



**Marges**

Revue d'art contemporain

10 | 2010

Déplacements des pratiques artistiques

---

**Michel Gauthier, « Les Promesses du zéro ». Robert Smithson, Carsten Höller, Ed Ruscha, Martin Creed, John M. Armleder, Tino Sehgal**

Genève, MAMCO / Les Presses du réel, 2009

**Nathalie Desmet**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/marges/514>

DOI : 10.4000/marges.514

ISSN : 2416-8742

**Éditeur**

Presses universitaires de Vincennes

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 avril 2010

Pagination : 128-129

ISBN : 978-2-84292-254-2

ISSN : 1767-7114

**Référence électronique**

Nathalie Desmet, « Michel Gauthier, « Les Promesses du zéro ». Robert Smithson, Carsten Höller, Ed Ruscha, Martin Creed, John M. Armleder, Tino Sehgal », *Marges* [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 15 avril 2010, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/514> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.514>

---

# Michel Gauthier,

## « Les Promesses du zéro »

Robert Smithson, Carsten Höller, Ed Ruscha, Martin Creed,  
John M. Armleder, Tino Sehgal.

Genève, MAMCO / Les Presses du réel, 2009, 141 p.

Dans ces six courts essais, Michel Gauthier sonde l'un des plus grands fantasmes de l'art postmoderne, celui d'une certaine valeur nulle de l'art lié à la perception du spectateur ou à un degré zéro du sens ou de l'œuvre. La cohabitation d'artistes aux démarches a priori fort différentes surprend tout d'abord. Ainsi à partir de *Mirror Vortex* (1964-1965) de Robert Smithson et son intérêt pour la cristallographie, l'auteur propose de considérer la démarche de l'artiste comme une volonté d'opacification de la vision faisant écho à l'une des questions posées par le texte *Mirror-Travel in the Yucatan*: « Pourquoi ne pas reconstruire notre incapacité à voir? ». Le choix de Carsten Höller est aussi dirigé par son intérêt pour une forme de déconstruction de la perception du spectateur. Plutôt que de le rattacher à une forme d'esthétique relationnelle, Gauthier note dans le travail de Höller la récurrence d'une abondance de stimuli cherchant à déstabiliser le « sujet percevant ». Les expérimentations optiques des *Rayures de Zöllner* (2001), les toboggans installés dans le Turbine Hall de la Tate Modern (2006-2007), et les *Light Walls* ou *Neon Circles*, ont en commun non seulement d'exa-

cerber la perception du visiteur mais aussi de l'amener à un degré zéro de la conscience, voire à un sentiment de dépossession en jouant de sa proprioception.

Ed Ruscha est lui aussi choisi pour son anti-illusionnisme caractéristique du rejet définitif du modernisme. Cependant il appartient à un autre type de valeur nulle: celle du sens. Lorsqu'Ed Ruscha utilise la photographie, c'est pour montrer que l'enregistrement lui-même constitue une suspension du sens, un littéralisme. Mais l'usage de mots n'est pas davantage porteur de sens, comme l'artiste semble l'entendre: « Si vous isolez quelques temps un mot et le répétez dix ou quinze fois, vous pouvez facilement vider le mot, le son du mot, de son sens. ». Les *Liquid Words*, mots peints au moyen de jus ou de sauces, restent pour Gauthier sans valeur métaphorique et d'une implacable littéralité, la liquidité évoquée par le titre étant équivalente à « noyer le sens dans la matière ». *Work n° 232, The Whole Word + the Work = the Whole Word* [Le monde entier + l'œuvre = le monde entier] de Martin Creed inscrit sur le fronton de la Tate Britain en 2000 représenterait l'œuvre elle-même équivalente au zéro. Qu'il s'agisse de

laisser une salle d'exposition éteinte avec *The Lights off* (2005) ou d'y écraser un morceau de pâte à modeler (*Work n° 97*, 1993), l'équation reste la même : rien de signifiant n'est ajouté au monde. D'ailleurs Creed déclare aimer le zéro, parce que dit-il « c'est exactement à mi-chemin entre le positif et le négatif ». Gauthier associe la pratique de Creed à l'épanorthose, une figure de pensée consistant à se rétracter après avoir déclaré quelque chose. L'œuvre de Creed n'a ainsi rien à voir avec la thématique du vide ou de l'absence, ni même avec une forme de critique institutionnelle, mais relève plutôt d'une forme d'opération nulle, blanche, que Gauthier apparente au ready-made duchampien et assimile à une mise en scène de la « précarité ontologique » de l'art. Avec John M. Armleder, autre artiste refusant la spécificité du récit moderniste, ce sont les *Furniture Sculptures* (depuis 1979) qui désavouent autant l'autonomie de l'œuvre que la spécificité du médium. Mais Gauthier en fait une hypothèse originale, la série *Furniture Sculptures* serait une sorte de formalisme détaché de la vocation téléologique que le récit moderniste greenbergien lui avait donné, en d'autres termes : le formalisme existe dans la production artistique sans qu'il faille en faire systématiquement un avatar du modernisme. Ce formalisme postmoderne postule qu'il faut regarder les meubles ou peintures agencés d'Armleder pour leur morphologie. Cette réflexion sur la « sculpture d'ameublement » permet d'introduire une notion qui semble chère à l'auteur. Ces « sculptures » à la fois images et éléments décoratifs sont caractéristiques du « mouvement qui libère le formalisme du modernisme [qui] est en réalité celui de la réification ». Ce mouvement de réification « c'est-à-dire la spectacularisation, le *remake*, l'oubli du sens, l'abstraction du réel » qui n'épargne pas l'exposition lorsque celle-ci est reconnue comme un médium à part en-

tière semble trouver objecteur en la personne de Tino Sehgal ; seul d'après l'auteur à être en mesure d'échapper au mouvement de réification généralisé de l'art, y compris dans ses formes les plus réductionnistes. *This Objective of That Object* (2004), qualifié par Gauthier de sûr chef-d'œuvre du début du 21<sup>e</sup> siècle, marquerait une dernière tentative pour « endiguer la galopante réification ». L'absence de documentation écrite ou photographique, un simple contrat oral lors de la transmission des œuvres, la contribution nécessaire du spectateur redonneraient à l'art une certaine valeur d'usage, contre les essais passés et avortés de la période conceptuelle pour lutter contre la réification. Si Gauthier constate qu'il ne suffit pas de se débarrasser de l'objet pour éviter cette dernière, il semble exclure le fait que les protagonistes des œuvres de Sehgal sont malgré tout transformés en objets d'exposition durant de longues périodes dans lesquelles les gens paient pour les « voir » ou « discuter » avec eux. Faut-il déduire du titre et du contenu de l'ouvrage que « les promesses du zéro » sont celles d'un projet qui oscille entre réification assumée (chez Armleder) et projet anti-réificateur de l'art (Tino Sehgal) ? S'agit-il de chercher dans le degré zéro de la représentation ou de la perception (Smithson, Höller, Ed Ruscha) une tentative pour échapper à cette question de la réification ? Beaucoup de questions intéressantes sont soulevées et semblent se répondre d'un essai à l'autre, mais le lien entre le degré zéro de l'art et la question de la réification n'est pas toujours aussi clairement exposé qu'on le souhaiterait. Les analyses précises et originales du travail de Carsten Höller, Martin Creed ou Tino Sehgal restent cependant séduisantes.

**Nathalie Desmet**