

Introduction

La fable de la Fountain

L'histoire est connue : en mars 1917, se prépare à New York le premier Salon of Independants Artists au Grand Central Palace sur Lexington Avenue, salon qui, sur le modèle du Salon des Indépendants parisien, se propose d'exposer tout envoi artistique qui lui parviendrait, sans sélection ni jury. L'appel à participation est lancé. Parmi les membres du comité d'organisation figure l'artiste français Marcel Duchamp, expatrié aux États-Unis depuis 1915, et qui jouit sur place d'une réputation sulfureuse depuis le scandale provoqué par son tableau *Nu descendant un escalier n° 2* (1912), présenté en 1913 à l'Armory Show. C'est alors que parmi les nombreuses œuvres reçues, le comité va se retrouver confronté à la réception d'un urinoir, présenté comme une œuvre intitulée *Fountain*, et signé par un certain R. Mutt. S'ensuit un débat houleux parmi les membres du comité quant à savoir s'il faut, ou non, exposer cet objet, et deux camps opposés se dessinent au sein des organisateurs : ceux qui refusent de l'exposer, arguant qu'il ne s'agit pas d'une œuvre d'art puisque ce n'est qu'un simple – et vulgaire ! – article sanitaire, un canular qu'il ne faut pas prendre au sérieux, et ceux – dont fait partie Duchamp – qui considèrent que le mystérieux R. Mutt a respecté toutes les règles, à savoir envoyer ce qu'il considère comme une œuvre, accompagnée des six dollars demandés à chaque artiste désireux de participer. Et puisque le Salon revendique une absence de jury et de sélection, tout envoi dans les règles se doit d'être exposé et ne saurait être refusé pour des raisons esthétiques. Les choses ne vont évidemment pas se passer comme ça et l'urinoir ne sera finalement pas exposé. Duchamp et quelques membres du comité qui étaient en faveur de sa présentation décident de démissionner en signe de protestation. L'histoire aurait pu en rester là si ça n'avait pas été Duchamp et ses complices qui étaient en réalité derrière cet envoi, R. Mutt n'étant qu'un pseudonyme. La légende raconte qu'à l'issue du Salon, Duchamp a apporté l'urinoir à la galerie new-yorkaise 291, dirigée par le photographe Alfred Stieglitz, pour qu'il l'immortalise en tant qu'œuvre. Le

cliché de Stieglitz est désormais célèbre : on y voit, au premier plan, l'urinoir renversé et vu de face, posé sur un socle sculptural. On distingue très clairement, peints en noir à même la surface de l'objet, la signature de R. Mutt, suivie de la date 1917. En bas à gauche de l'image, on distingue une étiquette portant la mention du nom de R. Mutt et sa supposée adresse, en fait celle de Louise Norton, amie et complice de Duchamp. En arrière-plan, en guise de fond, apparaît le détail d'une toile intitulée *The Warriors*, de Marsden Hartley, peintre américain alors exposé à la galerie 291. Cette photographie va être publiée en mai 1917 dans le n° 2 de la revue *The Blind Man*, justement fondée à l'occasion du Salon par Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché et Beatrice Wood, afin d'illustrer le contenu de ce numéro, tout entier consacré à « l'affaire Richard Mutt » et à la défense de son œuvre :

« On dit que tout artiste s'étant acquitté d'un droit d'entrée de six dollars peut exposer. Mr Richard Mutt a envoyé une fontaine. Cet article a disparu sans la moindre explication et n'a jamais été exposé. Pour quelles raisons la fontaine de M. Mutt a-t-elle été refusée ? 1. Certains ont prétendu qu'elle était immorale, vulgaire. 2. D'autres que c'était du plagiat, une simple pièce d'appareil sanitaire. La fontaine de M. Mutt n'a absolument rien d'immoral, c'est absurde, pas plus qu'une baignoire. C'est un objet qu'on voit tous les jours à la devanture des boutiques d'installations sanitaires. Que M. Mutt ait fabriqué ou non la fontaine de ses propres mains n'a aucune importance. Il l'a CHOISIE. Il a pris un objet de la vie quotidienne, l'a mis en situation de façon à faire oublier son caractère utilitaire par un nouveau titre et un nouveau point de vue – et il a créé une conception nouvelle de cet objet. Quant au fait qu'il s'agisse d'une installation sanitaire, l'argument est absurde. Les seules œuvres d'art produites par l'Amérique sont ses appareils sanitaires et ses ponts¹. »

Personne ne sait vraiment ce qu'est devenue *Fountain* après avoir été photographiée. De nombreuses hypothèses, souvent contradictoires, circulent autant sur ses origines, son parcours que sur son devenir. Il en va ainsi de la paternité même de *Fountain*, qui, selon Irene Gammel, pourrait être attribuée à la baronne Elsa Von Freytag-Lovinghoven, cette dernière ayant fréquenté Duchamp et son groupe vers cette époque, bien qu'aucune source n'indique sa participation au « coup monté » collectif, et encore moins qu'elle soit à l'origine de l'envoi en tant qu'acte isolé². Cette hypothèse est en tout cas

1. Anonyme [DUCHAMP Marcel], « The Richard Mutt case », *The Blind Man*, n° 2, mai 1917, p. 2-3. Cette traduction en français est d'Annick Baudoin : DUCHAMP Marcel, « Le cas Richard Mutt », in HARRISON Charles et WOOD Paul (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 284.

2. Ce qui était une simple hypothèse, une spéculation sans preuves, formulée par Irene Gammel, va être reprise et amplifiée par différentes personnes, dont l'historien de l'art Glyn Thompson ou, plus récemment, l'écrivaine Siri Hustvedt, qui, prenant ces spéculations pour argent comptant, vont affirmer que Duchamp s'est malhonnêtement approprié l'œuvre d'une autre.

totale­ment remise en cause par Stefan Bantz dans son étude *Marcel Duchamp: Richard Mutt's Fountain*³. Si Duchamp peut *a priori* bien être considéré comme à l'origine du projet *Fountain*, la provenance exacte de l'urinoir est en revanche problématique. Selon Duchamp lui-même, dans divers entretiens qu'il donnera quelques décennies plus tard, il aurait acheté l'urinoir à New York fin mars 1917 chez un fabricant d'articles sanitaires du nom de J. L. Mott Iron Work, avec la complicité du peintre Joseph Stella et du collectionneur Walter Arensberg, tous deux également membres du comité d'organisation du Salon of Independants Artists. Cependant, aucun modèle présent dans le catalogue de J. L. Mott de cette époque ne semble correspondre exactement à celui photographié par Stieglitz. Stefan Bantz émet ainsi l'hypothèse que l'urinoir choisi pourrait avoir été un prototype hors commerce emprunté par Duchamp pour l'envoi au Salon, prototype qui aurait ensuite été rendu. Une autre hypothèse de Bantz serait que l'urinoir photographié aurait été transformé manuellement par Duchamp pour lui donner une sorte d'unicité, selon son principe de l'infra­mince. Encore une autre hypothèse veut que l'urinoir viendrait d'un autre fabricant, Duchamp ayant décidé de citer Mott car il s'agissait d'une marque plus luxueuse et plus emblématique⁴. Quant à la disparition de l'objet, il y a encore une fois plusieurs hypothèses contradictoires qui viennent proposer autant de récits qui entretiennent la dimension « fabuleuse » de *Fountain*. La version la plus connue est que l'urinoir, caché derrière une cloison durant toute la durée du Salon aurait été retrouvé par Duchamp au moment du démontage. Il l'aurait ensuite apporté à Stieglitz pour être photographié. L'urinoir aurait ensuite été acheté par Walter Arensberg, qui l'aurait plus tard définitivement égaré. Cependant, d'après Ira Glackens⁵, son père William Glackens, alors président de la Society of Independants Arts (organisatrice du Salon), aurait interrompu la discussion animée entre les membres du comité quant au sort à réserver à l'urinoir, en faisant tomber celui-ci, qui se serait alors brisé au sol, mettant brutalement fin au débat. Dès lors, comment l'urinoir a-t-il pu être ensuite récupéré par Duchamp s'il a été détruit en amont de l'exposition ? Et si ce n'était pas en fait un second urinoir qui aurait été substitué au premier pour être photographié après que l'original ait été brisé ou perdu ? Un original qui n'aurait finalement été vu de presque personne, au point que celui photographié serait déjà une réplique. On en viendrait presque à se demander

3. BANTZ Stefan, *Marcel Duchamp: Richard Mutt's Fountain*, Vienne, VFMK, 2020.

4. Cf. VARNEDOE Kirk et GOPNIK Adam, *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, New York, The Museum of Modern Art, 1990, p. 274-277. Selon ces auteurs, l'illustration n° 83 d'un catalogue du fabricant A. Y. MacDonald Company datant de 1912 est celle qui montre l'urinoir choisi par Duchamp : « *Duchamp bought from a lesser source (the [drain] holes match perfectly with those in the flatback Bedfordshire of the A. Y. MacDonald Company) and illegitimately ennobled the object with the classier brand-name [Mott] association* » (p. 276-277).

5. GLACKEN Ira, *William Glackens and the Ashcan Group: The Emergence of Realism in American Art*, New York, Crown Publishers, 1957, p. 187-188.

si *Fountain* a réellement existé en dehors de ses récits, de ses apparitions différées sous forme de fables, d'images et de répliques.

Il faudra attendre une vingtaine d'années avant que Duchamp en assume la paternité, versant *Fountain* à son corpus de *readymades*, dont il propose des reconstitutions miniatures pour sa *Boîte-en-Valise* (1936-1941), puis signant régulièrement entre les années 1950 et les années 1960 des urinoirs du commerce valant pour répliques autorisées de l'original perdu⁶, jusqu'à la version produite et éditée à 17 exemplaires par Arturo Schwarz en 1964, exemplaires qui ne sont pas des *readymades* puisque fabriqués à la demande de Schwarz par un artisan céramiste à partir d'un moule spécifiquement conçu prenant pour modèle l'urinoir visible sur la photographie de Stieglitz. En somme, nous avons affaire à un objet qui n'a jamais été publiquement exposé, qui a disparu dans des conditions mystérieuses, et qui finalement n'existe qu'en creux, médiatisé par un ensemble de récits contradictoires constitué de quelques textes et témoignages, d'une unique photographie et de répliques tridimensionnelles. Dès lors, ce n'est pas tant l'objet en lui-même qui fait œuvre – d'autant plus que celui-ci, comme tout *readymade* de Duchamp, n'est pas pensé selon des critères esthétiques et formels – que le geste et ses récits qui viennent ici faire œuvre :

« Le choix d'un support lui-même infiniment reproductible, une revue qui présente un texte imprimé illustré d'une photographie, confronte la subjectivité du lecteur-spectateur à une démarche contextualisée et narrativisée et non plus à un objet dont la valeur esthétique serait mise en avant dans un cadre institutionnel. C'est ainsi le support qui véhicule l'histoire de l'œuvre et en fournit une représentation décidée par l'artiste : il n'est pas important que "Mutt ait fabriqué l'œuvre de ses propres mains" ni même que le public l'ait vue ou qu'elle existe réellement. Sa légende est faite et participe dès lors autant de l'œuvre que l'émail sur sa porcelaine. [...] Le cheminement qui a mené à la production d'un objet, quel qu'il soit, la genèse de la création et son contexte peuvent faire partie intégrante du travail présenté, sans qu'il soit immédiatement perceptible et compréhensible, réactualisant la devise de Léonard de Vinci qui considérait l'art comme "*cosa mentale*" [...]»⁷.

6. En 1950, le galeriste new-yorkais Sidney Janis, lors d'un voyage à Paris, achète un urinoir dans un marché aux puces, que Duchamp approuve et signe, en vue de l'exposition *Challenge and Defy* que Janis organise dans sa galerie en septembre-octobre 1950. Cette réplique est aujourd'hui au Philadelphia Museum of Art. Selon Arturo Schwarz, une seconde réplique aurait été réalisée en 1953 pour une vente à un particulier mais il n'en subsiste aucune trace, pas même photographique. Enfin, une troisième réplique autorisée par Duchamp à l'initiative de Ulf Linde a été réalisée pour une exposition à la galerie Burén à Stockholm. Cette réplique appartient désormais aux collections du Moderna Museet de Stockholm.

7. NACHTERGAELE Magali, « Quand les œuvres racontent des histoires. La mise en récit de l'art au XX^e siècle », *Textuel*, n° 52, « *Lectures de l'art contemporain* », mai 2007, p. 14.

FAIRE *EKPHRASIS*

Le cas de *Fountain*, et la mise en récit de son existence comme de sa disparition, est exemplaire du tournant déterminant que prennent les arts plastiques au xx^e siècle : celui d'un domaine qui s'affranchit de ses supports traditionnels pour intégrer en son sein des éléments jusque-là extérieurs et contingents, tels que le paratexte, la documentation et, plus largement le langage. Le fait de faire exister, de « faire voir » une œuvre d'art disparue – au point qu'on puisse même se demander si l'œuvre en question a réellement existé – par l'intermédiaire d'un appareil langagier, documentaire et narratif, réactualise d'une certaine façon une ancienne pratique qu'on aurait pu croire obsolète : celle de l'*ekphrasis*. Si l'*ekphrasis*, telle qu'elle est envisagée durant l'antiquité gréco-romaine, est initialement un style rhétorique consistant en une description verbale vive et détaillée d'un élément visuel absent, ce n'est que par la suite que sa signification va se resserrer pour être définie, dans les études littéraires, comme description ou représentation verbale d'un objet artistique, réel ou fictif, souvent enchâssée dans un récit. Ainsi, l'*ekphrasis* est représentative d'un phénomène d'interférence entre le factuel et le fictionnel, mais également entre le verbal et le visuel. C'est notamment avec le développement de démarches artistiques qui émergent dans les années 1960 que va s'opérer un véritable tournant linguistique et narratif de l'art, où l'œuvre, sa documentation, son commentaire ou son récit vont se croiser, se fondre parfois, pour voir émerger des entités hybrides, parfois ambiguës où faire une distinction entre art et non-art s'avère difficile, voire impossible.

Ainsi, si on envisage traditionnellement l'*ekphrasis* comme procédé littéraire au sein d'œuvres poétiques et romanesques, ou de textes critiques – l'*ekphrasis* est l'un des moyens les plus évident et des plus employés par le critique d'art pour cerner et analyser son objet –, peut-on la considérer non plus comme extérieure à l'art dont elle ne serait que la description/mise en récit, mais comme partie intégrante du processus artistique ? Si oui, peut-on ainsi l'envisager comme pratique artistique en soi, en restant dans le champ délimité (bien qu'élargi) des arts plastiques et non dans celui de la littérature, tout en tenant compte de la porosité qui existe entre ces deux champs dans les pratiques artistiques contemporaines ? De là découle un autre questionnement : peut-on élargir la signification même du concept d'*ekphrasis* au-delà de sa définition habituelle et le libérer d'un cadre historique circonscrit entre l'Antiquité et le Classicisme, afin d'en saisir l'actualité au sein même de la création plastique contemporaine ? Ces questions semblent d'autant plus essentielles que les formes artistiques ayant émergé ces cinquante dernières années cultivent volontiers ce rapport ambigu entre l'art et son *parergon*. Par ailleurs, les stratégies de discours, de commentaire et de récit par les artistes sur leur propre travail participent d'une volonté de réappropriation du discours par l'artiste vis-à-vis, notamment, du critique d'art. C'est à partir des années 1950

qu'émergent ce que Jean-Marc Poinsoy nomme des *récits autorisés*, c'est-à-dire ces discours dont les artistes accompagnent leurs prestations esthétiques, formes de commentaires par l'artiste, désireux de donner lui-même les clés de lecture de sa propre œuvre. Ces *récits autorisés* marquent chez l'artiste la revendication d'un nouveau territoire de sens, une volonté délibérée d'étendre ses compétences à la maîtrise du discours sur et autour de l'œuvre. Le discours sur l'art tend ainsi à se confondre, dit Laurence Corbel, avec un discours *de* l'art, au point d'être parfois intégré à la pratique elle-même. Repenser l'ekphrasis à l'aune de ces notions permet d'étudier des pratiques qui brouillent volontairement les pistes entre l'art, son paratexte et son contexte. Il s'agit donc, à partir de ce concept d'ekphrasis, de soulever les intrications entre littérature, langage et arts visuels dans les pratiques artistiques contemporaines, depuis les années 1950 jusqu'à aujourd'hui, des pratiques qui s'inscrivent dans le sillage des néo-avant-gardes et des démarches conceptuelles et post-conceptuelles, où les questions de dématérialisation de l'objet d'art, de documents et de recours au langage écrit ou oral sont prééminentes et déterminantes. Tous ces éléments sont au cœur de nombreuses démarches artistiques qui questionnent l'usage de la documentation et sa capacité à produire des récits qui font ekphrasis, avec la part de fiction que cela génère. Cette question de la fiction artistique sera ainsi développée, notamment dans sa capacité à se disséminer dans le réel par le recours à la métalepse, cette figure de style qui transgresse la frontière mouvante entre deux mondes : celui où l'on raconte et celui que l'on raconte.

ORGANISATION ET CHEMINEMENT

Afin de tenter de répondre à ces questions, mais également d'en amener d'autres, le présent ouvrage a été organisé en sept chapitres qui cherchent à montrer, dans la structure même de son écriture, un enchaînement fluide, une succession où chaque chapitre appelle le suivant, afin de refléter le cheminement d'une pensée en mouvement ayant pour objet la notion elle-même mouvante de l'ekphrasis, envisagée ici au-delà de la tradition littéraire qui l'a fait naître, comme un ensemble d'actes traversant l'art contemporain, où se mêlent récits, fictions et descriptions.

Le premier chapitre revient sur l'existence de pratiques artistiques intégrant une dimension documentaire et soulève donc nombre de questions quant à leur statut. En étudiant les différentes modalités d'enregistrement et de restitution de gestes artistiques souvent éphémères et parfois invisibles, il s'agit d'en analyser l'impact, et de questionner le statut trouble de ce processus de documentation qui vient souvent se confondre avec l'œuvre en mettant à mal les différenciations strictes séparant ce qui est considéré comme œuvre à part entière et ce qui est considéré un matériau secondaire – le document – généré par l'œuvre dont il ne serait que la reproduction ou le commentaire. En

intégrant la documentation à leur processus, les artistes brouillent la distinction entre le geste produit à moment donné et son « devenir-image ». L'enjeu est donc de s'interroger sur la validité même du terme « document », puisque sa valeur testimoniale et didactique passe au second plan chez des artistes qui, bien qu'utilisant des formes documentaires, viennent plutôt produire des récits qui participent de l'œuvre même. Partant de ce constat, il s'agit alors de revenir sur l'usage du langage au sein de l'œuvre au tournant des années 1970, pour comprendre l'émergence d'une tendance narrative en art contemporain, quand le langage était employé par les artistes conceptuels sous un angle réflexif et analytique. Enfin, s'ensuit une analyse d'un mode spécifique du récit dans l'art contemporain que j'appelle le *récit de l'art en tant qu'art*, à savoir la mise en place de dispositifs narratifs pour raconter de l'art par l'art. Est donc particulièrement analysé ici le travail d'Hubert Renard qui, en faisant art du récit d'une carrière d'artiste, produit une fiction qu'Anne Mœglin-Delcroix rapproche de la notion d'*ekphrasis*, qui a la capacité de décrire et raconter des œuvres absentes, parfois réelles, parfois fictives. Et c'est ce point de tension entre le vrai et le faux, le réel et le fictif, qui fait l'intérêt de l'*ekphrasis*, dont Denys Riout signale qu'elle est porteuse d'ambiguïtés.

Le second chapitre se propose d'analyser les ambiguïtés de l'*ekphrasis* en revenant sur ses origines antiques où elle était considérée comme un morceau de bravoure oratoire au sein de l'art rhétorique, avant d'étudier son évolution au fil des siècles, en s'intéressant notamment aux *ekphraseis* de tableaux écrites par Philostrate, afin de comprendre pourquoi l'*ekphrasis* a été réduite à la description des seules œuvres d'art, quand elle embrassait, à l'origine, un champ bien plus large. Et de constater ainsi qu'elle n'a jamais pu être figée dans une définition fixe. La complexité de cette notion, ainsi que sa plasticité conceptuelle seront étudiées, de même que seront abordées les controverses des spécialistes de l'*ekphrasis* quant à, justement, sa définition. Seront aussi abordés les points de convergence et de divergence entre *ekphrasis* et description. S'ensuit une réflexion sur l'*ut pictura poesis*, qui prônait une totale équivalence entre le langage (la poésie) et l'image (la peinture), théorie corrélée à celle de la correspondance des arts, pour qui la poésie est une peinture parlante, et la peinture, une poésie muette. L'influence de ces théories – et son possible dévoiement – sur la pensée artistique européenne à partir de la Renaissance sera également analysée, de même que ce moment charnière, au xviii^e siècle, où des penseurs comme Diderot ou Lessing vont abandonner cette théorie de la correspondance des arts afin de prôner leur autonomie. Ce renversement exercera une influence déterminante sur la théorie de l'art, d'abord romantique au xix^e siècle, puis moderniste au xx^e siècle, avec notamment la défense, par Clement Greenberg, d'un art uniquement préoccupé par l'exploration de sa spécificité, et où le divorce entre langage et arts plastiques semble consommé. Dès lors se pose la question de la survivance de l'*ekphrasis* à un moment où il semble que l'art soit considéré comme irréductible au

langage, ce dernier échouant à être le strict équivalent verbal des œuvres auxquelles il se réfère. La survivance de l'*ekphrasis* est également menacée par l'émergence de procédés de reproduction technique de l'œuvre tels que la photographie. En effet, pourquoi chercher à décrire une œuvre par les mots quand on peut y accéder par l'image ? En analysant certains travaux de Sophie Calle, il s'agira donc de voir comment l'*ekphrasis* met en place des stratégies pour continuer d'exister aux côtés de la reproduction visuelle, tout en assumant l'écart entre le verbal et le visuel.

Le troisième chapitre entreprend, lui, d'étudier comment l'artiste plasticien a fini par s'appropriier le langage verbal, d'une part pour penser lui-même sa pratique, mais surtout pour l'intégrer au sein même de son œuvre, jouant de cette plasticité. Il s'agira donc d'étudier comment, au tournant des années 1960, en réaction notamment aux théories de Greenberg, les artistes vont chercher à se réapproprier le discours sur l'art, et particulièrement le discours sur leur propre pratique par la mise en place de récits autorisés, faisant basculer le discours *sur* l'art vers un discours *de* l'art. L'accent sera particulièrement mis sur l'usage de la description par les artistes sur leurs œuvres, produisant des formes d'*ekphrasis* de leur propre travail. C'est ainsi le cas chez Ad Reinhardt et Daniel Buren, qui ont énormément écrit sur leurs pratiques tout en les revendiquant comme irréductibles au langage qui en parle. Si l'usage de la description est de plus en plus présent chez les artistes à partir des années 1960, ces artistes semblent toujours, à des degrés divers, la maintenir à une certaine distance de l'œuvre. Cependant, recours au langage oblige, œuvre et description d'œuvre peuvent être amenées à fusionner, passant de la description sur l'œuvre à la description comme œuvre, comme c'est le cas dans les œuvres tautologiques autodescriptives de Joseph Kosuth ou les *statements* de Lawrence Weiner pour qui le mot, envisagé comme matériau sculptural, équivaut à la chose. Si les *statements* de Weiner, bien qu'intégrant la possibilité d'une réalisation *a posteriori*, peuvent se suffire à eux-mêmes, ils s'insèrent néanmoins dans un ensemble de démarches artistiques où le texte sert de programme adressé à un tiers, invité à réaliser une œuvre à partir dudit texte. Ayant une valeur aussi descriptive que prescriptive, ces textes relèvent de ce que j'appelle des *ekphraseis* programmatiques, c'est-à-dire des énoncés descriptifs écrits en amont de l'œuvre et prenant souvent la forme de scripts, de protocoles ou d'instructions, d'autant plus indispensables que c'est à partir d'elles que l'œuvre se fait et se joue. Pour développer cette notion d'*ekphrasis* programmatique, je prendrai pour exemple les instructions qu'écrit Sol LeWitt pour ses *Wall Drawings* en m'axant sur la question de l'œuvre *en puissance*, contenue dans ses textes.

Dans le quatrième chapitre seront étudiées dans un premier temps les limites de cette *ekphrasis* programmatique par l'analyse du travail de Claude Rutault, constitué d'incessants allers-retours entre écriture et peinture. En effet, la tension entre le visuel et le verbal inhérente à l'*ekphrasis* semble être au

cœur de l'écriture de Rutault, dont le statut est peut-être plus incertain qu'une simple écriture programmatique pour des peintures à faire. Si les *définitions/méthodes* de Rutault ont bien valeur d'instructions pour le *preneur en charge*, leurs publications laissent entendre qu'elles ne s'adressent pas simplement aux preneurs en charge mais à un lectorat bien plus large. Chaque lecteur devient ainsi un preneur en charge potentiel. Cette potentialité sera d'ailleurs particulièrement prégnante dans certains écrits plus récents de l'artiste, qui font *ekphrasis* et intègrent explicitement de la fiction, fiction peut-être déjà présente dans les *définitions/méthodes*. C'est donc la fictionnalité de l'*ekphrasis* qui sera ensuite particulièrement développée, en puisant notamment dans des exemples littéraires tels que les *Salons* de Diderot, ou des nouvelles de Balzac et Perec, afin de se demander si l'enjeu de l'*ekphrasis* n'est peut-être pas tant de *décrire* une œuvre d'art que de *produire une fiction* d'œuvre d'art, puisque cette fictionnalité est présente dès les écrits antiques d'Homère ou de Philostrate. D'autres aspects du travail d'Hubert Renard, dans le lien qu'il entretient entre fiction et *ekphrasis*, seront analysés, notamment son jeu sur les paratextes de l'art, jeu également présent chez Marcel Broodthaers. Il s'agira alors d'analyser le lien étroit entre *ekphrasis* et paratexte afin de savoir si l'*ekphrasis* fait partie du paratexte de l'art, ou si inversement, en étant détourné et fictionnalisé par l'artiste, le paratexte ne devient-il pas partie intégrante de l'*ekphrasis*.

Le cinquième chapitre a pour objectif d'étudier la performativité de l'*ekphrasis*, où *quand dire l'art, c'est le faire*. Seront ici étudiées certaines œuvres spécifiques d'Isidore Isou et Roland Sabatier, où le langage verbal – et notamment le langage oral – vient se substituer à l'œuvre, *en tant qu'œuvre*. Ces analyses mènent ici à la question suivante : l'*ekphrasis* est-elle performative ? Pour y répondre, il s'agira de revenir sur ce qu'est un énoncé performatif, tel que défini par les philosophes et les linguistes, de John Austin à Jacques Derrida en passant par Émile Benveniste, afin de soulever un problème épineux : celui de la performativité de l'art. Seront donc étudiés les liens entre performance et performativité – et notamment les différentes façons de concevoir le terme « performance », suivant que l'on se situe dans le champ de l'art ou dans celui des sciences humaines –, afin de réfléchir aux conditions de possibilité d'une *ekphrasis* aussi performative que performée. Une attention particulière sera alors portée à la pratique de la lecture-performance – et plus largement d'une pratique de l'oralité – comme façon de faire exister l'*ekphrasis* en acte, par le corps et la voix, avec notamment les lectures-expositions de Lefevre Jean Claude ou les conférences du peintre Thomas Huber.

Mais le fait de montrer l'art tout en se montrant comme art, ne se réduit pas à la seule performance. D'autres propositions artistiques, dans le sixième chapitre, seront soulevées, telles les performances prenant par exemple l'apparence d'une médiation d'exposition, et ce, afin d'étudier comment les artistes, par l'*ekphrasis*, performant les paratextes de l'art. Ce qui est le cas

quand l'artiste vient inscrire sa performance dans un contexte muséal, à l'instar de Rirkrit Tiravanija (lors de sa rétrospective en 2005) et d'Andrea Fraser qui, tous deux, mettent en place des procédés fictionnels et performatifs qui apparaissent comme des moyens de déjouer les présupposés esthétiques, historiquement et socialement construits, quant à ce qu'on attend d'une œuvre et de la place qu'elle doit occuper dans le champ social. La fiction a d'ailleurs cette capacité à contourner certaines impasses de la critique du système institutionnel de l'art. L'un de ces moyens de contournement que permet la fiction est peut-être de s'insérer dans ce système, de s'y cacher pour mieux en révéler les failles, à l'instar du travail de Philippe Thomas, qui a fabriqué pendant près de quinze ans une fiction contextuelle, intertextuelle et paratextuelle, furtivement disséminée dans la réalité sociale de l'art.

Dans le septième et dernier chapitre, sera notamment soulevé l'usage que font Philippe Thomas et Dora Garcia de la métalepse. Par la métalepse, le paratexte, censé n'être que le « seuil » ou le « passage » entre l'œuvre et son contexte, devient le Cheval de Troie d'une contamination du réel par la fiction. Ce lien entre *ekphrasis*, paratexte, métalepse et mise abyme sera étudié pour mieux cerner des pratiques situées entre art au premier degré et art au second degré. En étudiant des œuvres jouant avec les notions de copie, d'appropriation et de re-photographie, notamment chez Sherrie Levine ou Louise Lawler, sera développée l'hypothèse de l'existence d'une *ekphrasis* diffuse, peu identifiable et affranchie du seul langage verbal, mais qui pourtant continue d'agir. Ce chapitre prendra donc un tour volontiers spéculatif en s'interrogeant sur les limites et le devenir de l'*ekphrasis* agissant comme méta-cadre, où les frontières du *parergon* ne cessent d'être repoussées.