Les chantiers de la création
Revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Civilisations

9 | 2016
L'œuvre hantée

Le concept à l'œuvre : sur une hypothèse d'Art & Language

Fred Guzda

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/lcc/1184
DOI : 10.4000/lcc.1184
ISSN : 2430-4247

Éditeur
Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique
Fred Guzda, « Le concept à l'œuvre : sur une hypothèse d'Art & Language », *Les chantiers de la création* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 28 décembre 2016, consulté le 08 avril 2020. URL : http://journals.openedition.org/lcc/1184 ; DOI : https://doi.org/10.4000/lcc.1184

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

Le concept à l'œuvre : sur une hypothèse d'Art & Language

Fred Guzda

1 Les pratiques, les formes et les revendications propres à ce qu'il est convenu d'appeler l'art conceptuel apparaissent et se développent à la fin des années soixante, c'est-à-dire à la fin d'une décennie marquée par l'influence de Clement Greenberg. Ce dernier défend la position selon laquelle chaque art dispose d'une identité spécifique, spécificité à laquelle il doit réduire son champ d'action pour s'accomplir en tant que tel. Comme on le sait, Greenberg reprend explicitement en la matière les thèses du *Laocoon* de Lessing[1], thèses qu'il radicalise en les appliquant à l'analyse des moyens et des fins de la peinture, dont le parachèvement est consacré par ce qu'il appelle la « peinture moderniste ». La peinture devient « pure », peut s'imposer et garantir son autonomie dès lors qu'elle concentre son attention sur son médium, sur la planéité de sa surface, sur les propriétés physiques et visuelles qui lui sont exclusives[2]. D'où l'engagement de Greenberg auprès d'un certain nombre d'artistes de l'abstraction américaine d'après-guerre dont le travail répond à ce modèle (Jackson Pollock, Ellsworth Kelly, Jules Olitski, Kenneth Noland, Morris Louis, etc.).

2 C'est dans ce contexte, celui du modernisme, que vont émerger un certain nombre d'artistes dont les œuvres s'élaborent selon des principes qui s'opposent frontalement à cette doctrine. Il s'agit pour eux, en premier lieu, de contester le formalisme greenbergien et l'esthétique qui lui correspond, c'est-à-dire de remettre en cause la primauté de la nature visuelle des œuvres. Il s'agit ensuite, et à l'inverse, de faire de la réflexion théorique sur l'œuvre et sur l'art, la première voire la seule condition des œuvres et de l'art eux-mêmes. On trouve par exemple chez Joseph Kosuth, dans « L'Art après la philosophie », des affirmations qui indiquent qu'« être un artiste, aujourd'hui, signifie questionner la nature de l'art » (Kosuth, 1990, 454), que « la définition "la plus pure" de l'art conceptuel [est] la suivante : une recherche des fondements du concept "art" » (465) et que, par conséquent, « la "condition artistique" de l'art se situe à un niveau conceptuel » (458) (il n'est pas interdit de penser, en aparté, qu'au travers de ces déclarations se joue également la dispute d'un pouvoir législateur, jusque-là dévolu au

critique : la fonction théorique n'échoit pas ici à l'artiste comme l'occasion d'un commentaire complémentaire et facultatif sur son travail, mais devient une prérogative qui lui revient comme fondement de son statut, lequel est adossé à la définition même de l'œuvre).

3 Dans ces conditions, le recours au langage en général et l'usage du texte en particulier vont non seulement devenir des moyens de plein droit pour l'activité artistique, mais leur forme même va s'imposer comme la plus appropriée au projet et aux méthodes d'investigation de l'art conceptuel. De ce point de vue, le travail d'Art & Language à ses débuts apparaît comme l'un des plus radicaux, et parmi ceux qui développent jusqu'à sa plus extrême limite, à cette époque, l'hypothèse d'une nature conceptuelle de l'art et de la contingence de toute expérience visuelle qui leur est associée.

4 Art & Language est en fait le nom générique d'un collectif d'artistes créé en 1968 en Angleterre par Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge et Harold Hurrell. La configuration du groupe évoluera au fil des années, pendant lesquelles de nombreux artistes ou théoriciens participeront à ses activités. L'historien et critique d'art Charles Harrison, qui, avec Mel Ramsden et Ian Burn, rejoint le groupe en 1971, explique que la dénomination Art & Language, à cette époque, « désigne la pratique collective d'une série de gens qui s'était attelée depuis plus d'un an à la réalisation de projets communs » (Harrison, 1987, 10).

5 La production à la fois textuelle, réflexive, théorique et artistique de ses membres, en particulier pendant les premières années, répondait à plusieurs objectifs. Le premier consistait à débarrasser l'œuvre d'art de l'objet d'art avec lequel elle s'était jusque-là implicitement et naturellement confondue, donc d'une marchandise adaptée au circuit commercial de l'art[3]. Il s'agissait ensuite, et dans la même logique, de rompre avec la figure traditionnelle et individuelle de l'artiste, avec les protocoles culturels individualistes liés au modernisme, aussi bien de manière critique qu'opératoire, en diluant la notion d'auteur dans une solution d'échanges et de pratiques collaboratives, que ses membres ont souvent qualifiés de « conversations partagées ». Enfin et surtout, la forme écrite que ces productions mobilisent n'était pas envisagée par Art & Language comme une forme annexe, restreinte aux champs disciplinaires de la critique d'art ou de la théorie de l'art classiques, toujours périphériques par rapport aux œuvres, mais s'intégrait d'emblée dans la logique d'une démarche artistique où la relation entre ce qui est écrit, décrit et vu, ainsi que la légitimité de la distinction (ou de l'indistinction) entre ces trois modes, constituait le pivot à partir duquel s'articulaient les œuvres elles-mêmes.

6 Quelques œuvres, parmi les premiers travaux des membres du groupe, peuvent donner une idée de la manière dont cette articulation prend forme (œuvres dont certaines sont antérieures au baptême officiel d'Art & Language, mais présentées, au fil des expositions et de leurs catalogues, comme s'y intégrant historiquement), telles que *Map to Not Indicate* (1967) ou *Map of Thirty-Six Square Mile Surface Area of Pacific Ocean West of Oahu* (1967). La première est une carte des États-unis, imprimée sur papier, sur laquelle seuls deux États sont représentés par le tracé de leur frontière respective, tandis qu'en légende sont mentionnés tous les autres qui, eux, sont visuellement absents. Dans la seconde, qui est censée figurer une portion d'océan, n'apparaissent que les bords rectilignes d'un carré qui délimite la surface de la carte.

7 L'installation intitulée *Air Show* (ou *Air-Conditioning Show*), apparaît d'abord en 1966-1967 sous la forme d'un projet dont les textes et croquis afférents sont distribués

par les artistes, puis d'une série d'expositions, accompagnées de ces mêmes documents, qui présentent dans une salle vide munie d'un climatiseur un certain volume d'air, considéré comme un « objet théorique » aux dimensions et à la température variables. On trouve parmi les textes des instructions d'installation (*Study for the Air-Conditioning Show*), des détails techniques sur l'équipement utilisé (*Three Vocabularies for the Air Show*), ou des remarques générales (*Remarks on Air-Conditioning* et *Frameworks-Air Conditioning*) qui décrivent moins « l'objet » de l'exposition, qu'ils n'en interrogent la nature, la capacité à être défini, la nécessité d'être déterminé comme objet visuel, spatial, etc. On peut relever par exemple dans *Remarks on Air-Conditioning* les questions suivantes :

8 Est-il vraiment nécessaire d'installer l'air conditionné comme le texte l'indique, ou bien le texte ne suffit-il pas ? Le texte doit-il être identifié comme l'art, c'est-à-dire le sens de ce que nous faisons, et toute réalisation concrète plutôt comme une distraction contemplative et conservatrice ? Ici commence la distinction entre l'art conceptuel pensé comme une sorte de minimalisme, éventuellement hors du commun, et l'art conceptuel pensé comme une pratique fondamentalement textuelle[4].

9 La série des trente-huit *Paintings I* (1966) reprend des fragments de la production écrite des protagonistes du groupe (écrits théoriques, scientifiques, citations, description d'un fait ou d'une situation) et les présente sous forme de tableaux. Agrandis et contrecollés sur des panneaux de bois, les textes sont considérés par Art & Language comme « l'équivalent » d'une surface peinte qui en supprime la présence réelle[5].

10 À partir de 1969, Art & Language édite une revue éponyme, *Art-Language*, qui publie des contributions d'artistes ou de théoriciens proches du groupe, ainsi que les propres réflexions de ses membres. Le résultat de cette activité éditoriale va donner lieu à *Index 01*, titre d'une installation de grande envergure présentée à Kassel pour la cinquième édition de la documenta en 1972, et qui regroupe l'ensemble des textes accumulés au fil des livraisons, conservés dans des casiers à tiroir présentés au centre d'une salle d'exposition. Les relations possibles entre les textes (de compatibilité, d'incompatibilité ou sans rapport direct) sont alors répertoriés et indexés méticuleusement, imprimés sur papier et affichés sur les murs. Au sujet de cette œuvre, Charles Harrison écrira plus tard que « la forme et l'attirail de présentation de l'Index résolvaient un problème qui avait depuis le début dérangé l'Art conceptuel : comment éviter que le public ne considère un matériau opératoire — des feuilles de papier — comme un matériau "artistique" ; comment transformer des "spectateurs" en "lecteurs" ? » (Harrison, 1989, 59).

11 Il n'est pas certain, pourtant, qu'on puisse suivre sans réserve cette affirmation. Et cette réserve s'impose à partir du moment où l'on considère que la distinction entre « matériau opératoire » et « matériau artistique » ne va pas forcément de soi, non plus que celle qui interdirait à un spectateur, dans le cas d'une exposition publique, d'être aussi lecteur ou, pour le dire autrement, de devenir lecteur sans cesser d'être spectateur. Ce dissensus entre le domaine du théorique (dont le texte et le lecteur seraient les formes exemplaires) et celui du visuel (dont l'un et l'autre s'émanciperaient) constitue justement la problématique centrale de l'éditorial (non signé, mais habituellement attribué à Terry Atkinson) du premier numéro de la revue *Art-Language*. Dès les premières lignes de ce texte inaugural, Atkinson déclare : « Admettons que l'hypothèse suivante est avancée : cet éditorial est, en lui-même, un essai pour montrer dans les grandes lignes ce qu'est "l'art conceptuel", mais est,

également, un travail d'art conceptuel » (Art & Language 398). La boucle autoréférentielle qui sous-tend cette hypothèse, communément admise comme paradigmatique de l'art conceptuel, n'est cependant pas considérée par lui comme spécifique, et ne donne lieu à aucune discussion particulière : il concède en effet qu'une peinture cubiste, à sa manière, est également un essai pour montrer dans les grandes lignes ce qu'est la peinture cubiste. Toute la difficulté que Terry Atkinson va tenter de surmonter réside plutôt dans ce qu'il appelle la « forme du travail ». Dans la mesure où il conteste « les conditions qui semblent rigidement gouverner la forme de l'art visuel [c'est-à-dire] ce qui fait que l'art visuel demeure visuel » (398), l'art conceptuel devrait pouvoir lui-même s'en excepter, sans perdre son statut d'activité artistique. Le problème est que l'éditorial, à première vue, « appartient plus à l'art-critique ou à l'art-théorie, parce qu'il est fait d'écriture et, en ce sens, il semble plus être de l'art-critique ou de l'art-théorie, qu'il ne semble être de l'art » (401). Contre ce syllogisme jugé restrictif, Atkinson oppose précisément l'arbitraire d'une telle restriction : il ne voit pas pourquoi « l'appropriation du label "théoricien de l'art" éliminerait nécessairement l'appropriation du label "artiste" », étant donné que, « à l'intérieur du cadre de l'art conceptuel, la production d'art et la production d'un certain type "d'art-théorie" relèvent souvent de la même procédure » (400). De ce point de vue, il est difficile de ne pas lui donner raison. Mais en ce qui concerne la question de savoir si l'« éditorial peut être estimé comme œuvre d'art à l'intérieur du cadre développé par les conventions de l'art visuel » (400), ce sont ses remarques qui semblent à leur tour souffrir de restrictions arbitraires.

12 Pour répondre à cette question, Atkinson distingue deux cas de figure. Le premier cas est celui d'« un artiste [qui] montre un essai dans une exposition ». Dans ces conditions, écrit-il, « les pages sont simplement disposées à plat dans l'ordre de la lecture derrière un verre à l'intérieur d'un cadre ; (...) mais, parce que l'essai est installé dans un milieu artistique, il en résulte que l'objet (papier avec impression) véhicule un contenu d'art visuel conventionnel » (401). Ce qui correspond à peu près aux caractéristiques de l'*Index 01* ou de la série des *Paintings*. Le second cas, qui coïnciderait plutôt avec celui de l'éditorial, est celui de la production écrite d'un artiste. Atkinson explique que « quand un artiste fait usage de l'écriture dans ce contexte [celui magazine, d'une revue qui propose des textes critiques ou théoriques] il n'en use pas alors en tant qu'objet dans le sens où le public est accoutumé à en voir l'usage, (...) parce que cet objet (un fragment d'écriture) n'a pas les critères d'apparence suffisants pour être identifié comme un élément de la classe "objet d'art" — il ne ressemble pas à de l'art » (401). Ce point de vue est qualifié par lui de « fanatique », car il dissimule le présupposé, irrecevable à ses yeux, selon lequel « la reconnaissance de l'art dans l'objet est effectuée à travers les aspects des qualités visuelles de l'objet en tant qu'elles sont directement perçues » (402) alors que l'éditorial devrait, libéré de ces conventions, « être estimé dans les termes du contenu énoncé dans l'écriture (CE QU'IL EST) »[6], et pouvoir prétendre au statut d'œuvre d'art.

13 Avant de poursuivre, ou de trancher, on remarquera que chacun des cas est envisagé et décrit d'une manière qui semble significativement incomplète. Dans le cas d'un texte exposé, Atkinson néglige sa possibilité d'être lu comme facteur déterminant, alors que cette perception de lisibilité est pourtant immédiate et caractéristique (on sait, en le voyant, qu'il s'agit d'un texte, avant même qu'on en saisisse, ou non, le sens), pour ne retenir que ses attributs visuels d'objet (le « papier avec impression », la disposition à plat, sous verre et dans un cadre), qui sont loin de le définir suffisamment (pour faire la

différence avec une gravure Renaissance, par exemple, qui a les mêmes attributs, il faudrait préciser la description et signaler qu'il s'agit d'un texte ; et l'on induirait alors, immédiatement, l'éventualité d'une signification).

14 Dans le cas du texte édité, c'est l'inverse. Le « papier avec impression » devient subrepticement « un fragment d'écriture », et pour réduire le texte de son éditorial à son énoncé, Atkinson doit faire abstraction de la forme et des conditions spécifiques de lecture des textes d'une revue, conditions qu'on pourrait, pourtant, décrire aussi en termes strictement formels et visuels, spatiaux ou situationnels, et qui les identifient tout autant que leur contenu signifié (par exemple l'usage de caractères typographiques et non d'une écriture manuscrite, la facture des supports, leur dimension standardisée, leur mise en page, le noir du texte et le blanc des pages, le caractère privé et manipulable de la revue elle-même, etc.).

15 Le fait que dans le cas d'un article de revue, donc *a fortiori* de l'éditorial d'*Art-Language*, ces caractéristiques « visuelles » soient, pour ainsi dire, passées sous silence par la lecture, n'est évidemment pas douteux. Mais si elles le sont, c'est précisément parce qu'elles répondent aux contraintes qu'impose une lecture attentive à l'énoncé, donc inattentive au mode d'énonciation et à ses formes, et que ces circonstances permettent d'isoler une signification. En d'autres termes, lorsque Atkinson déclare que « l'apparence de cet essai est sans importance dans le sens fort des critères d'apparence de l'art visuel, [et que] la première exigence en ce qui concerne l'apparence de cet essai est que celui-ci soit raisonnablement lisible », c'est parce qu'il a déjà réduit l'intelligibilité de l'œuvre à celle d'un modèle linguistique[7], et non parce qu'il existerait une sorte de contenu absolu, celui qu'il appelle « le contenu énoncé dans l'écriture », totalement indépendant de sa forme et de son contexte d'énonciation[8].

16 Ici, à l'instar de tout article ou revue traditionnels, le contexte de lisibilité est déterminé par un contexte d'invisibilité (donc de visibilité), où l'apparence du texte n'est pas optionnelle ni négligeable, à partir du moment où l'on considère que les critères fonctionnels de lisibilité, qui permettent de concentrer l'attention sur un énoncé, procèdent d'une mise en forme adéquate et particulière, qui est elle aussi une manière d'apparaître, où il est essentiel que le « papier avec impression » *n'apparaisse pas*. Les deux cas de figure pris pour exemple par Atkinson révèlent donc bien une distinction réelle entre eux, mais celle-ci n'a pas lieu entre un contenu donné et une apparence visuelle qui lui serait aléatoirement affectée, puisque leur comparaison aurait plutôt tendance à les rendre solidaires[9]. À la question du visuel comme critère se substituerait alors celle du visible comme modalité, et à celle des conventions propres au premier, qu'il a sans doute raison de récuser, celle des circonstances propres au second, qu'il a sans doute tort de sous-estimer.

17 En matière de conventions, d'ailleurs, si l'on repose la question de savoir si l'« éditorial peut être estimé comme œuvre d'art » non plus « à l'intérieur du cadre développé par [celles] de l'art visuel » mais de celui des conventions de l'exercice du discours théorique, de nouvelles difficultés surgissent.

18 L'éditorial d'*Art-Language*, comme toute production écrite (qu'elle soit littéraire ou théorique), peut être considéré comme une œuvre, dans la mesure où il est le produit d'une activité humaine. Que signifie qu'il puisse ou doive être considéré, plus spécifiquement, comme une œuvre d'art ? Que signifie le complément « art » en l'occurrence ? À quels critères distinctifs faut-il dès lors rapporter l'œuvre pour qu'elle soit dite artistique et que cette question ait un sens ? Évidemment pas à des critères

visuels arbitraires et accessoires, répond Atkinson qui les récuse d'emblée, et qui propose d'admettre qu'un texte théorique puisse tout aussi bien y prétendre. Mais faut-il alors en conclure que tout texte théorique devient aussitôt une œuvre d'art, même s'il émane d'un critique, lequel deviendrait *de facto* un artiste ? Non, précise Atkinson, car « ce qui doit être considéré ici, c'est l'intention de l'artiste conceptuel » qui est « séparée de celle du théoricien de l'art à cause de leur relation et de leur point de vue préalablement différents à l'égard de l'art, c'est-à-dire par la nature de leur engagement dans l'art » (Art & Language 399)[10]. Autrement dit, l'éditorial tient sa possibilité d'être une œuvre d'art du fait qu'il soit l'œuvre d'un artiste, sachant que ce qui définit suffisamment l'artiste pour le distinguer du théoricien c'est son « intention » et « la nature de [son] engagement dans l'art ». Mais l'intention seule, et seulement énoncée, ne suffit pas : elle pourrait être celle d'un critique. Il faut d'abord que son auteur soit un artiste (en l'occurrence un artiste-théoricien, mais non un théoricien tout court). Comment le reconnaître ? On ne peut invoquer ici sa volonté de produire des œuvres d'art, ni la reconnaissance de son identité sociale et professionnelle sans que la question ne se pose à nouveau, au risque de ne plus sortir du cercle vicieux qui s'engage. Il faut donc que l'artiste ait été préalablement distingué du théoricien, non pas forcément « à l'intérieur du cadre développé par les conventions de l'art visuel », mais assurément en dehors de celui des conventions du discours théorique, c'est-à-dire, notamment, en dehors des formes communes et convenues d'une revue et de son éditorial.

19 À ce titre, l'ensemble des œuvres ou des propositions d'Art & Language qui ont donné lieu à des expositions (aussi peu « visuelles » qu'elles soient ou qu'elles aient semblé être) est, me semble-t-il, déterminant et fondateur, étant entendu que ce que permet une exposition est la possibilité pour quelque chose de se manifester. Ce qui ne veut pas dire qu'elle soumet ce quelque chose à une « visualité » préalable comme à son critère ou sa limitation (excluant quelque contenu ou concept que ce soit), mais qu'à l'inverse elle rend possible que ce contenu s'expose, même s'il n'est pas visuellement perçu. Dans le cas des *Paintings* ou des *Maps*, par exemple, on pourrait parler en ce sens de ce qui apparaît sous le mode d'un manque, de l'apparition réelle d'un vide, d'une perception extra-visuelle (comme on dirait extra-ordinaire).

20 De sorte qu'il s'agirait moins de faire la différence, pour en établir la légitimité respective, entre ce qui serait « visuel » et ce qui ne le serait pas, par nature ou par principe (une nature ou un principe qu'il faudrait recouvrer, isoler, et purifier de ses attributs physiques — où l'on retrouve, inversé, le leitmotiv de Greenberg) que de tâcher de décrire ce qui apparaît selon son mode propre, le « visuel » devant apparaître lui aussi comme tel, au même titre que le concept, dont le texte édité et le texte exposé assument deux manifestations particulières.

21 Dans un texte qu'il consacre à Art & Language à l'occasion d'une exposition rétrospective, à propos d'une série contemporaine et comparable aux *Paintings*, Michel Gauthier insiste sur le « statut "pictural" de ces "concepts" présentés sous forme de tableaux » et va jusqu'à prétendre que « le "concept" est un être matériel et, partant, justiciable d'une perception semblable à celle dévolue à la peinture » (31)[11]. Sans aller jusqu'à rendre matériel le concept, dans le chapitre de *L'Œuvre de l'art* intitulé « L'état conceptuel », Gérard Genette, dont l'analyse concerne le readymade, fait, quant à lui, cette remarque : « si l'on considère qu'ici l'œuvre consiste non en cet objet mais en sa proposition, la possibilité d'un caractère esthétique, non certes de l'objet mais de l'acte

de proposition, reste ouverte, et avec elle celle d'une relation pertinente entre artistique et esthétique — à la seule condition de définir l'esthétique de manière assez large pour déborder les propriétés *physiquement* perceptibles » (212-13)[12].

22 Ainsi, peut-être, l'œuvre cesserait d'être hantée par le concept comme par un fantôme indésirable et, l'accueillant comme son hôte, accepterait enfin d'être habitée par lui.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

Art & Language, « Introduction à Art-Language, volume 1, Numéro 1 - 1969 ». Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles*. Paris : Galerie 1900-2000/Galerie de Poche, 1990.

Foucault, Michel. *Dits et écrits, 1954-1969*. vol. 1. Paris : Gallimard, 1994.

Gauthier, Michel, « Les États du secret ». *Art & Language, Too dark to read. Motifs rétrospectifs, 2002-1965*. Villeneuve d'Ascq : Musée d'Art Moderne Lille Métropole, 2002.

Genette, Gérard. *L'Œuvre de l'art*. Paris : Seuil, 2010.

Greenberg, Clement. « Vers un nouveau Laocoön ». Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie, 1900-1990*. Paris : Hazan, 1997.

——. « La peinture moderniste ». *À Propos de « La critique »*. Paris : L'Harmattan, 1995.

Harrison, Charles. « Art & Language, les 10 premières années ». *Art & Language, Les Peintures*. Bruxelles : Société des expositions du Palais des beaux-arts, 1987.

——. « Art Object and Artwork ». *L'Art conceptuel, une perspective*. Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989.

Kosuth, Joseph. « L'Art après la philosophie ». Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles*. Paris : Galerie 1900-2000/Galerie de Poche, 1990.

——. « Note introductive de l'éditeur américain ». Art-Language, vol. 1, n°2, février 1970.

Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1990.

Perry, Gillian et Wood, Paul, *Themes in Contemporary Art*. New Haven : Yale University Press, 2004.

Siegelaub, Seth, « Quelques observations à propos du soi-disant "Art Conceptuel" : Extraits d'entretiens non publiés avec Robert Horvitz (1987) et Claude Gintz (1989) ». *L'Art conceptuel, une perspective*. Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989.

NOTES

1. Dans l'article intitulé, précisément, « Towards a new Laocoön », qui paraît en 1940 dans *Partisan Review*, Greenberg déclare par exemple que « les arts d'avant-garde ont atteint ces cinquante dernières années une pureté et une réduction radicale de leur champ d'activité uniques dans l'histoire de la culture. Voici donc les arts installés dans la sécurité de leurs

frontières "légitimes" », Clement Greenberg, « Vers un nouveau Laocoön. » *Art en théorie, 1900-1990* (Paris : Hazan, 1997), p. 618.

2. « Chaque art devait déterminer, à travers les opérations qui lui sont particulières, les effets qui lui sont particuliers et exclusifs. (...) Ainsi, chaque art retournerait à son état "pur", et dans sa "pureté" trouverait la garantie de ses normes de qualité aussi bien que de son indépendance. (...) Les limites qui constituent le médium de la peinture — la surface plane, la forme du support, les propriétés du pigment — étaient traitées par les anciens maîtres comme des facteurs négatifs qui ne pouvaient être pris en compte qu'implicitement ou indirectement. La peinture moderniste en est venue à tenir ces mêmes limites pour des facteurs positifs dont il faut se préoccuper ouvertement », Clement Greenberg, « La peinture moderniste », *À Propos de « La critique »* (Paris, L'Harmattan, 1995), pp. 317-318.

3. Seth Siegelaub, promoteur américain de l'art conceptuel, note à ce propos qu'« il y avait une attitude générale de défiance vis à vis de l'objet, comme point de passage obligé et comme aboutissement de l'œuvre, et donc à l'égard de son existence matérielle et de sa valeur marchande. Il y avait en filigrane le désir et la tentative d'échapper à cette commercialisation de la production artistique en général », Seth Siegelaub, « Quelques observations à propos du soi-disant "Art Conceptuel" : Extraits d'entretiens non publiés avec Robert Horvitz (1987) et Claude Gintz (1989). » *L'Art conceptuel, une perspective* (Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989), p. 86.

4. « Remarks on Air-Conditioning » cité par Gillian Perry et Paul Wood, *Themes in Contemporary Art* (New Haven : Yale University Press, 2004), p. 73 ; nous traduisons). Dans la même veine, on lit dans *Frameworks-Air Conditioning* que si « les dimensions horizontales d'une "colonne" d'air, d'atmosphère, de "vide", etc., peuvent être spécifiées et déterminées (...) par une démarcation visible par rapport aux dimensions horizontales, axiales, etc. (...) le plus souvent, quoiqu'il en soit, les questions de "démarcation" sont des questions externes, de nature pratique ». Tandis que l'intérêt de la thermodynamique, que le texte convoque ensuite pour décrire le même phénomène, est « qu'elle se limite à la formulation de conditions nécessaires à une occurrence », Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie, 1900-1990* (Paris : Hazan, 1997), pp. 937-38.

5. « ont été appelés *Paintings I* toutes sortes de textes allant de paragraphes de nos propres notes jusqu'à des citations d'autres auteurs. Le texte est considéré à la fois comme un "équivalent" d'une surface peinte et, bien évidemment, comme une chose qui supprime entièrement sa présence littérale » *Art & Language in Practice*, vol. 1 (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1999), p. 221.

6. *Ibid*. Les capitales sont d'Atkinson.

7. Modèle que Kosuth, de son côté, confirme explicitement : « avec le Ready-Made, l'art déplaçait son centre de la forme du langage à ce qui était dit », (Kosuth, 1990, 455) « les propositions de l'art ne sont pas d'ordre factuel, mais ont un *caractère* linguistique » (458, Kosuth souligne), ou encore « la compréhension de la nature linguistique de toutes les propositions artistiques est fondamentale à cette idée de l'art, que ces propositions soient passées ou présentes et sans considération des éléments qui sont utilisés dans leur construction », Joseph Kosuth, « Note introductive de l'éditeur américain », *Art-Language*, vol. 1, n°2, février 1970, cité par Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés* (Genève : Les Presses du réel, 2008) p. 118. Mais la question est précisément de savoir si ce modèle est valable et suffisant.

8. Opposant description du discours à l'analyse de la pensée ou de la langue, Foucault écrit qu'« il s'agit de saisir l'énoncé dans l'étroitesse et la singularité de son événement ; de déterminer les conditions de son existence, d'en fixer au plus juste les limites, d'établir ses corrélations aux autres énoncés qui peuvent lui être liés, de montrer quelles autres formes d'énonciation il exclut (...) on doit montrer pourquoi il ne pouvait être autre qu'il n'était, en quoi il est exclusif de tout autre, comment il prend au milieu des autres et par rapport à eux une place que nul autre ne

pourrait occuper », Michel Foucault, « L'Archéologie du savoir », *Dits et écrits, 1954-1969*, vol. 1 (Paris, Gallimard, 1994) p. 706.

9. À la fin de son essai, Atkinson fait explicitement référence à Merleau-Ponty, comme faisant partie « d'une longue lignée de philosophes qui ont contribué (...) à mettre l'accent sur le rôle de l'art visuel comme une correction de l'abstraction et généralement de la pensée conceptuelle » (Art & Language 409) ce qui, à ses yeux, est l'indice d'une position conservatrice. Or Merleau-Ponty refuse précisément une telle concurrence, au profit de ce qu'il appelle l'entrelacs ou le chiasme : « en un sens, comprendre une phrase ce n'est rien d'autre que l'accueillir pleinement dans son être sonore, ou, comme on dit si bien, l'entendre ; le sens n'est pas sur elle comme le beurre sur la tartine, comme une deuxième couche de "réalité psychique" étendu sur le son : il est la totalité de ce qui est dit, l'intégrale de toutes les différenciations de la chaîne verbale, il est donné avec les mots » Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* (Paris : Gallimard, 1990) p. 203. Merleau-Ponty souligne.

10. Cette remarque d'Atkinson s'applique ici au statut d'un texte théorique antérieur à l'avènement historique de l'art conceptuel, ce qui ne change rien au problème, qui est justement celui de l'antériorité de l'artiste.

11. Ce commentaire concerne la série d'œuvres intitulées *Abstract Art* (comptes-rendus d'ouvrages philosophiques sérigraphiés tels quels sur toile). Michel Gauthier crédite Art & Language d'une « pleine conscience » de ce statut pictural, ce que les thèses de l'éditorial, à nos yeux, ont du mal à confirmer. Statut qu'il réserve par ailleurs aux œuvres du collectif britannique, alors qu'il nous semble commun à l'ensemble des œuvres dites conceptuelles, quelles qu'elles soient. Que la « version du "concept" » défendue par Art & Language soit « un instrument d'élucidation, de problématisation, un outil d'analyse (...) qui assurément n'est pas celle de l'*art conceptuel* dans la version qui chérit l'autoréflexivité » (33, l'auteur souligne) c'est-à-dire, implicitement, celle de Kosuth, nous paraît en revanche incontestable.

12. Ce qui impose et suppose bien sûr, comme il le note plus loin, de considérer « l'événement dans sa totalité » (219), dont la forme ou les circonstances sont justement celle d'une exposition ; car « si l'objet artistique n'est pas ici le porte-bouteilles, il ne peut être que dans ce que décrit le verbe *exposer* » (217, Genette souligne).

RÉSUMÉS

Résumé :

En 1969, l'un des groupes les plus radicaux d'art conceptuel pose sans détour la question des statuts respectifs de l'œuvre et de son commentaire, en proposant l'hypothèse du commentaire comme œuvre. Ses membres assumant simultanément les rôles de l'artiste et du théoricien, l'objet de leur attention est, par définition, double et ambigu. Il s'agira donc, à partir de cet exemple insolite et du champ de questions qu'il ouvre, d'étudier comment ses auteurs tentent de dissiper cette ambiguïté, de déterminer s'ils y parviennent et, d'une manière plus générale, de chercher à saisir ce que leur démarche et leurs conclusions, dans le jeu des relations jamais vraiment apaisées entre l'œuvre et son concept, permettent, directement ou indirectement, de mettre en lumière.

Abstract :

In 1969, one of the most radical groups of conceptual artists asks the question of a distinction between artwork and its commentary, suggesting the possibility that commentary itself could be an artwork. Members of this group being both artists and theorists, the object of their attention is necessarily dual and ambiguous. By the study of this unusual case and the questions it raises, we will try to understand how the group attempted to solve this ambiguity, whether they succeeded, and more generally we will seek to grasp their approach and results. Through the study of the conflictual relationships between artwork and concept, we will try to analyse what they conclusions shed light on.

INDEX

Mots-clés : art conceptuel, énoncé, « visualité »
Keywords : conceptual art, statement, « visuality »

AUTEUR

FRED GUZDA

Paris1 Panthéon-Sorbonneprolegomenes@fredguzda.com