

Wolfgang Kemp

Der explizite Betrachter. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik

Maité Vissault



Konstanz : Wallstein Verlag, Konstanz University Press, 2016, 242 pages

Professeur émérite de l'Université de Hambourg, Wolfgang Kemp se consacre d'abord à l'étude de l'art chrétien et du Moyen-Âge pour s'inscrire ensuite, dans les années 1990, dans le champ de l'esthétique de la réception. En 1985, il publie *Le Spectateur est dans le tableau. Science de l'art et esthétique de la réception*,¹ puis se penche plus précisément en 1996 avec *L'Art contemporain et le spectateur*² sur la notion d'art élargi,³ développée dans les années 60, et sur l'implication du spectateur. L'esthétique de la réception telle que l'envisage Kemp depuis les années 90 se fonde, non pas sur une histoire, mais sur une observation des relations qu'entretient l'œuvre avec le spectateur.⁴ L'œuvre construit pour ainsi dire son spectateur : le fameux « spectateur implicite » qu'il fait dériver du « lecteur implicite », notion développée par Wolfgang Iser, à la suite de Hans Robert Jauss, ces deux chercheurs étant à l'origine de ce que l'on nomme l'École de Constance.⁵ Dans *Le Spectateur explicite*, publié en 2015, Kemp affine son point de vue, observant comment la position du spectateur passe dans l'art contemporain de l'implicite à l'explicite.

En d'autres termes, il examine, à travers quelques exemples, la manière dont, depuis la fin des années 1960, se développe un art qui inclut dans l'acte créatif tout d'abord le spectateur, puis sa participation, puis son immersion.

Ainsi dans la lignée prolifique des penseurs critiques de la réception, tels que Oskar Bätschmann, Dieters Daniels, Wolfgang Ullrich, Jörg Jozwiak ou encore Walter Grasskamp, Kemp file l'histoire de l'art pour mieux s'inscrire dans une polémique sur l'art contemporain. Revenant sur ses thèses de 1996, le premier tiers de son ouvrage est consacré à la naissance de l'esthétique de la réception qu'il situe en 1967 à l'Université de Constance dans le champ de la critique littéraire. Comme il l'écrit : « le projet historique de l'esthétique de la réception est une histoire du lecteur ou du regardeur ou de l'écouteur ». ⁶ Kemp enracine ce « projet » en Allemagne et lui donne pour toile de fond la crise économique et une relecture de Karl Marx. Il prend ensuite appui sur la *Box 5/6* éditée par *Aspen Magazine* en 1967 — véritable « boîte à merveille », comme il appelle — pour passer en revue toutes les grandes théories ayant marqué cette année charnière, celle-là même qui préfigurera la Révolution Culturelle de 68. Ce double numéro de la revue, intitulé *The Minimalist Issue*, a été publié,

comme tous les autres, sous la forme d'une boîte contenant différents supports éditoriaux visuels ou sonores. Des 28 items portant sur l'art conceptuel, le minimalisme et les théories post-modernes, Kemp extrait ceux sur la « mort de l'auteur » de Roland Barthes, l'acte créatif de Marcel Duchamp et l'esthétique du silence de Susan Sontag et fait un détour par le célèbre « Inside the White Cube » de l'éditeur responsable de ce double numéro Brian O'Doherty. Il y associe aussi des thèses qui ne figurent pas dans la boîte, telles celles de Michael Fried, de Theodor Adorno, de Guy Debord et de Pierre Bourdieu.

Pur produit d'exportation allemand selon Kemp, l'esthétique de la réception de l'École de Constance n'en est pas moins une histoire à succès d'envergure internationale. Néanmoins, il constate que ce succès s'est limité à une « tendance » localisée dans les milieux théoriques pour ensuite se développer « librement », en dehors de la théorie, dans l'univers professionnel naissant de la pédagogie et de la médiation. Kemp abandonne dès lors lui aussi abruptement dès le deuxième chapitre le champ théorique — et l'année 1967 — pour analyser un art contemporain en proie à la spectacularisation et au marché de l'art (un art qui n'existe pas sans le spectateur), ainsi que les conséquences de cette orientation sur les institutions, le monde de l'art et par extension sur la production artistique. Cette scission dans la teneur analytique du texte, si elle crée une rupture pour le lecteur, a notamment le mérite de montrer que le divorce entre la théorie et la pratique a bien eu lieu – et ce depuis longtemps. C'est là sûrement l'une des contributions essentielles de cet ouvrage. En effet, en accord avec son orientation théorique, en donnant littéralement forme à cette désunion dans son essai, Kemp rend perceptible, et par là même intelligible, l'histoire « malheureuse » de l'esthétique de la réception⁷. Ce lien sensible du texte avec son propos se retrouve aussi dans l'emploi de la première personne du singulier qui, concomitant avec l'abandon d'une analyse des enjeux théoriques, crée un dialogue avec le lecteur et apparaît en force dans les études de cas d'art contemporain : Peter Handke, Peter Weibel et Valie Export, Bruce Nauman, Franz Erhard Walther, Richard Serra.

Toutefois, si ces cas éclairent sensiblement la thèse de Kemp, ils restent trop spécifiques et liés au top 10 d'une d'histoire de l'art contemporain éculée pour rendre vraiment compte de la densité et des développements multiformes des liens de l'art contemporain avec le regardeur/spectateur/récepteur/participant/co-auteur, etc. Cet écueil fait la faiblesse théorique de l'ouvrage pour le lecteur averti. Il reste que *Le Spectateur explicite* a le mérite d'être clair et accessible pour le large public de l'art contemporain, à condition que celui-ci n'ait pas reculé devant la teneur théorique du premier chapitre. Et, dans le fond, l'objet d'étude critique et le destinataire du *Spectateur explicite* est bien ce public-là, celui qui tourne le dos à la théorie pour contribuer à l'avènement d'une culture de l'évènementiel et de l'*Entertainment*. En effet, Kemp consacre les trois derniers chapitres de son ouvrage à ce qu'il nomme un « art de l'institution », montrant comment l'art contemporain et les institutions se modèlent sur ce public auquel il s'adresse. La nouvelle conception architecturale et économique du musée d'art se déplace selon lui inéluctablement de la valorisation de l'objet à celle du public, d'espaces aménagés pour la contemplation à des espaces de circulation et

de consommation (cafés et restaurants). Répond aussi à cette orientation l'art du *Do-it-yourself* et l'art relationnel de Nicolas Bourriaud, qui développent une esthétique de l'immersion, ainsi que la métamorphose de l'artiste (Gerhard Richter) en super-manageur, à l'instar d'un marché de l'art qui n'a plus besoin de la caution de personne pour se reproduire.

Cette vision critique dresse un portrait pessimiste du monde de l'art contemporain, un monde qui ne semble se nourrir que de formes passagères et superficielles pour répondre à une culture de masse phagocytante ayant perdu tout lien fondamental avec le « *Betrachter* ». Or, elle ne prend malheureusement pas vraiment acte de tout un champ théorique de l'art contemporain associé à la critique institutionnelle qui aurait pu tempérer ce propos. Sans néanmoins le postuler explicitement, Kemp entrevoit ainsi sans nuances le glissement destructeur qui s'est implicitement produit, du spectateur au public et d'une production artistique passée des mains de l'artiste à celle des institutions. Du « spectateur implicite » transformé en « spectateur explicite », acteur et co-auteur de l'œuvre, il ne reste finalement selon Kemp qu'une coquille vide, un « explicite non-spectateur »⁸ pris dans la toile d'un milieu de l'art qui tend à revenir au désir d'icône.

- 1 Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Ostfildern : DuMont Reiseverlag, 1991. Première édition de ce texte, DuMont 1985 rééditée et augmentée par Dietrich Reimer Verlag en 1992.
- 2 Wolfgang Kemp, *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Cologne : Oktagon Verlag, 1996.
- 3 La notion d'art élargi a de multiples résonances dans l'art et la théorie des années 60. On peut noter notamment l'usage qu'en fait un artiste comme Joseph Beuys ou une théoricienne comme Rosalind Krauss (« La sculpture dans le champ élargi », dans Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Éditions Macula, 1993, p.111-127).
- 4 En allemand, on désigne souvent celui qui observe par le mot de « *Betrachter* ». En français, le terme d'observateur en rapport avec l'œuvre d'art n'est pas très heureux et peut se traduire selon les contextes par d'autres terminologies telles : spectateur, regardeur, récepteur, etc.
- 5 Considérée dans le champ de la critique littéraire comme l'une des plus influentes et novatrices dans les années 1960 et 1970 en Allemagne, l'École de Constance mettait au cœur de ses recherches la relation texte/lecteur.
- 6 Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter*, Constance : Konstanz University Press, 2015, p. 10.
- 7 Taxée d'élitiste, notamment par Bourdieu dans *Les règles de l'art*, cette École est rapidement tombée en désuétude. Cf. Fabien Pillet, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », *Études Germaniques*, vol.263, n°3, 2011, p. 763-781.
- 8 « *Die expliziten Nichtbetrachter* » est le titre du tout dernier paragraphe de Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter*, op. cit., p. 213-215.