



1 place Attane F – 87500 Saint-Yrieix-la-Perche
www.cdla.info ■ info@cdla.info
tél. + 33 (0) 5 55 75 70 30 ■ fax + 33 (0) 5 55 75 70 31
<https://www.facebook.com/cdla.saintyrieixlaperche>

PARTENAIRES INSTITUTIONNELS

ministère de la Culture – DRAC Nouvelle-Aquitaine,
Région Nouvelle-Aquitaine, Ville de Saint-Yrieix-la-Perche,
Conseil départemental de la Haute-Vienne.

exposition ➡ 16/10/20 ➡ 22/01/21

L'objet *a*

**Carla Adra, Jean-Baptiste Farcas,
Romaric Hardy, Fabrice Michel**

livres et publications de la collection du cdla

projet : Laurent Buffet

Jacques Lacan incline et décline la lettre *a* (petit *a*) en divers moments de ses Séminaires. Une lettre qui lui sert tour à tour à désigner : le petit autre (l'alter ego) par opposition au grand Autre (lieu d'une altérité radicale qui excède et détermine le sujet), l'objet du désir (ou le fantasme), la cause du désir. Dans ces deux dernières occurrences, qu'il soit objet ou cause (objet-cause), *a* est le signe de l'insondable qui affecte par culture — comme on dirait par nature — le désir humain. Ainsi, dans *Le Désir et son interprétation*, où il participe encore d'une typologie du fantasme, *a* est ce qui soutient le sujet de la castration au moment où il «défaillit» en tenant lieu de substitut à la perte symbolique du phallus imaginaire. Lacan le décrit alors comme «ce quelque chose qui se trouve soumis à la condition d'exprimer la tension dernière du sujet, celle qui est le reste, celle qui est en marge de toutes ces demandes, et qu'aucune de ces demandes ne peut épuiser». Écriture du manque, il est aussi par conséquent, dans la mesure où le désir est un effet de la castration, ce sans quoi le sujet ne peut accéder à son propre désir. Par la suite, à partir du Séminaire *L'Angoisse*, Lacan donnera à l'objet *a* une portée quelque peu différente, l'envisageant non plus comme un objet imaginaire mais comme la cause du désir en tant qu'objet d'une jouissance perdue. Entre temps, dans «Remarque sur le rapport de Daniel Lagache», il en propose une formulation qui semble pouvoir s'accorder avec ces deux orientations, le faisant alors apparaître sous l'image évocatrice de «l'index levé vers une absence».

Quel rapport entre cette inclinaison psychanalytique de l'initiale alphabétique et celle qu'on se propose ici de lui faire subir ? S'il est un objet — ou une catégorie d'objets — que la culture occidentale désigne traditionnellement comme le plus désirable, c'est bien l'objet d'art, symbole de ce que cette culture a de plus estimable et qu'elle revendique en conséquence comme son bien le plus précieux. Avec les développements de l'industrie culturelle et de la société de consommation, cet objet a subi un phénomène nouveau que l'on pourrait dire de prosaïsme dilatoire, devenant à la fois objet d'un désir intense de possession et source d'une satisfaction des plus banales. Sous l'influence du design

et du marketing tout particulièrement, les marchandises les plus ordinaires se sont mises à adopter certains des traits caractéristiques de l'œuvre d'art, notamment sous ses aspects esthétiques, ce qui a amené certains sociologues à affirmer que nous serions entrés dans l'ère du capitalisme artiste. Il est toutefois frappant de constater que ces mêmes auteurs qui annoncent l'évaporation de l'art dans la société de consommation – sa survivance à «l'état gazeux», pour reprendre le titre d'un livre fameux d'Yves Michaud – ne prennent absolument pas en considération les mutations qui ont affecté la sphère artistique depuis un demi siècle, lesquelles eurent pour effet d'affecter d'un signe négatif – au sens quasi photographique – ce que cet objet pouvait avoir de positif. Au moment – entre les années 50 et 60 – où ce que Lipovetsky et Serroy, parmi d'autres, ont appelé le «capitalisme esthétique» entre dans sa phase hégémonique, l'art tend inversement à perdre ses attributs esthétiques, renonçant à être le lieu par excellence de l'expérimentation formelle et le pourvoyeur d'expériences sensibles originales. Cette «désesthétisation» – selon l'expression du critique d'art Harold Rosenberg – a certes des antécédents importants au début du xx^e siècle. Mais force est de constater qu'elle devient, à partir de cette époque, un phénomène beaucoup plus général. Une part importante de l'art contemporain n'appelle plus une appréciation sensible, mais engage une critique radicale de la notion même d'œuvre, entendue comme un artefact voué au culte de l'esthétique. Parmi ces productions que les artistes préfèrent alors désigner par le terme plus neutre des travaux – *works* –, la plupart invitent à développer une attention qui porte au-delà du sensible, vers une chose, une idée ou un événement absent du champ de perception immédiat de l'observateur. La consécration moderniste de l'autonomie formelle laisse alors place à une approche de l'art en tant que support de médiation. Un déictique qui, comme dans l'image de Lacan, renvoie le plus souvent à une absence, un rien qui n'occupe pas moins la position souveraine de l'objet référentiel. Dans ce cas, l'assimilation devenue courante entre les séductions marchandes, qui célèbrent pour leur part le plein et la présence, et l'expérience artistique est rendue tout simplement impraticable.

Dans *L'Homme sans gravité*, Charles Melman dresse le bilan d'une mutation importante des sociétés occidentales. Selon lui, celles-ci ne seraient plus fondées sur le refoulement du désir, tel que Freud en avait fait l'analyse dans *Malaise dans la civilisation*, mais sur «l'exhibition de la jouissance» et la perversion. Dans cette «nouvelle économie psychique», le sujet ne serait plus porté par la quête d'un objet idéal, son rapport au monde prenant désormais pour support une «référence objectale» qui n'a de cesse d'être satisfaite. Et de soutenir : «ce qui vient à se trouver perdu, c'est ce que Lacan appelle l'objet *a*, la cause du désir, cet objet perdu initial dont le caractère fuyant entretient la quête de notre désir». Perte de la perte, la nouvelle économie psychique amènerait ainsi le moi à préserver son unité, sa valeur, «d'un point de vue non plus éthique, mais esthétique». Un narcissisme qui en passe sans aucun doute par le fétichisme de l'objet de consommation, dont Baudrillard, au tournant des années 1970, dans la lignée de Veblen, avait montré combien sa valeur d'usage était désormais surdéterminée par sa valeur ornementale et de prestige. S'il est en revanche une éthique de l'art contemporain, celle-ci semble bien résider dans le fait de réhabiliter – ré-*a*-biliter – l'objet *a* compris comme objet *art* ; et ceci, en l'annulant comme objet esthétique. On pourrait ainsi dire que l'objet *art*, c'est l'objet de l'art en tant qu'il laisse à désirer. Ce qui peut aussi bien s'entendre comme le fait pour cet objet de décevoir les attentes du public que comme celui de mettre ces attentes en position de suspens, et en ce sens de les proroger. Ce qu'un autre psychanalyste, Gérard Wajcman, semble avoir en partie perçu dans *L'Objet du siècle*, sans pour autant le rattacher au contexte économique-culturel du capitalisme tardif. Si l'on prend en revanche en considération ce contexte, la néantisation de l'art apparaît alors comme une manière, après la fin des avant-gardes, de garantir sa dimension subversive, au sens où Lacan parlait d'une «subversion du sujet». En un mot, il semble que le besoin le plus urgent soit aujourd'hui de mettre la sensibilité en suspens et qu'une grande part de l'art contemporain soit le lieu par excellence de ce suspens.

Par là même, la désesthétisation de l'art contemporain pourrait bien être, d'une certaine manière, un des derniers refuges offert au plaisir esthétique dans un monde esthétisé de part en part. Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud définit le plaisir comme un sentiment négatif, en ce sens qu'il ne procède pas d'un excès ou d'un surcroît de stimulations psychiques, mais au contraire d'un abaissement des tensions provoquées par des affects déplaisants. Dans un monde sursaturé de stimulations sensibles, leur mise en suspens peut donc constituer une source non négligeable de plaisir, celui de se trouver enfin libéré des pressions qui s'exercent sur la sensibilité – ce que le langage courant appelle «se débrancher». Mais en quoi ce plaisir serait-il encore esthétique ? En ceci que la sensibilité, déliée des réflexes d'adhérence que la société du spectacle lui impose, se trouve pour ainsi dire rendue à

elle-même, et s'exerce alors sous le registre plus ouvert du possible, de l'éventuel, de l'expectative, ainsi que nous y invitent les «travaux» évoqués plus haut. Avec la théorie Lacanienne de l'objet *a*, ce suspens esthétique peut aussi se comprendre comme un trou, une coupure, qui a pour fonction de maintenir la tension d'un désir qui est avant tout ici un désir d'art. Car en effet, dans les exemples cités plus haut, dont l'art conceptuel représente sans aucun doute la forme la plus accomplie, l'expérience sensible n'est pas purement et simplement abolie, mais semble différée, comme posée dans un horizon d'attente par ces signes – *statements*, protocoles, images sans qualité, objets eux-mêmes en tant que médiateurs d'un monde vécu – qui en soutiennent la promesse. En ce sens, le suspens esthétique de l'art contemporain peut aussi bien être entendu comme un suspens de l'esthétique que comme une esthétique *du* suspens.

L'objet livre – qu'il ne faut pas confondre avec le livre objet – a joué un rôle important dans la constitution de l'objet *art*. S'il est en effet une chose que le livre d'artiste participe à remettre en cause, c'est bien l'idée selon laquelle l'art serait le lieu par excellence du plaisir esthétique. Tout d'abord, par le fait qu'il a besoin d'être manipulé pour être regardé, autrement dit qu'il subordonne l'œil à la main, abolissant ainsi la distance qu'implique le regard contemplatif, celui-là même que Kant posait au fondement de l'expérience esthétique. Si le livre d'artiste peut être apprécié pour ses aspects formels, dans la grande majorité des cas, la forme n'y est pas à elle-même sa propre fin, celui-ci épousant la grande tendance de l'art contemporain évoquée plus haut qui consiste à renvoyer au-delà de la pure matérialité de l'objet visuel. Il peut ainsi se faire document, narration, collection, utopie, etc., comme l'a répertorié Anne Moëglin-Delcroix dans son *Esthétique du livre d'artiste*. Parmi les ouvrages qui composent le fonds du Cdla, ma sélection s'est faite autour de plusieurs thèmes qui me paraissent particulièrement représentatifs du rapport que le livre d'artiste entretient avec son dehors : le contrat, le protocole, les interactions sociales, les états de conscience, le désir, l'action, le paysage, les lieux, la page blanche, la destruction. Plusieurs de ces thèmes entrent en résonance avec le travail des quatre artistes que j'ai invités à exposer parmi cette sélection, artistes qu'on me permettra de présenter sous la forme de micro-récits.

Lorsque Didier Mathieu, directeur du Cdla, m'invita à organiser une exposition à Saint-Yrieix-la-Perche, la thématique de l'objet *art* avait déjà fait son chemin, que je lui proposai aussitôt. Didier Mathieu me donna tout aussitôt son accord. Puis les mois passèrent sans que nous n'échangeâmes aucun courrier. C'est après avoir pris connaissance d'un film vidéo de Romaric Hardy que je trouvai le besoin de me rappeler à lui. Ce film consiste en un travelling d'une dizaine de minutes, fait sur un rouleau de plusieurs mètres composé de photographies documentaires, accompagné de sous-titres : durant une dizaine de jours, Romaric Hardy, muni d'un matériel sommaire de camping, s'isola seul dans un coin de nature. Les images, qui décrivent l'installation de son campement, laissent place assez vite à une séquence blanche, une longue séquence blanche, avant de réapparaître à nouveau pour raconter la fin de l'aventure. En somme, l'expérience qui est ici narrée est essentiellement, sinon de l'ordre de l'irreprésentable, du moins de l'irreprésenté. Romaric Hardy s'inscrit ainsi dans la filiation des artistes anglais du *land art*, tels Richard Long et Hamish Fulton, pour qui le document visuel n'est jamais que le témoin d'une expérience qui, par nature, est destinée à rester à jamais soustraite à toute possibilité perceptive. Au fil de ses multiples expériences, qui trouvent le plus souvent leur aboutissement dans la composition d'un rouleau photographique, l'artiste réinvente, au moyen de ce support dont l'histoire remonte aux origines de l'écriture, la figure de l'ermite, une figure qui est sans aucun doute la plus étrangère aux *habitus* de l'art et du monde contemporains. Dans ses modestes aventures, qui sont comme autant de trous percés dans le roc de la modernité, Romaric Hardy improvise un héroïsme anachronique, mais d'autant plus vital, de l'effacement.

J'ai rencontré Carla Adra à l'occasion d'un prix auquel j'avais été invité à participer en tant que membre du jury – et dont elle fut, à ma plus grande satisfaction, la lauréate. Elle présenta alors, dans les gradins du théâtre de la ville, une performance interprétée par une dizaine d'acteurs. Entrant dans la salle par le haut des gradins, seuls ou par groupes, des hommes et des femmes descendirent lentement les escaliers, longèrent les travées, s'arrêtèrent devant des sièges, et, par la pression de leur corps, les firent grincer — doucement d'abord, puis de plus en plus vite. Au milieu de la salle, un siège avait été retiré, à la place duquel était posé un long écriin en bois comprenant – comme Carla Adra nous l'appri ensuite – une lettre roulée. J'eus l'impertinence de voir, et surtout d'entendre, dans cette scène hors scène, là où prennent habituellement place les spectateurs, ce que Freud aurait appelé une «scène primitive» : celle, ni plus ni moins, d'un coït, et même d'une conjugaison de coïts

s'accomplissant autour d'un centre vide symbolisée par ce qui avait tout l'air d'un phallus, scellant des signifiants devenus par ce fait inaccessibles. L'objet *a* performé, pour ainsi dire. Carla Adra est encore une jeune artiste, et peu importe au fond mes divagations lacaniennes, elle articule déjà avec beaucoup de force et de subtilité le rapport, présent dans la plupart de ses travaux, entre apparition et la disparition, représentation et irréprésentable, qui me semble être au cœur des grands enjeux de l'art contemporain.

Les récents échanges que j'ai eus avec Jean-Baptiste Farcas ont tout d'abord porté sur un texte, rédigé par lui, portant sur un principe qu'il a baptisé «Less is less» – par opposition au fameux «Less is more» minimaliste – dont témoignent plusieurs de ses protocoles. Dans la lignée de la critique institutionnelle, Jean-Baptiste Farcas mène en effet, sous le label IKHÉA©SERVICES, un travail dont l'enjeu est de renverser les dispositifs conventionnels d'exposition, d'exercice et d'existence de l'art. Il propose ainsi des modes d'emploi qui consistent pour certains à supprimer, à ajourner, à gâcher, à restreindre, à empêcher, etc., une œuvre ou une collection d'œuvres. Face à l'inflation artistique qui caractérise notre postmodernité, Jean-Baptiste Farcas prend ainsi le parti du moins, étant convaincu qu'il ne s'agit plus désormais d'ajouter des objets au répertoire des musées et des collections privées mais plutôt d'en soustraire. Une perspective qui offre un dénouement assez radical à ce qu'on entend ici par objet *art*. Pourtant, les protocoles de Jean-Baptiste Farcas se distinguent par le soin que l'artiste accorde à leur rédaction. Par la finesse de leur écriture, ils sont dès lors autant à lire qu'à exécuter, à déchiffrer qu'à accomplir, à comprendre qu'à réaliser. Cela me semble répondre à la nécessaire exigence dialectique selon laquelle, en art plus qu'ailleurs, la valeur d'une disparition se mesure à celle de ses traces – sans quoi, il n'est plus question de désir mais de naufrage, naufrage dont Hans Blumenberg écrivait : «Tout ce qui arrive en mer est comme si cela n'était pas arrivé.»

Je connais Fabrice Michel depuis longtemps. Lorsque nous nous sommes rencontrés, il avait alors arrêté toute activité artistique – récemment, il a entamé une série de «certificats de jours non productifs» qui recensent, jour après jour, les quinze années durant lesquelles il cessa de produire. Lorsqu'il se remit en activité, sa première pièce consista en la signature d'un contrat avec Ghislain Mollet-Viéville, agent d'art et expert honoraire auprès de la Cour d'appel de Paris, dans lequel celui-ci lui reconnut, à sa demande, le statut d'artiste. Une autre série de contrats, intitulés «Implications», invita par la suite des critiques d'art à rédiger un texte sur la proposition, faite par Fabrice Michel, de rédiger un texte sur cette proposition. Si, dans ces pièces, l'œuvre d'art apparaît – ou plutôt disparaît – en tant que vide intercalaire d'un dispositif contractuel, ce vide engage de manière vitale la question de l'identité, et plus précisément de l'identité artistique. Or, s'il est vrai, pour reprendre Lacan, que le sujet n'est jamais garanti en tant que sujet par celui auquel il s'adresse – nul signifiant, fut-ce celui d'artiste, qu'il reçoit en réponse de ses demandes de reconnaissance ne pouvant suffire à le définir –, ces contrats sont dès lors destinés à rester, même lorsqu'ils sont honorés, sans réponse aucune. Les contrats d'identité de Fabrice Michel sont donc des trous, trous de l'œuvre qui n'existe que comme espace séparant les contractants, mais par conséquent aussi trou de la réponse qui nécessairement lui revient – et cela, peut-on dire, par le fait même d'être écrite et signée. Fabrice Michel m'a demandé de signer à mon tour un tel contrat. Je lui propose de tenir ces quelques considérations comme des éléments – à développer – de ma réponse, qui en est donc aussi bien l'impossibilité.

Pour conclure, il me semble, contre tous les conservatismes, nostalgiques et progressistes, modernistes et postmodernistes, qui en appellent aujourd'hui à une restauration de l'intégrité visuelle et physique de l'œuvre d'art, que l'art ne peut être *encore* art qu'à condition de s'effacer, de se supprimer, de disparaître en tant qu'objet, et au premier chef en tant qu'objet esthétique. Comme le déclara Douglas Huebler : «Le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants ; je ne souhaite pas en ajouter davantage».

Laurent Buffet, juin 2020.