Marges

Revue d'art contemporain

27 | 2018

Ce que fait le concept à l'œuvre

Editorial

Jérôme Glicenstein

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/marges/1430>

DOI : 10.4000/marges.1430

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 25 octobre 2018

Pagination : 5-8

ISBN : 9782842928339

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Jérôme Glicenstein, « Editorial », *Marges* [En ligne], 27 | 2018, mis en ligne le 25 octobre 2018, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1430> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1430>

Éditorial

Les termes « concept » et « conceptuel » ont souvent été utilisés pour désigner des pratiques relatives à un groupe restreint d'artistes évoluant à New York à la fin des années 1960 (artistes souvent liés à la galerie de Seth Siegelau). Ces termes ont simultanément été l'objet de multiples malentendus dans le domaine des arts visuels, depuis l'avènement de ce groupe d'artistes ; ne serait-ce que parce que leur pratique a rapidement été réduite au primat de l'idée sur la forme, à une époque où la centralité de l'objet d'art était en question. Il est vrai que le postulat initial de cette mouvance était avant tout celui d'une équivalence entre l'œuvre et son caractère linguistique, faisant d'elle une proposition analytique. Pourtant, l'idée d'un art conceptuel peut aussi renvoyer à une « autonomisation de l'état conceptuel » de l'œuvre, pour reprendre les mots de Jean-Marie Schaeffer, laquelle dépend également de son contexte de réception ; comme en témoigne la définition du conceptualisme de l'artiste et théoricien Luis Camnitzer, évoquant « des œuvres et des pratiques qui, réduisant radicalement le rôle de l'objet d'art, réimaginent ses possibilités vis-à-vis des réalités sociales, politiques et économiques dont il est issu ».

Il peut être intéressant alors d'étendre cette compréhension, jusqu'à considérer que la dimension conceptuelle de l'œuvre renvoie à une définition plus générale, qui toucherait aussi à d'autres pratiques artistiques, y compris au-delà des arts visuels. À partir de cette idée d'une « autonomisation de l'état conceptuel » de l'œuvre, il s'agit de déplacer l'attention de l'objet à l'acte et de l'acte à l'idée ; les œuvres ainsi comprises, qu'elles relèvent de champs artistiques aussi différents que la littérature, la musique ou encore les arts visuels, ont constitué et constituent encore le lieu d'une interrogation due notamment à l'indétermination du « régime » conceptuel. Cette indétermination crée la possibilité d'une réception ouverte et multiple, non nécessairement conforme à l'intention de l'artiste et issue d'une attention, de la part du spectateur, plus ou moins adéquate, relevant d'un regard collectif ou individuel.

Des questions apparaissent alors : quelle place le concept occupe-t-il dans l'œuvre ? De quelle manière l'« autonomisation » ou le primat du concept au détriment des propriétés perceptives immédiates de l'œuvre affectent-ils, modifient-ils ou questionnent-ils sa réception ? Rejetant l'idée d'un art qui serait conceptuel, Gérard Genette affirme, dans *L'Œuvre de l'art*, qu'il n'y a que des œuvres conceptuelles, puisque « l'état conceptuel » est présent hypothétiquement au sein de chaque œuvre et se vérifie au « coup par coup, œuvre par œuvre, et selon une relation fluctuante entre l'intention de l'artiste et l'attention du public, ou plutôt du récepteur individuel ». Ce rapport entre intention et attention ou réception, a déjà été l'objet du débat entre sens et signification, depuis que Saussure a admis l'inadéquation entre signifiant et signifié à travers l'arbitraire du signe linguistique. Si, dans la réception d'un texte ou d'une œuvre, le sens est ce qui reste stable, la signification « qui met le sens en relation avec une situation, est variable, plurielle, ouverte » (pour reprendre la formulation d'Antoine Compagnon). Comment concevoir cette « relation fluctuante », une relation évoquée par Genette, et qui ouvre la réflexion sur une considération plus générale des œuvres, qu'elles se revendiquent ou non, comme conceptuelles ? En ce sens, ce numéro de *Marges* aimerait interroger la notion de « concept » et ses dérivés, non pas en partant uniquement du point de vue défendu par

les artistes mais en se concentrant sur la réception des œuvres ; les approches conceptuelles ayant pu influencer sur les processus mêmes de théorisation d'autres formes d'art.

Après l'introduction d'Umut Ungan sur « la formation des concepts », le premier article, dû à Robert Bailey, se situe dans la perspective d'une analyse des effets des concepts artistiques sur la théorisation de l'art. Il n'aborde pas tant la question de l'influence de l'art conceptuel sur la production artistique depuis les années 1960, que la manière dont certains acteurs de cette mouvance – et en particulier les membres du groupe Art & Language – ont pu, par leur enseignement et leurs écrits, influencer sur la manière de considérer l'histoire de l'art. En d'autres termes, il ne s'agit pas tant pour ces artistes de construire une histoire de « l'art conceptuel » qu'une « histoire conceptuelle » de l'art.

Le texte de Jacob Stewart-Halevy s'intéresse quant à lui aux productions des artistes conceptuels, non pas pour en louer les qualités ou la manière dont leurs œuvres donnent à voir des concepts, mais plutôt pour s'interroger sur l'écart existant entre leurs programmes de travail et l'exécution effective de ces programmes. Si les artistes qu'il évoque ont parfois prétendu mettre au point des protocoles qui puissent tenir lieu d'œuvre, les protocoles ont pourtant rarement été respectés par les artistes eux-mêmes.

Brynn Hatton entend elle aussi reconsidérer « l'histoire officielle » de l'art conceptuel, mais cette fois-ci en s'intéressant à un aspect souvent négligé de cette mouvance : sa forte politisation, dans le contexte de la Guerre du Vietnam. Son principal argument est que l'engagement des artistes les a conduits à développer des stratégies subversives dont on a pu retrouver des éléments dans des pratiques beaucoup plus récentes, jouant sur les attentes du public et visant à les mettre en échec.

L'article d'Émeline Jaret s'intéresse, pour sa part, aux ambivalences de l'héritage de l'art conceptuel dans le contexte français. Les exemples de Claude Rutault, IFP et Philippe Thomas sont l'occasion de montrer comment la question du ready-made, de l'abandon (ou du retour) à la peinture, de la dématérialisation de l'objet d'art, ont nourri les pratiques de ces artistes.

Pascal Mougin s'interroge quant à lui sur la notion de littérature conceptuelle et sur l'éventualité d'une relation d'équivalence entre les démarches conceptuelles dans le champ des arts plastiques et le domaine de la littérature. Sa contribution donne à penser que l'attribution du prédicat conceptuel à des œuvres d'art, quel que soit leur domaine de référence, ne va jamais de soi : ainsi la littérature à contraintes ressemble peut-être à certaines démarches d'artistes conceptuels mais elle reste pourtant proche d'œuvres littéraires, classiques, se situant davantage dans une relation de continuité que de rupture.

La contribution d'Ancuta Mortu vise à mettre en perspective la vogue de l'art conceptuel et celle de certaines théories de la communication à la fin des années 1960 et au début des années 1970 (Abraham Moles, Max Bense). Il s'agit notamment pour elle de montrer les affinités entre le fonctionnement des œuvres conceptuelles et les dispositifs de communication.

Afin de compléter ce dossier, nous publions le témoignage de la conservatrice-restauratrice Zoë Renaudie, dont le domaine de compétence est l'art contemporain et qui a réalisé une étude sur les problèmes posés par la reconstitution d'expositions, notamment « Feux pâles » de l'agence les ready-made appartiennent à tout le monde®.

S'ajoutent un entretien de Lison Noël avec Anaël Lejeune, autour de son dernier ouvrage sur la question de la théorie dans l'art conceptuel et un entretien d'Émeline Jaret avec l'artiste Xavier Antin, sur sa lecture de l'art conceptuel.

Dans ce numéro figurent enfin deux portfolios d'artistes, de générations différentes : l'artiste conceptuel On Kawara et le jeune photographe Louis Matton.

Jérôme Glicenstein

Octobre 2018