

ETC



## Fatale immortalité

Michel De Broin, Galerie Yves Le Roux, Montréal. Avril 1995

Francis Lachance

Number 31, September–October–November 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35810ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (print)  
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Lachance, F. (1995). Review of [Fatale immortalité / Michel De Broin, Galerie Yves Le Roux, Montréal. Avril 1995]. *ETC*, (31), 33–39.

## MONTREAL

### FATALE IMMORTALITÉ

Michel De Broin, Galerie Yves Le Roux, Montréal. Avril 1995

*Restez. 2. Donnez. 3. Utilisez. 4. Suivez. Restez. Utilisez. Donnez. 3. Suivez. 4. Donnez.,* graisse automobile, papier, verre, plomb. 1994. *Suivez* le regard en pensée. *Utilisez* perception, jugement. *Donnez* temps, effort... ou simplement du jeu à l'imagination. 1. *Restez* ce que vous croyez devenir sinon devenez ce que vous croyez être : *Il n'y a plus de transcendance, il n'y a que des transplantations. Utilisez* et *Suivez*, surtout : 5. *Ne pas suivre les directives.*

Michel De Broin.

**D**ifficile, voire impossible, de dégager le sens de cette curieuse suite de commandements énoncés à l'orée du parcours de l'exposition *Objet défini — corps étrange*. D'autant plus que sur ce premier élément exposé, l'ordre numérique originel des ordonnances apparaît transgressé par des rayures, commentaires et multiples autres indications graphiques. Par l'écrit, par l'image, par le geste, l'autorisation n'est pas moins signée; le désir rendu possible : celui d'avancer, d'être doublement saisi par les sens et par l'esprit, celui de voir, de *ça-voir*. Toutefois, pour se laisser prendre au jeu, ne faudrait-il pas d'abord en comprendre les règles, du moins saisir ce que l'astucieux jeune créateur cherche à exprimer dans cette introduction à son exposition, et par là retrouver l'ordre logique des mots qu'il y énonce ? Tout observateur assidu du petit palimpseste aura sans doute cherché la raison de ces inscriptions. Or, il semble qu'ici la clarté logique s'opacifie par l'usage d'une *raison dérisoire*, pour reprendre l'expression de Milan Kundera<sup>1</sup>.

*Il n'y a plus de transcendance...* Donner foi à cette affirmation signifie ne plus concevoir de substances permanentes; le *Logos*, cet univers de la raison, ce monde des objets<sup>2</sup> et des sujets transcendants apparaît alors fragmenté, opacifié, dissous. Ne pouvant plus chercher de *raison raisonnable* derrière les manifestations sensibles de l'esprit humain, comment voir et surtout comprendre l'art ? Le terme « raison » utilisé dans les langues d'origine latine (*ratio, reason, ragione*), pour désigner la cause, renvoie d'abord et avant tout à la faculté de réflexion. « Aussi, la raison en tant que cause est-elle toujours perçue comme rationnelle. Une raison dont la rationalité n'est pas transparente paraît incapable de causer son effet. Or, en allemand, la raison en tant que cause se dit *Grund*, mot qui n'a rien à voir avec la *ratio* latine et qui désigne d'abord le sol, puis un fondement »<sup>3</sup>. Si bien que dans la perspective qui est celle de la *ratio*

latine, le jeu de mots qui nous est donné à lire et à comprendre (*Suivez. Utilisez. Donnez. Restez.*) et la négation de son ordre semblent totalement arbitraires, absurdes, vides de sens, bref sans raison. Pourtant, et je m'attacherai à le dévoiler, ce jeu déraisonnable contient sa logique; il a certes une raison, un fondement, son *Grund* : « *Warning : Machine must be grounded* ». Tel est l'avertissement explicite que De Broin sert au visiteur sur le troisième panneau de la même œuvre. Or d'après l'écrivain Kundera, « tout au fond de chacun de nous est inscrit un *Grund*, qui est la cause permanente de nos actes, qui est le sol sur lequel croît notre destin. J'essaye de saisir chez chacun de mes personnages son *Grund* et je suis de plus en plus convaincu qu'il a le caractère d'une métaphore »<sup>4</sup>.

*... il n'y a que des transplantations.* Dans un monde soustrait à la raison raisonnable, il n'y aurait désormais que transferts d'un sol ou d'un corps à un autre, greffes, déplacements de sens, métaphores, *transplantations*. L'action de transplanter consiste à prélever la vie d'un lieu d'origine pour la recréer dans un lieu autre (métaphore sans doute des processus de création et d'interprétation). Transplantation : effectuation de la coupe d'un greffon suivie de son insertion dans un sol, un *Grund*, dont la vitale fonctionnalité faisait jusque-là défaut. Dans *Retranché, j'appartiens à un corps opérationnel*, De Broin utilise la coupe de vin rouge, le bocal rempli de graisse et tout un système de tuyaux et de pompe à la manière d'un chirurgien qui réalise une greffe cardiaque, cherchant à rétablir sa fonctionnalité originelle à l'intérieur d'un réseau artificiel de connexions vasculaires — dispositif qu'il met inopinément en action à l'aide d'une commande à distance. Artificialité du fonctionnement, de la vie, artificialité du désir : le simulacre peut et doit être ici considéré sous divers angles. Toutefois, qu'on fasse référence à la constitution d'un artifice biologique, esthétique ou autre, on devra souligner le caractère technique, méthodique sinon progressiste de la construction. Si bien qu'apparaîtra, au-delà de la fascination hypnotisante du jeu à l'œuvre, le désir typiquement moderne d'immortalité. Qu'en est-il de l'expérimentation artistique ou scientifique, et de leur progression respective, si elles ne cherchent pas à combattre (par la raison et ses artifices) *Chronos* et l'inéluctable mort qui guette l'humanité ? La pratique de la greffe ne consiste-elle pas à extraire la vie de son milieu pour paradoxalement la préserver ailleurs ? Et cette préoccupation n'est-elle pas commune aux artistes, écrivains, interprètes, conserva-

teurs de musée et scientifiques ? Dans ce geste dicté par la volonté d'interrompre le cours du temps dévastateur, de maîtriser le caractère fortuit ou absurde des événements, doit-on voir l'expression d'une tentative de l'homme malheureusement toujours avortée d'assurer sa propre permanence ?

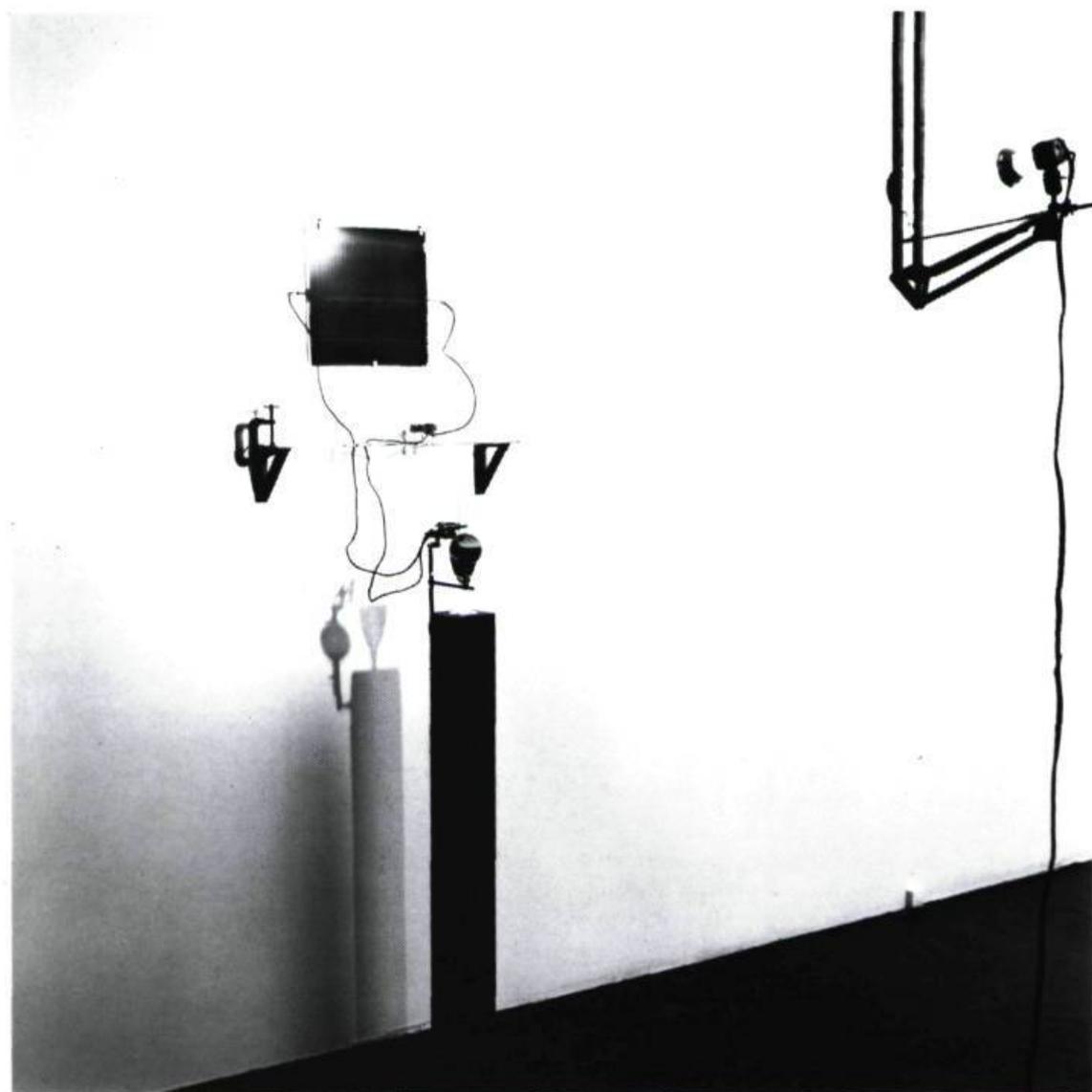
Mais est-ce vraiment en lui imposant un ordre artificiel et fonctionnel que je puis conserver la vie ? De Broin soutient, quant à lui, que tout retranchement (à prétention scientifique) hors du cours de l'existence est une mise en réserve de la vie. C'est par cette soustraction de l'esprit à la mouvance des choses que j'appartiens à un corps fonctionnel (militaire, religieux, social ou professionnel, peu importe puisque dans chaque cas s'exprime un désir absolu d'identification). *Détaché*, je ne pourrai/saurai alors jamais adéquatement utiliser les réelles facultés de mon corps. Observateur coupé de l'action, dans ma tour d'ivoire, préoccupé par la sauvegarde artificielle de la vie hors du temps, j'effectue une véritable négation de la dynamique du changement, qui est l'essence même de la vie que je crois pouvoir retenir. D'un autre point de vue, l'artifice construit contient l'expression d'une individualité (aussi effacée soit-elle) et en cela participe à la définition de cette permanence de soi que l'on appelle identité — une identité trop souvent mise à l'abri du monde derrière quantité de fortifications objectives destinées, en matière d'expression, à faire autorité. Et pourtant, *détachée*, la conscience cartésienne finit par s'apercevoir que le double développement artificiel d'un milieu de vie stable et d'une image de soi consistante est la chose la plus difficile à maîtriser.

Hors de la subjectivité du créateur de l'œuvre, de l'arbitraire de son désir, l'œuvre reste inerte; elle ne fonctionne pas. Si le désir donne vie au corps de l'œuvre<sup>5</sup>, l'efficacité de l'artifice dépend avant tout d'un sentiment réciproque, relevant aussi bien de la capacité de l'artiste à susciter l'intérêt et la réponse de son vis-à-vis, que de la volonté du visiteur de jouer le jeu de la séduction. Le désir de création n'est donc pas étranger à celui d'être désiré par l'autre, pour vivre ne serait-ce qu'un moment dans ses yeux et peut-être y trouver l'image de sa propre immortalité. *Une fois éteint cet éclairage artificiel*, tout l'attrait et la fascination de l'œuvre s'estompent, *le corps redevient un mécanisme malpropre* dont il faut assurer l'entretien<sup>6</sup>. Fascination prodigieuse que cette circulation artificielle d'un fluide aux accents sanguins exerce sur l'attention du visiteur de l'exposition : un attrait pourtant artificiellement *causé*, commandé par l'artiste; pouvoir de captation étrange du corps, ayant essentiellement pour effet de nous soustraire de la quotidienneté abruti-

sante de la vie sociale (et peut-être vise-elle à nous dégager de la banalité — voire de la médiocrité — qui nous est trop souvent servie dans les galeries). Il reste que cet appât par un mécanisme simili-cardiaque, auquel s'ajoute le désir d'ouvrir (sans être vu) le casier verrouillé (pour voir les secrets qu'il pourrait renfermer), nous renvoie — comme si un miroir nous avait subitement été tendu au moment précis où notre regard a été capté par la machination artistique — à notre indomptable pulsion scopique. S'agit-il de celle, « malsaine », du voyeur, ou de celle de l'observateur scientifique, que l'on prétend « noble » ? Ce qui ne fait que confirmer que le sens de l'art s'appuie plus intensément sur une conscience pragmatique qu'il n'est le résultat d'une observation, d'un découpage et d'une analyse rationnelle. Est-ce une invitation à l'action ?

*Retranché, j'appartiens à un corps opérationnel* génère deux idées en apparence contradictoires mais sans doute indissociables. D'une part si, retranché (dans mes pensées), je me perds dans une illusoire tentative d'ordonner la vie et de maîtriser ma propre image, je n'en continue pas moins de porter le fardeau de mon corps avec la série de besoins que ce poids suppose. Et d'autre part (*Warning : Machine must be grounded*), sans cette recherche d'une identité (recherche qui doit se faire *dans* plutôt qu'*en dehors* du monde), je ne suis qu'un corps vide, abruti, extérieurement réglé, un corps opérationnel : « Ce qui est insoutenable dans la vie ce n'est pas d'être, mais d'être son moi. [...] Vivre, il n'y a là aucun bonheur. Vivre : porter de par le monde son moi douloureux. Mais être, être est bonheur. Être : se transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède »<sup>7</sup>. La seule manière d'être serait-elle donc de constamment s'identifier ? Ne pourra-t-on jamais se libérer du désir et de cette fatalité qu'est la définition de sa propre identité ? Jamais, à moins de jouer à l'abruti.

*L'opacité du corps dans la transparence des circuits* reprend cette idée que la matérialité du corps humain (et du corps de l'œuvre) constitue un obstacle insurmontable à la transmission parfaite des informations et des idées. Cette insurmontable corporéité s'oppose à l'avènement d'un pur *Logos*, monde parfaitement objectif dans lequel viendraient harmonieusement s'accorder toutes les subjectivités. Dans le fil de cuivre composé d'une communauté d'atomes identiques, les électrons circulent et progressent sans rencontrer d'opposition (n'y aurait-il pas là métaphore du conformisme sous ses diverses formes : religieuse, scientifique ou nationaliste ?) jusqu'au moment où l'on tente de les faire traverser un



Michel De Broin, *L'opacité du corps dans la transparence des circuits*, 1995. Plaque solaire, vin rouge, verre, voltmètre, appareillage électrique, installation; 100 x 200 x 200 cm env.

corps étranger, résistant. De Broin compose avec un verre, maintenu sur un haut socle métallique, rempli au trois quarts d'un *bourgogne*, à l'intérieur duquel sont plongées deux électrodes — un verre qui à n'en pas douter fait figure de corps fragile mais résistant dans le circuit électrique, système fermé auquel on l'a assujetti. À l'appareillage électrique et à la coupe de vin rouge viennent s'ajouter une plaque solaire éclairée artificielle-

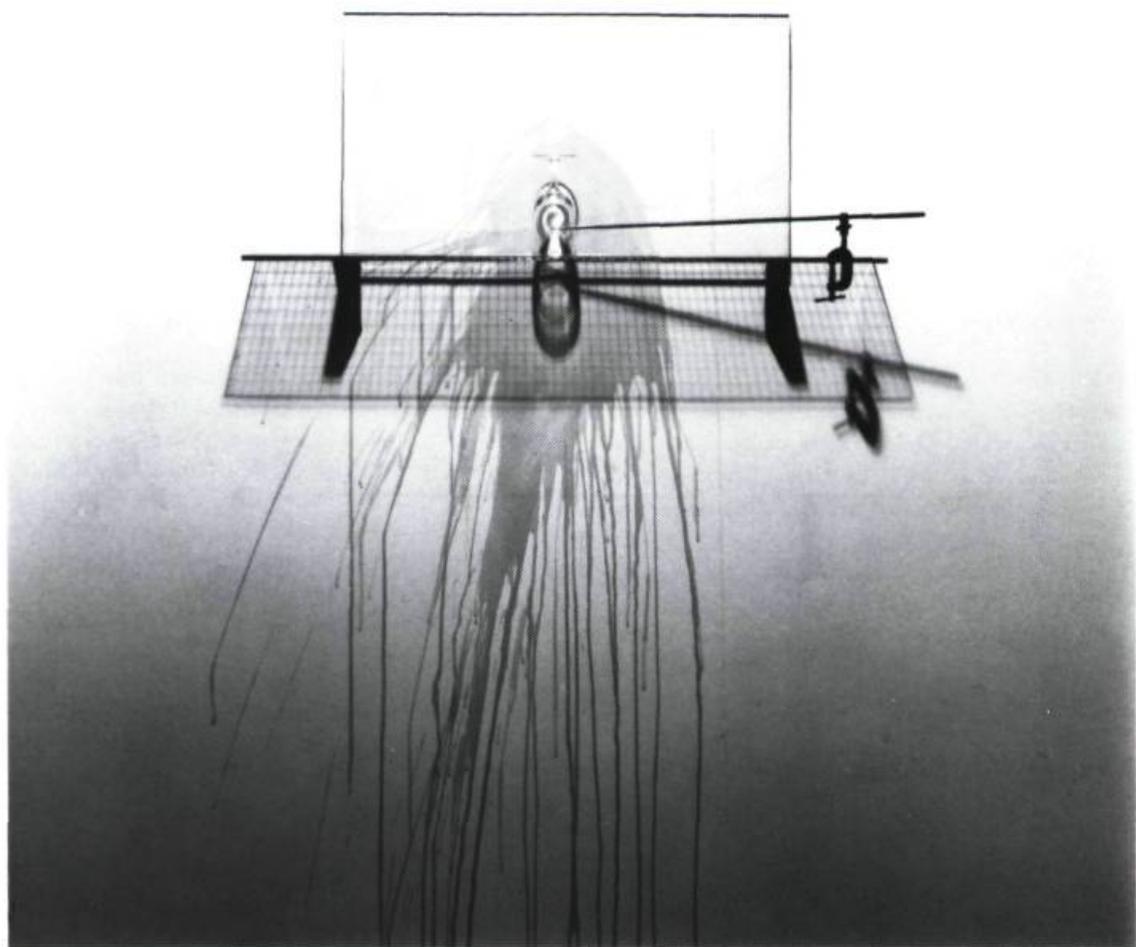
ment à la lumière hallogène, deux loupes (une pour concentrer l'éclairage sur la plaque, l'autre pour piéger l'observateur en mal de détails) et, finalement, un voltmètre mesurant l'intensité du courant qui traverse le circuit. Indiqué sur le mur, à la mine de plomb :  $i = p / r$  (la substitution de « i » par « r » est aussi vraie : la résistance d'un corps soumis à la tension d'un système est, d'une part, proportionnelle au potentiel du circuit et,

d'autre part, inversement proportionnelle à l'intensité du courant qui le traverse). Préoccupé par la preuve scientifique, par le détail de l'analyse fragmentaire, l'observateur plongeant son regard à travers la loupe dans les méandres sirupeux du vin rouge n'aura rien perçu : la valeur de la résistance du corps n'est pas visible à l'oeil nu. Mais debout, dans un corps à corps avec l'œuvre, altérant l'intensité de la lumière projetée sur le panneau solaire, il aura vu son ombre se dessiner, son portrait se former au centre de cette *tavoletta* suspendue au mur. En constatant que son déplacement devant/dans l'œuvre vient modifier l'équilibre du circuit électrique, il aura peut-être réalisé que par sa participation, il conditionne le devenir du système artificiel. Sans doute par l'action pourrait-il aussi résister, faire fléchir la tension sociale ou modifier le système de l'art ? Enfin, De Broin semble proposer deux conceptions antinomiques du corps. On retrouve dans le verre de vin la figure du corps soumis, abandonné comme une girouette au gré des vents : bien que ce corps résiste à la circulation parfaite du courant, le système s'en accommode et y trouve son équilibre. Sans le désir et l'activité que ce désir présuppose, le corps n'est qu'une machine, un poids qui résiste à la pensée et un fardeau social. Animé (allumé) par le désir, le corps (du visiteur intéressé) se métamorphose et se dévoile. C'est alors que, véritablement résistant, il vient modifier l'équilibre, la platitude et la technicité du quotidien.

« *Ça* » a été désamorçé. *Ça* : réservoir des pulsions inconscientes. Pulsions : tendance permanente et habituellement inconsciente, qui dirige l'activité d'un individu. *Ça* : refoulement, sublimation des passions. Libération des pulsions : catharsis. Catharsis : purification, purgation des passions; liquidation d'affects longtemps refoulés dans le subconscient et responsables d'un traumatisme psychique; abréaction. Abréaction : réaction d'extériorisation par laquelle un sujet se libère d'un refoulement affectif. Désamorcer : interrompre le fonctionnement de ce qui devait être amorcé ; neutraliser. Amorce : appât, ce qui attire, séduit; dispositif de mise à feu, détonateur; manière d'entamer, commencement. Amorcer : garnir d'un appât, attirer, séduire. *Amorcer une pompe* : la mettre en état de fonctionner en remplissant d'eau le corps (c'était le cas de *Détaché...*)<sup>8</sup>.

« *Ça* » a été désamorçé installe vraisemblablement un jeu de dialogues croisés avec et entre les œuvres précédentes. Non seulement cette installation met-elle à nu la machination artistique, mais elle formule un commentaire éclairant sur les fonctions de l'art<sup>9</sup>. *Primo*, elle pose avec acuité et avec une ironie certaine<sup>10</sup> la nécessaire fonction expressive de l'art. La gestualité de la tache

de vin sur le mur montre qu'en tant qu'expression d'un individu et de sa libido, l'art extériorise une certaine part du refoulement affectif : « l'inspiration débridée pave la voie à l'œuvre d'art », affirme la publicité télévisée. Toutefois, la forme artistique n'est pas que la trace arbitraire laissée par le geste du créateur, elle procède également de son intellect : *secundo*, l'art est représentation symbolique. En cela, l'œuvre d'art est la structuration d'une expérience du monde, cette réalité qui enveloppe l'individu. Or, si les symboles que l'œuvre contient (coupe à vin, étai, tablette et carreau de verre) font référence à une extériorité mondaine complexe, ils sont surtout liés au regard sur l'art (le vin du vernissage, la fenêtre sur le monde), bref à la communauté artistique à laquelle l'œuvre s'adresse (*tertio* : fonction d'appel ou fonction conative de l'énonciation artistique). Le vin rouge projeté sur le mur, c'est évidemment l'appât que l'on sert usuellement aux initiés de l'art au moment du rituel qu'est le vernissage, rituel de purification par lequel se construit l'identité du milieu et où s'estompent les différences. Le partage de la coupe de vin serait-il l'unique porte d'accès à la mythique vérité en matière d'art : « *Prenez et buvez-en tous, ceci est mon sang*; vous ferez partie de moi, je ferai partie de vous, tous égaux dans un même corps, pour l'éternité. *Vous ferez cela en mémoire de moi.* » Ainsi soit-il et quoi qu'il en soit ainsi, ces symboles pluri-référentiels sont maintenus dans un ensemble structuré, comme le soulignent l'étai et le grillage métallique de la tablette de verre : l'énonciation artistique ne saurait se faire sans structure, sans méthode, sans code, sans raison ni sans fondement. Motivée par un projet — un projet de séduction ici désamorçé, *dévoilé* — la pratique artistique devrait, d'après De Broin, assumer son actualité et en cela ne saurait se limiter à sa valeur esthétique : elle doit être en mesure de faire réagir son destinataire. Questionner la transparence de la représentation fondée sur une objectivité consensuelle (désamorçage du fameux « *ça a été* » barthésien) et au même moment chercher à déplacer l'équilibre du système social, telle serait la finalité contextuelle de l'art contemporain. Ce désir de *changer la vie* et cet ancrage de l'art dans le présent pourrait être rapidement qualifié de *moderne*. Toutefois, « être absolument moderne signifie : ne jamais remettre en question le contenu du moderne, se mettre à son service comme on est au service de l'absolu, c'est à dire sans avoir de doutes »<sup>11</sup>. Or, le travail de De Broin est efficace dans la mesure où il procède de l'ambiguïté du désir. Mettant en scène l'opacité du corps et des significations, l'exposition *Objet défini — corps étrange* montre que l'essentiel de la fonction de l'art ne



Michel De Broin, « Ça » a été désamorcé, 1995. Verre, métal, vin; 197 x 90 cm.

réside pas dans la transparence de la représentation, au sens moderne du terme, mais dans la présentation *qu'il y a de l'imprésentable*, du visible opaque et que cet état de choses n'a rien de trivial, comme tend à nous le faire croire l'univers instrumental du quotidien. Jetant le doute sur nos banales certitudes, elle relève d'une conception proprement postmoderne du rapport indissociable qui unit le sujet à l'objet de ses investissements perceptuels

et psychiques, elle met ses visiteurs « en présence » — pour reprendre l'expression utilisée par Martin Heidegger, Jean-François Lyotard et Luc Ferry — d'un invisible, celui de la *venue en présence de l'étant*, celui du *dévoilement*<sup>12</sup>. Le dispositif figuratif de l'art n'a donc pas ici pour fonction de s'effacer derrière un étant visible *dans* la représentation, clairement identifiable et stable, mais de rendre manifestes les creux, les failles de la représentation.

À quoi ce dé-voilement de l'étant peut-il servir, dira-t-on ? Pour répondre à cette interrogation légitime, il faut d'abord constater qu'à travers l'utilisation de certains concepts de la physique électrique, De Broin pose que l'art peut s'afficher comme étant résolument un discours sur la physique, une métaphysique. À la suite de Joseph Kosuth, il confirme le renversement de la thèse hégélienne d'une dissolution de l'art dans la philosophie<sup>13</sup>, en défendant l'idée que l'art peut sans doute répondre aux interrogations métaphysiques. Rejetant l'absurde thèse d'un pur autotélisme de l'art, il ajoute foi à l'argumentation de Kosuth selon laquelle, d'une part, la contemporanéité de la pratique artistique réside dans le dépassement de son statut classique de lieu de matérialisation synthétique d'une idée dans une forme achevée et, d'autre part, l'oeuvre est désormais un lieu pragmatique opératoire favorisant l'intervention et la réflexion. Dans cette perspective, la légitimité contemporaine en matière d'art reposerait sur sa capacité, dans un contexte particulier, à formuler une définition de l'art. Cette situation suppose, entre autres, qu'une oeuvre expose ses propres conditions de possibilité à travers sa structure et son propos, mais aussi que ces présupposés fassent en partie allusion à des conditions d'intelligibilité déjà existantes, normalisées par une certaine « tradition » (les propositions artistiques qui lui sont antérieures). Cependant, l'intérêt de la démarche de De Broin réside principalement dans son caractère métaphorique, en vertu duquel le rapport du sujet à l'art en est un de « mise à la terre ». Alors conçue comme permettant à son créateur comme à son destinataire de s'interroger sur leur situation respective et leurs désirs réciproques, l'oeuvre d'art ne favoriserait-elle pas l'éphémère réalisation de cette fatalité humaine qu'est la construction de sa propre identité ? Serait-elle l'amorce imparfaite quoique nécessaire de la concrétisation du projet toujours inachevé d'immortalisation de soi ; serait-elle le détonateur de ce fatal mais irrésistible désir humain d'immortalité?...*Que des transplantations : Machine must be grounded.*

FRANCIS LACHANCE

## NOTES

1. Milan KUNDERA, *L'immortalité*, Paris, Gallimard, 1990, p. 285.
2. Ernst CASSIRER, « Le langage et la construction du monde des objets » in *Essais sur le langage*, Paris, Minuit, 1969, p. 39-68.
3. KUNDERA, *op. cit.*, p. 285.
4. *Ibid.*, p. 285.
5. Didier ANZIEU, *Le corps de l'oeuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard (nrf), 1982.
6. KUNDERA, *op. cit.*, p. 194.

7. *Ibid.*, p. 308-9.
8. Définitions tirées de l'édition 1983 du dictionnaire *Le petit Robert*, pp. 6, 229, 266, 1566.
9. Fonctions que je dérive des thèses de Karl BÜLHER sur la relation entre le langage et l'action (*Sprachtheorie*, Iena, 1934 : voir l'analyse de Oswald DUCROT et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 425 et suivantes), à savoir les fonctions signalétique (de communication, d'appel ou tout simplement d'adresse), symptomatique (d'expression) et symbolique (de représentation). Ces thèses, formulées dans la continuité des positions humboldtiennes, ont inspiré le modèle de la communication intersubjective à deux plans et six facteurs développé par Roman Jakobson (*Essai de linguistique générale*, Paris, Seuil, « Points », 1965).
10. On s'en doutera : l'ironie proprement postmoderne, du moins telle que l'entendait Umberto Eco (*Apostille au nom de la rose*, Paris, Grasset, « Le livre de Poche », p. 77-88) : « La réponse postmoderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, de façon non innocente. Je pense à l'attitude postmoderne comme à l'attitude de celui qui oierait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : « je t'aime désespérément » parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : « Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément. ». Alors ayant évité toute fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire : qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d'amour. Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit que l'on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l'ironie... Mais, tous deux auront encore une fois réussi à parler d'amour. Ironie, jeu métalinguistique, énonciation au carré. De sorte que si, avec le moderne, ne pas comprendre le jeu, c'est forcément le refuser, avec le postmoderne, on ne peut pas comprendre le jeu et prendre les choses au sérieux. Ce qui est d'ailleurs la qualité (le risque) de l'ironie. Il y a toujours des gens pour prendre au sérieux le discours ironique. [...] Le roman postmoderne idéal devrait dépasser les querelles entre réalisme et irréalisme, formalisme et contenuisme, littérature pure et littérature d'engagement, narrativité d'élite et narrativité de masse [...] abattre cette barrière érigée entre art et amabilité [...] toucher un vaste public et meubler ses rêves, c'est peut-être cela aujourd'hui faire de l'avant-garde et [...] cela nous laisse encore libre de dire que peupler les rêves des lecteurs ne signifie pas nécessairement les bercer. Ça peut vouloir dire les obséder. »
11. KUNDERA, *op. cit.*, p. 169.
12. Luc FERRY, *Homo Aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset et Fasquelle, « Le livre de Poche », 1990, pp. 262-7.
13. Joseph KOSUTH, « Art after philosophy », in *L'art conceptuel, une perspective*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, M.N.A.M., cat. d'exp. (22/10/89-18/02/90), pp. 236-241 [v.o. angl. in *Studio International*, oct.-nov. 1969, trad. fr. in *Artpress*, no 1, déc.-janv. 1973]. Le projet d'un art conceptuel exposé par KOSUTH critique la conception classique de l'oeuvre d'art comme présentation sensible de la vérité que définissait la philosophie spéculative : « Le 20<sup>e</sup> siècle a vu l'avènement d'une époque dont on pourrait dire qu'elle est celle de « la fin de la philosophie et du début de l'art » (*ibid.*, p. 236). En fait, KOSUTH s'oppose à la démonstration hégélienne par laquelle ce dernier concluait que l'art était voué



Michel De Broin, *Retranché, j'appartiens à un corps opérationnel*, 1995. Vin, pompe, acier, verre, tuyaux de plastique; 144 x 82 x 33 cm.

à la mort par son autodissolution dans la religion et dans la philosophie (FERRY, *op. cit.*, p. 182-184, 199-203). HEGEL affirmait que « il y a, au sein du système complet de la science, un *avant* de l'art [...] et un *après* [...] » : « De même que l'art trouve son *avant* dans la nature et dans les domaines de la vie, il possède aussi son *après*, c'est-à-dire une sphère qui à son tour dépasse son mode d'appréhension et de préhension de l'absolu. Car l'art contient encore lui-même une borne et doit donc se résoudre dans des formes supérieures de la conscience » (FERRY, *op. cit.*, p. 182). Cette borne, « la limite que l'art porte en lui [...] est celle de la sensibilité [opocifiante] en laquelle s'exprime la

vérité » (FERRY, *op. cit.*, p. 184). Cherchant à mettre en évidence les limites que donnait à l'art la conception idéaliste moderne de la représentation et défendant l'intransitivité réflexive de l'art, KOSUTH définissait l'œuvre conceptuelle comme l'exposition de sa propre définition de l'art, de ses propres conditions de possibilité : un *postulat du sens de l'art*. Ainsi, la *viabilité* de l'art reposerait-elle sur sa capacité à renouveler le champ conceptuel de l'art.