

## Des catégories à l'œuvre

Editorial

**Giuseppe Di Liberti et Philippe Louis Rousseau**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/3355>

DOI : [10.4000/imagesrevues.3355](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3355)

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

### Référence électronique

Giuseppe Di Liberti et Philippe Louis Rousseau, « Des catégories à l'œuvre », *Images Re-vues* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 11 janvier 2014, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3355> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3355>

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Des catégories à l'œuvre

Editorial

Giuseppe Di Liberti et Philippe Louis Rousseau

---

- 1 Si, en accord avec la coutume, nous n'avons pas intitulé notre dossier selon le trope classique d'une inversion de termes (du genre « l'œuvre au travail, le travail à l'œuvre »), notre titre suit malgré tout le jeu d'un double sens, « Des catégories à l'œuvre ». Ce qui accordait d'abord l'ouverture d'une ambiguïté (qui rassemble sous son énoncé plus qu'une proposition simple) s'est finalement avéré



donner titre selon son double sens à chacune de nos compréhensions de ce qui croise ici, au détour des articles rassemblés. « Des catégories à l'œuvre » pour simplement définir une régulation de l'œuvre d'art dont les effets travaillent depuis longtemps, sont encore actifs aujourd'hui, et chercheraient à perdurer d'une façon peut-être pas si simple – comprendre ce qu'il en est, depuis notre héritage d'art, d'histoire, de philosophie et d'esthétique, des catégories et de leur nature lorsque nous parlons d'œuvre d'arts. Ou, « Des catégories à l'œuvre » pour observer ce qu'il en est de ce travail à l'œuvre, ou dans l'œuvre, de ce qui y affleure comme symptômes, obligations ou déterminations, et qui nous permettrait d'apercevoir des catégories depuis leur dedans, au travail – question probablement anthropologique lorsqu'elle essaye d'ausculter du social, le nôtre ou un autre, à l'aide d'outils « dénaturant » les données qu'ils cherchent à construire. Il s'agirait, depuis le double-sens mentionné en titre, de savoir si (et comment) se superposeraient (ou diffèreraient) questions ontologiques et questions méthodologiques.

- 2 En résumé, trois présupposés ont nourri la discussion autour de ce dossier et les choix des contributions. Le premier est que les catégories dérivent des œuvres, sont avant tout dans les objets et travaillent les objets. Le second est presque un constat : les catégories critiques sont aussi poïétiques et, par conséquent, l'observateur attentionné

qui cherche à construire un discours sur l'œuvre ne peut échapper au processus de construction de l'œuvre – d'une manière ou d'une autre, il y collabore. Le troisième est mis en évidence par une remarque apparemment anodine : les œuvres d'art sont aussi des objets culturels qui incorporent de la théorie, et le discours sur (ou à partir des) œuvres sera tout autant constitutif, au moins partiellement, de celles-ci. En ce sens – et sans obligatoirement vouloir faire profession postmoderne –, ontologie de l'objet artistique et épistémologie des discours sur l'art nous semblent irrémédiablement associées. Ces trois points de départ imposent une réflexion sur les limites du discours sur l'art. Si en amont – et depuis Lessing – les structures des objets, la nature du médium et les possibilités de notre perception nous donnent quelques points de repère, en aval – et au moins après Panofsky – le discours (toujours historique) sur l'œuvre n'a pas de domaine propre et est, par nature, liminal. L'article de Morad Montazami nous montre de manière pertinente comment un objet artistique (à l'occasion des *Monomanes* de Géricault) peut s'avérer symptôme des émergences et des disparitions de différentes discursivités scientifiques et, par conséquent, comment les catégories qui travaillent les discours de/sur l'art s'intègrent dans un système des savoirs bien plus large que le système des arts.

- 3 L'article de Didier Méhu nous propose une réflexion riche et ponctuelle sur l'objet/concept qui exemplifie au mieux la liminalité propre aux catégories artistiques : le cadre et son emploi-limite, celui du cadre vide. Bien au-delà de leurs dimensions de dispositifs, les cadres vides analysés par Méhu s'offrent, au sens propre, comme formes symboliques capables de structurer une médiation entre particulier et universel. En d'autres termes, avant d'être une catégorie adoptée par le discours sur l'œuvre pour en saisir l'organisation, le cadre vide est une catégorie *de* l'objet artistique pour résoudre et comprendre la présence du divin. Interroger le cadre vide nous impose ainsi, à la fois une problématisation de la nature et de l'ontologie de l'œuvre d'art, et une compréhension de la démarche, de l'enquête ontologique accomplie par l'œuvre. Au sein d'un dispositif qui précède le rectangle perspectif, l'interrogation ne peut se clore, ou l'œuvre se définir, en dehors de son « infinitude » : le vide définit par le cadre ausculterait ce qui dépasse sa définition, nous montrant un fond forcément plus large que ce qu'il peut en saisir.
- 4 A chaque extrémité de l'identité occidentale, que ce soit pour l'étude de l'antique ou pour la production d'œuvres contemporaines, un usage des catégories peut s'imposer par la nécessité de se démarquer de l'hégémonie d'un état de faits (un système de référence mythologique, ou un marché de valeurs moteur d'une industrie culturelle). Dans ce cas, ce n'est pas tant depuis une interrogation définitionnelle ou une tension intérieure que l'enjeu catégoriel se manifesterait mais plutôt par un redéploiement typologique qui opposerait à la trop forte prégnance d'un classement, l'efficace d'un paradigme radicalement différent (ou radicalement identique à suivre une stratégie pop « situationniste »). Ainsi l'interview de François Lissarague et Alain Schnapp quant à une considération rétrospective des guides de leurs projets montre le séminal du déplacement de l'étude de l'antique depuis la collection des noms et des histoires consacrés par la mythologie, jusqu'à une interrogation des faits sociaux ou anthropologiques considérés par eux-mêmes. D'un autre côté, le travail de Johanna Viprey rend compte de la façon dont « l'œuvre ouverte » du chauffeur de taxi Jeff Perkins a pu se constituer en échappant à une professionnalisation-réussite attendue

par le monde de l'art : affleure alors la richesse du « support » d'un métier qui adhère au tissu social sans s'encombrer des atours d'une culture se présentant elle-même.

- 5 Car si la présentation de soi par soi de la culture est probablement une caractéristique qui lui est inhérente quel que soit son « habitat humain », depuis notre concept moderne de l'œuvre et la distinction hégélienne de la « haute culture » s'effectuerait inévitablement un problématique « retour » du culturel ; nos catégories semblent perdre leur esprit à mesure que nous les définissons. Ce « retour » est par exemple perceptible dans la difficulté à donner suites (sinon celles d'une amélioration des technologies « pédagogiques » ou communicationnelles) à la volonté d'exposer autrement les résultats d'une archéologie (matérielle et sociale) dans les courants d'air d'une gare de RER, ou à coordonner la comparaison de l'usage (ou du non-usage) antique de la notion de paysage avec le nôtre. De même, il semble de plus en plus évident qu'une large partie de la pratique des artistes d'aujourd'hui réactive une analyse ethnographique ou s'attache à l'exercice curatoriale, se penche sur « l'invention du quotidien » (pour reprendre l'expression d'un Michel de Certeau auquel il est de plus en plus couramment fait référence), cherche le relais de cultures autres ou d'œuvres-événements-précédents : mais y-a-t-il une solution de continuité de la position « haute » d'artiste-libéral dont hérite aujourd'hui un certain réseau institutionnel de l'art contemporain à celle, « basse », du quotidien salarié, artiste ou non ? Peut-on dégager la condition des artisans antiques et les fonctions culturellement « autres » des objets qu'ils réalisaient en dehors de ce « filtre noble » de références qui a tant contribué à l'établissement du monde de la culture et qui préside à l'exposition des « restes » de l'archéologie ? Et, notre dossier lui-même peut-il aider à comprendre et déplacer des limites ou contribue-t-il plutôt à les admettre et les installer ?
- 6 Ces questions accentueraient deux points décisifs. Le premier consiste dans le dépassement du caractère taxonomique des catégories par leur dimension critique. En d'autres termes, plutôt que fonctionner comme des « étiquettes » pour classer les phénomènes artistiques, les catégories (leur invention, leur emploi) serviraient de « papier-tournesol » pour mesurer le phénomène, en provoquer l'émergence. Cet emploi *stratégique* peut pousser vers la comparaison des arts et la tentative de translation d'une catégorie traditionnellement utilisée par le discours sur un art dans le discours sur un autre art. Il s'agit de la perspective adoptée par Eric Brunier qui, en analysant le tournage du film de Clouzot sur le travail de Picasso, cherche à saisir l'interaction entre la structuration de l'écran et la composition du tableau. Plus généralement, cette stratégie nécessite une réflexion plus large et toujours actuelle sur l'interaction entre les arts. Le texte d'Emilio Garroni ici traduit synthétise exemplairement la question et montre comment cette interaction n'est pas le résultat d'une comparaison mais provient plutôt d'une nécessité des œuvres d'incorporer des relations internes et externes avec l'altérité. Relations qui deviennent justement, dans l'argument de Garroni, un chiffre de la modernité.
- 7 Il se pourrait que l'histoire de l'art la plus rigoureuse, si elle se préoccupe aussi du poids anthropologique et épistémologique des concepts qu'elle utilise puisse nous fournir des indications sur le « bon usage » des catégories. Stephen Campbell, dont nous avons l'immense plaisir de traduire un texte pour mieux faire découvrir l'acuité de son travail au public francophone, remet sur le métier cette vieille catégorie de l'histoire de l'art, la « période », pour nous en montrer une caractérisation renouvelée à travers l'étude de la fresque monumentale, emblématique mais souvent déprisée, de

Bronzino, du *Martyre de Saint Laurent* à San Lorenzo. Le singulier de cette étude est peut-être de nous faire percevoir (et de proposer l'usage d') une période selon ses critères propres plus que depuis la volonté de découper en tronçons l'étendue linéaire d'un temps traversé par un art inhérent à l'humain. La perception historique la plus fine provient certainement de l'étude des temporalités depuis l'endroit même de leur production, ainsi les jeux « d'influences », de paradoxes et de concurrences des souverainetés, le théâtre, l'ironie que pourrait déployer un certain maniérisme qui n'aurait de passif qu'un « for extérieur » que l'histoire de l'art a peut-être un peu trop souvent acheté comptant. Il est peut-être possible de « se donner un genre » ou « des manières » pour mieux se dissimuler ou résister aux pressions de doxa dominantes au service d'intérêts particuliers. Comment préserver la pertinence d'un *minoritaire* (politique, sexuel, autre...) à travers le *majoritaire* de l'établissement d'une discipline supposée le mesurer, l'encadrer, voire le dénoncer ou l'encenser ? Peut-être en reprenant à nouveaux frais théoriques et pratiques le détail des constructions de nos catégories. Une telle nécessité de la redéfinition d'une assise « théorico-pratique » semble, quoiqu'il en soit, assez largement partagée par une « jeune génération » dont Alessandro Rossi présenterait ici le souci à travers un article qui cherche à éclaircir la difficile question de l'objet théorique autour de deux tableaux de Lorenzo Lotto.

- 8 Ce dossier intègre aussi deux articles de ses coordinateurs, deux textes qui ont fonctionné comme point de départ de notre dialogue sur les catégories à l'œuvre. Il était question pour nous de représenter deux directions possibles d'investigation (parmi d'autres, bien évidemment) : d'une part, dans le texte de Giuseppe Di Liberti, l'effort d'intégrer une polarité conceptuelle, celle entre document et monument, qui n'est pas forcément artistique, dans une systémique de concepts artistiques ; de l'autre, avec la contribution de Philippe Louis Rousseau, reconnaître comment peut travailler et se dépasser vers un dehors une catégorie aussi vaste que celle du paysage, depuis des lieux où elle serait sensée se redéfinir et se ré-élaborer, les travaux de terre et les textes de Robert Smithson. Ainsi se définirait, *peut-être*, une catégorie, celle de l'œuvre, depuis l'effort d'une compréhension ontologique de deux de ses composantes fondamentales ou, à y suivre le jeu, depuis le moment pictural de questions de « fonds ». Des catégories à l'œuvre, l'une rendant les autres floues au miroir de ses déplacements, pendant que les autres tendraient à l'une leur pouvoir de séparation, la définition de leurs reflets : peut-être selon l'angle d'une inflexion de la réflexion, nous nous permettons de vous renvoyer à la figure de *Miroir Double* que nous offre General Idea et que nous avons placé à l'accueil de ce dossier.