critique de la Faculté de Juger*. Paris, France : Flammarion.