



**Marges**

Revue d'art contemporain

13 | 2011

Langage(s) de l'œuvre et de l'art

---

## Jeux de langage dans l'art des années 1960 : les paradoxes de la description

*Language Games in the Art of the Sixties: The Paradoxes of Description*

Laurence Corbel

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/417>

DOI : 10.4000/marges.417

ISSN : 2416-8742

### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 37-51

ISBN : 978-2-84292-343-3

ISSN : 1767-7114

### Référence électronique

Laurence Corbel, « Jeux de langage dans l'art des années 1960 : les paradoxes de la description », *Marges* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2002, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/417> ; DOI : 10.4000/marges.417

---

# Jeux de langage dans l'art des années 1960: les paradoxes de la description

« Comme Humpty Dumpty, mes pensées sur l'art se sont brisées en tombant des murs du langage et ne seront plus jamais recollées/1. ».

Depuis les années 1960, la floraison des écrits d'artistes marque un tournant décisif dans le champ de l'art en ce qu'elle accorde au discours une place déterminante. Assurément, une telle pratique discursive n'est pas nouvelle, mais elle se diversifie et prend des formes inédites à partir de ces années : essais, textes critiques et théoriques, *statements*, notices descriptives, commentaires encadrent la présentation des travaux et accompagnent l'activité artistique. Cet essor est d'abord à mettre au crédit des artistes eux-mêmes qui revendiquent ainsi un nouveau territoire de sens et étendent leur compétence à la maîtrise d'un discours sur et autour de l'œuvre tout en faisant ainsi valoir un droit de parole sur leur travail. Ces textes, qui participent à la diversification des médiums de l'art, constituent un aspect essentiel, et parfois une forme à part entière, de l'activité artistique. Le discours *sur* l'art semble être appelé à abandonner sa position dominante pour laisser la place à d'autres approches, d'autres logiques discursives qui émergent dans le champ artistique et constituent un discours *de* l'art.

/1 Robert Smithson, « The Shape of Future and Memory » (1966), dans Jack Flam (sld), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley/ Los Angeles, California, University of California Press, 1996, p. 332. Nous traduisons.

**/2** Thomas McEvilley, *Art, contenu et mécontentement*, trad. C. Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, p. 6.

**/3** Voir Jean-Marc Poinso, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco-Institut d'art contemporain & Art édition, 1999, p. 270.

À travers ces textes se jouent des conflits de légitimité entre artistes et critiques d'art qui posent non seulement la question de l'autorité sur laquelle se fonde le discours, mais qui tiennent aussi à la mise en question de la ligne de partage qui existe traditionnellement entre l'artiste cantonné à une pratique artistique et le critique à qui revient le monopole de l'écriture. La multiplication des revues aidant, l'impact des textes qui encadrent et informent la réception des œuvres va croissant : il est d'autant plus important pour les artistes de prendre place dans l'espace de discussion publique auquel les textes participent, d'exercer un contrôle sur les discours qui médiatisent les œuvres. Court-circuiter le discours *sur* l'art, c'est s'affranchir d'une tutelle, d'autant plus pernicieuse qu'elle s'érige aussi en « contrôle Qualité/2 ». Face à ces discours des critiques qu'ils perçoivent comme une machine de guerre visant à imposer des normes artistiques obsolètes, les artistes adoptent un registre militant : l'écriture relève aussi d'un combat d'idées, d'une lutte de pouvoir où s'affrontent des positions antagonistes qui sont déterminées, pour une part, par la différence de statuts des protagonistes. Les raisons d'écrire sont donc multiples, parfois liées à des conjonctures particulières – une exposition, un droit de réponse – mais aussi essentiellement déterminées par le besoin qu'ils ont d'accompagner la pratique artistique d'une réflexion théorique et critique. Écrire est un moyen d'établir des conditions de réception propices à la compréhension de sa démarche artistique et d'apporter, si nécessaire, des réponses aux critiques qui dévoient le sens des œuvres.

Si le recours au texte procède de l'exploration de nouvelles formes artistiques, il est un moyen de créer des lieux de partage qui rendent possible le dialogue et instituent un espace commun où les artistes échangent des idées et s'adressent aux spectateurs. Pour nombre d'artistes, ces textes ont contribué, en reconfigurant les modes de visibilité des œuvres et de discursivité des textes, à la constitution de cette communauté.

## Un territoire commun du sens

À la différence des carnets de notes, journaux intimes ou correspondances privées qui ont constitué une bonne part des écrits d'artistes jusqu'au 20<sup>e</sup> siècle, les textes des années soixante ne sont pas écrits pour demeurer dans l'espace de la méditation personnelle ou de l'échange privé. Même dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, période faste des manifestes, les artistes ne s'adressent pas directement aux spectateurs mais d'abord aux collectionneurs/3. Les textes de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle sont, au contraire, destinés à la publi-

cation, écrits pour être diffusés et lus par un public plus large, même s'il se limite souvent au lectorat des revues ou des magazines d'art/4. La publicité des textes est donc un enjeu crucial : elle participe de la volonté de dépasser le clivage traditionnel entre espace privé de production et espace public de diffusion via le recours à l'imprimé sous les formes du livre, de la revue, de la lettre ouverte, du tract et du carton d'invitation.

Recourir au médium du langage, c'est donner au travail une autre forme de publicité que celle de l'exposition. Les modes de diffusion des textes ne sont pas ceux des œuvres : si celles-ci accèdent à une dimension publique dans le cadre de l'exposition, et de façon indirecte, par les reproductions, la circulation des textes via les différentes formes d'imprimés s'avère, quant à elle, beaucoup moins limitée dans l'espace et dans le temps. Les publications et les autres formes de diffusion des textes mettent en place un régime de communicabilité originale qui abolit la distance de l'aura de l'œuvre unique au profit d'une proximité et d'une accessibilité de l'imprimé et des médias. Dans ce cadre, l'art devient, non plus seulement un art de la reproduction, mais un art de la diffusion et de la communication, qui transforme aussi les conditions de réception des textes. Pour l'essentiel, ces textes ont été publiés dans des catalogues, des magazines, des livres d'artistes, sous forme de tracts ou de lettres ouvertes, etc., des supports qui se situent dans une communication à court terme, où domine la forme brève : de la déclaration concise ramassée dans une phrase à l'essai de quelques pages, ces textes s'adaptent aux supports qui assurent leur diffusion.

Parmi les textes, les descriptions, qui offrent une présentation détaillée des œuvres/5, ont un rôle important parce qu'elles contribuent à la publicité des œuvres. Inscrites dans la tradition séculaire de la littérature artistique, elles prennent des formes inédites. Les artistes ont renouvelé cette forme littéraire non seulement dans les notices qu'ils ont rédigées pour accompagner la présentation de leurs travaux et les mettre à disposition du public, mais aussi dans les comptes rendus d'exposition qu'ils ont publiés. La prise en charge par les artistes de ces descriptions, qui furent longtemps confiées à des tiers, témoignent de leur refus d'abandonner la réalisation des textes de présentation des œuvres aux conservateurs ou commissaires. Ici encore, il s'agit pour eux d'assurer les conditions d'une réception adéquate de leurs œuvres. Les descriptions sont le lieu d'enjeux multiples qui touchent aux conditions de réception des œuvres, au rôle qu'y tient le discours et à la maîtrise que l'artiste revendique sur le sens de son travail.

Si les changements qui les affectent, dans leur forme comme dans leur contenu, sont étroitement liés aux objets artistiques dont elles

/4 Quelques textes ont été publiés dans des magazines à plus grande diffusion mais ils ne représentent qu'une part mineure de l'ensemble des textes.

/5 Par différence avec les énoncés performatifs qui portent sur des actions ou des œuvres à accomplir, il s'agit d'œuvres déjà réalisées. Certaines descriptions ont aussi une dimension performative lorsqu'elles portent sur des œuvres à réactiver comme c'est parfois le cas chez Daniel Buren.

**/6** Introduction de Elisabeth Décultot dans J.-J. Winckelmann, *De la description*, Paris, éditions Macula, 2006, p. 7.

**/7** Bochner cite Wittgenstein, « les limites de ma langue sont les limites de mon monde ». Voir Mel Bochner, « L'attitude sérielle » (1967), dans Christophe Cherix et Valérie Mavridorakis (sld), *Spéculations, Écrits, 1965-1973*, trad. T. Dubois, Genève, Mamco, 2003, p. 141.

**/8** Déclaration d'Henri Matisse lors d'un entretien radiophonique de 1942. Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 190.

rendent compte, ils sont aussi portés par la conception que se font les artistes des rapports entre l'art et le langage et la réflexion qu'ils mènent sur les pouvoirs et les limites de celui-ci : non seulement les descriptions soulèvent des problèmes théoriques et épistémologiques relativement à la terminologie en vigueur dans les discours sur l'art mais elles engagent aussi une nouvelle pragmatique du discours. Ces pratiques intensives de la description, qui font entrer l'œuvre dans l'ordre du langage, illustrent de manière emblématique les partis-pris que défendent les artistes. Elles soulèvent ainsi plusieurs questions : que font les descriptions ? Qu'est-ce qui en relève légitimement lorsqu'elles portent sur un objet artistique ? Quelle est leur fonction ? Que disent-elles des œuvres ? Dans quelles limites doivent-elles se tenir ? Quels effets de visibilité produisent-elles ?

### *Ut pictura poesis ?*

Il faut d'abord rappeler que la pratique de la description s'inscrit dans une certaine conception des rapports entre le dicible et le visible : des interrogations sur ses conditions et des possibilités sous-tendent, en effet, toute pratique descriptive. À l'âge classique de la description, « l'art prend racine dans l'univers de l'*ut pictura poesis*, un univers où l'on passe sans difficulté du système de signes plastiques au système de signes verbaux**/6** ». Si l'art n'existe pas indépendamment des énoncés qui l'accompagnent, la description a un rôle déterminant en tant qu'elle informe la réception des œuvres. En effet, décrire, c'est transposer l'œuvre dans le discours ou plus exactement, mettre en mot sa vision, dire ce qu'on voit à moins que ce ne soit faire voir ce qu'on dit. Mais qu'advient-il du discours descriptif dès lors qu'il n'est plus réglé par la construction d'une équivalence entre la parole et l'œuvre d'art ? Que devient-il lorsqu'il se heurte aux limites du pouvoir descriptif du langage ? Et d'ailleurs, existe-t-il encore une expérience qui puisse atteindre les œuvres « en soi » si l'on considère, à l'instar de Wittgenstein que celle-ci est déterminée par le langage, prisonnière des jeux de langage qui président à la signification des mots à l'aide desquels on décrit une œuvre**/7** ?

C'est un des lieux communs du discours artistique que celui qui affirme l'idée d'un art auto-suffisant, rebelle à toute forme de discours et qui exhorte l'artiste au silence. Ainsi Matisse : « Vous voulez faire de la peinture ? Avant tout il vous faut vous couper la langue parce que votre décision vous enlève le droit de vous exprimer autrement qu'avec vos pinceaux**/8**. » Un an plus tard, en 1943, Jackson Pollock déclare quant à lui : « *She-Wolf* est venue à l'existence parce que je devais la peindre. Toute tentative de ma part pour dire quelque chose

à son propos, de risquer une explication de l'inexplicable ne pouvait que la détruire/9. ». Dans un article intitulé « Mots et images dans le modernisme et le postmodernisme/10 », Robert Morris, analysant les présupposés idéologiques qui sous-tendent le recours au langage dans le champ artistique, décrit le mouvement de balancement dont le début du 20<sup>e</sup> siècle a été le théâtre : au développement de l'art abstrait qui voit les théories des artistes occuper une place stratégique succède, à la fin des années quarante et au début des années cinquante, une période où la « textualisation » passe des artistes aux critiques d'art. Dans les années soixante enfin, dernière phase de l'art abstrait, la production des textes revient à nouveau aux artistes. L'histoire est connue : une nouvelle génération d'artistes entreprend alors de remettre en question le modernisme greenbergien et ses oukases. Pour ces artistes qui refusent l'assignation moderniste de l'activité artistique à un médium, l'écriture est un détour ou un relais nécessaire à leur travail qui est pris dans le langage. La pratique de l'écriture par les artistes est donc liée à une certaine idée de l'art, de la production ainsi que de la réception des œuvres qui se démarque d'une conception encore répandue : celle d'un art qui n'a que faire des mots et se prévaut de mettre le discours hors jeu, d'un art pour lequel la communication avec le public s'instaure sur le plan exclusif de la sensibilité, par les émotions et les modifications immanentes de celle-ci/11. Dans un contexte où le discours des artistes n'est considéré ni comme nécessaire ni comme légitime, il est indispensable d'expliquer au public les enjeux qui sous-tendent la production ainsi que la réception d'œuvres en rupture avec la tradition de l'époque. En écrivant, et plus encore en diffusant leurs textes, les artistes de ces années veulent, au contraire, déployer l'expérience de l'art dans le langage, instrument d'un sens commun et médium par excellence de la communication. La médiation linguistique permet ainsi de constituer un espace intersubjectif de compréhension et d'échange : ces discours qui décrivent, commentent les œuvres, exposent des conceptions de l'art, se proposent d'amener des objets artistiques dans l'espace du dialogue, de construire autour d'elles le territoire d'une intersubjectivité ou comme le dit Kant, d'une « pensée élargie/12 ».

Tout en étant différents, « les objets non linguistiques ne deviennent effectivement signifiants qu'autant qu'ils sont doublés ou relayés par le langage/13 ». Dans cette perspective, on ne peut plus affirmer que l'œuvre précède les mots ou les différents discours qu'elle suscite. Il faut inverser la perspective traditionnelle : dire que le visible ne prévaut pas sur le discours, et que ce sont les discours qui nous permettent de voir, que les œuvres sont à la fois visibilité et discour-

/9 Jackson Pollock, cité par Lawrence Alloway dans « Artists as Writers, Part one : Inside Information », *Artforum*, avril 1974, p. 30. Notre traduction.

/10 Robert Morris, « Mots et images dans le modernisme et le post-modernisme », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 33, 1990, p. 97-105.

/11 Voir, par exemple, la lecture que propose Michel Henry de Wassily Kandinsky (qui a pourtant écrit de nombreux textes) : « Depuis toujours les hommes se sont efforcés de traduire ce qu'ils ressentent par des gestes d'abord, par des mots ensuite. Dès que cette traduction prétend être fidèle, dès que l'analyse des sentiments se veut précise et cherche une formulation conceptuelle, de multiples difficultés surgissent. [...] La Peinture fait l'économie du langage. C'est ce que nous enseigne la peinture abstraite et c'est ce qui lui confère sa capacité d'abstraction. », dans *Voir l'invisible, sur Kandinsky*, Paris, PUF, 2005, p. 126-127.

/12 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), § 40, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, p. 127.

/13 Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 190.

**/14** Robert Morris,  
« Three Folds in the Fabric  
and four Autobiography  
Asides as Allégories  
(On Interpretation) », *Art in America* n° 9, nov.  
1989, repris dans Robert  
Morris, *From Mnemosyne  
to Clio: The Mirror to  
the Labyrinth (1999-  
2000)*, Lyon, Musée d'art  
contemporain, 2000,  
p. 128. Daniel Buren  
défend une position  
proche : « [...] rien ne me  
semble plus naturel que  
de parler d'une œuvre  
plastique ou bien d'écrire  
sur elle. C'est même là  
ce qu'on pourrait appeler  
le "baptême du feu"  
pour l'œuvre visuelle.  
Baptême essentiel  
aux œuvres "muettes"  
dans la mesure où  
seulement celles qui  
émergent intactes ou  
renforcées prouvent  
qu'en dehors des écrits  
elles ont quelque chose  
à "dire" ». Voir « Pourquoi  
écrire ? ou : une fois  
n'est pas coutume »  
(1981), dans Daniel Buren,  
*Les Écrits*, t. II, Bordeaux,  
CAPC-Musée, 1991,  
p. 323.

**/15** Voir Ludwig  
Wittgenstein,  
*Investigations  
philosophiques* (1961),  
trad. P. Klossowski, Paris,  
éditions Gallimard, 1986,  
§ 243-301, p. 210-225.

sivité. Ce qui ne revient nullement à dire que le discours se substitue aux œuvres ; les ordres du visible et du dicible sont hétérogènes et irréductibles les uns aux autres comme le souligne Robert Morris : « De toute évidence, les objets d'art sont différents de ce qui est dit à leur propos. Cependant en termes de signification culturelle, ce n'est qu'une distinction sans différence réelle. Il ne peut pas exister de séparation entre les objets et le langage en termes de signification. Savoir si nous ne voyons que ce que nous pouvons dire, ou si nous voyons toujours davantage que ce qui est dit, n'est qu'une sorte de discussion scolastique. Les deux peuvent être vrais. Il est plus pertinent de reconnaître qu'à un certain niveau le langage et les images, le texte et les objets, les mots et les icônes sont aux prises dans un conflit implacable. Mais les choses n'ont aucune signification en dehors de ce que l'on peut dire d'elles<sup>14</sup>. ».

À travers ce point de vue qui sous-tend leur pratique discursive, sans qu'ils le formulent toujours explicitement, les artistes prennent position sur la question des frontières du visible et du dicible et de leurs pouvoirs respectifs. Une question qui n'a jamais cessé de hanter, depuis la Renaissance, la théorie et la pratique des arts, que les artistes posent dans des termes spécifiques : ils ne traitent plus, ou plus seulement, du problème de l'irréductibilité du visuel au discours, mais interrogent la dimension prétendument privée de l'art, tant du point de vue de sa production que de sa réception. On pourra le constater à travers les descriptions qui traduisent de façon manifeste ce refus d'un « langage privé<sup>15</sup> ».

## La description : réinventer les règles d'un jeu de langage

Les notices descriptives que nous avons choisi d'analyser témoignent, en premier lieu, d'une rupture avec une tradition que l'on pourrait qualifier de romantique selon laquelle les œuvres d'art dépassent les possibilités du langage qui échoue à en dire l'essentiel, en l'occurrence ce qui se situe au-delà de leurs qualités extérieures. Les artistes revendiquent, en effet, un discours dépourvu de contenu métaphorique et circonscrivent leurs descriptions aux apparences, à la stricte phénoménalité des œuvres. Une telle entreprise vise à dépasser la traditionnelle séparation entre l'ordre secondaire du visible qui est aussi celui du descriptible et celui, essentiel, de l'invisible rivé à l'indescriptible, une séparation que prolonge la distinction entre l'essence et l'apparence, entre l'être et le phénomène qui constitue l'arrière-fond des pratiques descriptives. En second lieu, il ne s'agit pas, ou rarement, d'expliquer le sens des œuvres ou

de les rapporter à des intentions mais plutôt de donner des indications relatives aux règles mises en jeu dans les œuvres, d'expliquer comment elles « fonctionnent ». Le problème n'est pas tant celui de savoir si l'on peut ou non parler des œuvres, que celui de se tenir hors du champ d'un discours qui soit de nature psychologique. Écho à la fameuse déclaration de Frank Stella, « Ce que vous voyez est ce que vous voyez/16 », celle de Mel Bochner qui borne notre connaissance du réel à ce que nous en percevons : « Les choses étant ce qu'elles sont, tout ce que nous pouvons en connaître est directement issu de leur apparence/17 ». On a souvent rapproché cet art de surface – « Il n'y a rien derrière ces surfaces, aucun intérieur, aucun secret, aucun motif caché/18 » – avec le Nouveau Roman pour lequel il faut « que ce soit d'abord par leur présence que les objets s'imposent [...]. Dans les constructions romanesques futures, les choses seront là avant d'être quelque chose/19 ». S'énoncent ainsi solidairement le refus de donner aux œuvres d'art une intériorité, inévitablement illusionniste, et l'affirmation selon laquelle le sens des œuvres émerge d'un espace public et non privé.

Les œuvres ne sont que ce qu'elles sont – un objet, un cube, une bande de terre en forme de spirale, des bandes verticales blanches et de couleur alternées, larges de 8,7 cm. Dotées, comme le dit Richard Wollheim, d'un « minimum de contenu artistique/20 », ces œuvres à la facture anonyme – qui ne sont pas toutes minimales – ne portent en elles-mêmes aucun message. Elles donnent lieu à des descriptions neutres et littérales, qui s'en tiennent à l'apparence des œuvres et à leurs effets de surface, par différence avec celles dont l'expressivité est redevable de discours qui usent de métaphores ou de symboles pour rendre compte d'une intériorité impénétrable. À l'instar de Wittgenstein/21 refusant l'existence d'un espace mental privé, les artistes s'opposent à la conception d'un art qui renverrait à une expérience dont le caractère singulier, intime et impénétrable ne permettrait aucune communication. Rosalind Krauss souligne ainsi que « dans le rejet de l'illusionnisme, il y a un désaveu implicite d'une conscience constitutive et d'un langage protocolaire émanant du Moi privé/22 » : le sens devient une fonction de la surface, c'est-à-dire de l'extérieur, d'un espace qui n'est pas un signifiant du domaine privé de l'intention.

Citant Ayer, Mel Bochner rappelle, avant de se livrer à la description de travaux de Carl Andre, Dan Flavin et Sol LeWitt, que « les choses ne sont que la liste de toutes les descriptions auxquelles elles correspondent/23 » : l'accent est mis sur les matériaux, leur taille, leur couleur, leur ordonnance, les modes et les règles de production des œuvres ainsi que sur le type d'expérience qu'elles proposent aux

/16 Bruce Glaser, « Questions à Stella et Judd » (1964), dans Claude Gintz (sld), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Territoires, 1979, p. 58.

/17 Mel Bochner, « Serial art et solipsisme » (1967), dans *Spéculations, Écrits, 1965-1973, op. cit.*, p. 119.

/18 Alain Robbe-Grillet cité par Mel Bochner, « Structures primaires. Programme d'un nouveau courant révélé par une importante exposition visible actuellement », dans *Spéculations, Écrits, 1965-1973, op. cit.*, p. 35-37.

/19 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 20.

/20 Richard Wollheim, « Minimal Art », *Arts Magazine*, janvier 1965, repris dans Gregory Battcock (sld), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Dutton, New York, 1968.

/21 Philosophe qui a influencé de façon décisive les analyses de Mel Bochner et Robert Morris.

/22 Rosalind Krauss, « Sens et sensibilité, réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante », dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes*, Paris, Macula, 1993, p. 40.

/23 Mel Bochner, « Les systèmes d'art sériels : un solipsisme » (1967), dans *Spéculations, Écrits, 1965-1973, op. cit.*, p. 119.



/24 *ibid.*, p. 123.

/25 Bochner se réfère notamment à *Langage, vérité et logique* d'Ayer. Voir Mel Bochner, « Compilation pour Robert Mangold » (1968), dans *Spéculations, Écrits, 1965-1973, op. cit.*, p. 157 et *ibid.*, p. 123.

/26 Il faut préciser que l'analyse des artistes – en particulier Mel Bochner et Robert Morris – et leur pratique de la description convergent avec la réflexion d'une constellation de philosophes qui va de Ayer à Wittgenstein en passant par Anscombe et Davidson.

/27 « Le langage n'est pas transparent » est l'une des hypothèses qui figurent dans son article « 10 hypothèses de travail » (1970), dans *Spéculations. Écrits, 1965-1973, op. cit.*, p. 217.

/28 Robert Smithson, « Quasi-infinités et la décroissance de l'espace » (1966), dans Marie-Sophie Boulan, Maggie Gilchrist et Robert Smithson (sld), *Robert Smithson: Une rétrospective, Le paysage entropique 1960-1973*, catalogue d'exposition, (Marseille, musée de Marseille/Valence, Institut valencià d'art modern-Centre Julio Gonzalez/Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1994), Marseille, musée de Marseille/Paris, RMN, 1994, note 15, p. 172.

spectateurs. Si un commentaire ou une explication se greffent sur la description, c'est pour présenter le mode de fonctionnement de l'œuvre et non pour proposer des analyses des plus ou moins hypothétiques sur les intentions de l'artiste. Les descriptions, largement limitées à la dénotation, se composent d'énoncés qui écartent les métaphores et la projection d'une intention expressive. Si les analyses de Mel Bochner mettent l'accent non sur la manière dont une œuvre affecte le spectateur mais sur l'analyse de celle-ci et de ses conditions d'existence dans l'espace et dans le temps, c'est parce que les propriétés émotionnelles des œuvres sont des aspects qui « varient d'une personne à l'autre et [qu']il est difficile de les aborder avec le sens ordinaire des mots/24. ». Le projet de Mel Bochner, mais aussi d'autres artistes comme Robert Smithson, Robert Morris, Dan Graham, est d'analyser les discours de l'esthétique ou de la critique d'art/25, leur vocabulaire et leur grammaire, et de fournir un cadre pour une description adéquate aux œuvres et aux expériences qu'elles offrent/26.

Un tableau de John Baldessari intitulé *Terms the most useful in describing creative works of art* (1966-68) donne une idée du répertoire qui est celui de la description : disposée sur trois colonnes, une liste de verbes, de noms et d'adjectifs révèle la prépondérance du registre émotionnel et affectif de la sensibilité [enchantment (enchantement), enthrall (passionner), satisfy (satisfaire), motivation (motivation), inspiration (inspiration), delight (plaisir), et la présence de nombreux termes indéfinis delicate (délicat), force (force), charm (charme)] : ces usages du langage, ces *topoi* de la description révèlent une conception de l'œuvre d'art et des effets attendus de sa réception. Ni neutre, ni transparent/27, le langage à travers lequel se construit le sens des œuvres charrie des représentations, des conceptions de l'art, de son histoire dont il faut peut-être s'affranchir et qui exigent, à coup sûr, d'être démasquées.

Pour rendre compte des œuvres, il faut, par exemple, inventer ou convoquer d'autres catégories, d'autres grilles de lecture que celles de la critique d'art moderniste. Il faut abandonner les métaphores anthropomorphiques ou plus largement biologiques comme celles de « vie » et de « mort » qui sont, selon Robert Smithson, « à la base de toute critique "formaliste"/28 ». C'est un constat semblable que fait Mel Bochner dans son compte rendu de l'exposition « Primary Structures » : « L'œuvre des six artistes énumérés plus haut – Andre, Flavin, LeWitt, Judd, Morris, Smithson – requiert un nouveau vocabulaire critique. ». L'artiste critique le recours à ce qu'il appelle le « langage de la botanique » dans l'art : « On peut désormais tenir pour suspects des mots comme "forme-contenu", "tradition", "classique",

“romantique”, “expressif”, “expérience”, “psychologie”, “analogie”, “profondeur”, “pureté”, “sentiment”, “espace”, “avant-garde”, “lyrique”, “individuel”, “composition”, “vie et mort”, “sexualité”, “biomorphique”, “biographique” – tout le langage de la botanique de l’art. Ces termes ne sont pas des outils d’exploration, mais des facettes d’un système de restriction moraliste. Ce système a ses racines dans la crainte. Il a pour conséquence de condamner la forme d’art actuelle la plus radicale en la qualifiant de “froide”, de “minimale”, de “réduite”/29. ».

Il reste à analyser comment les artistes ont investi la description de leurs propres œuvres. Si l’*ekphrasis* a connu une indéniable fortune dans l’histoire de la littérature artistique, on sait aussi que ses modèles varient : alors que dans l’*ekphrasis* classique, le langage décrit en faisant voir, certaines parmi les descriptions que nous allons étudier tendent à montrer qu’il n’y a rien à voir. De fait, il conviendrait mieux de parler d’anti-descriptions tant les pratiques descriptives des années soixante, complexes et parfois même contradictoires, se démarquent des normes qui règlent cette forme de la littérature artistique.

## À la croisée du discours et du regard, la pratique de la description chez Daniel Buren

Les textes descriptifs ont une place importante dans l’œuvre écrite de Daniel Buren, qui en avoue même la pratique quasi systématique : « Depuis une quinzaine d’années, je n’ai pas participé à une exposition – personnelle ou de groupe – sans écrire moi-même un texte (explicatif ou non) de quelques lignes ou de quelques pages, a priori ou a posteriori, à propos du travail effectué pour l’exposition en question/30. » Pour chacun des travaux réalisés ou projetés, il existe une description formelle de l’œuvre et des éléments composant le travail, ainsi que les instructions essentielles à son installation. Comme le remarque Jean-Marc Poinot, « Il n’existe pas d’antécédent d’une description aussi détaillée, systématique et complète des prestations qu’un artiste a pu produire sur une aussi longue durée, puisque, on le sait, Buren poursuit cette recension jusqu’en 1974/31 ». Quelles sont les fonctions de ces textes ? Pourquoi l’artiste a-t-il développé cette pratique de manière aussi récurrente ?

Il s’agit de donner au spectateur « tous les éléments nécessaires à la compréhension de la construction de la pièce ainsi que de son articulation/32 », non pas pour expliquer le travail mais pour écarter les illusions que pourrait susciter une éventuelle incompréhension de la démarche. Les œuvres n’étant pas livrées au hasard de l’ins-

/29 Mel Bochner, « Structures Primaires. Programme d’un nouveau courant révélé par une importante exposition visible actuellement », dans *Spéculations. Écrits, 1965-1973*, op. cit., p. 35.

/30 Daniel Buren, « Les Couleurs : sculptures, Les Formes : peintures » (1981), dans *Les Écrits*, op. cit., t. II, p. 321. Il y a quelques rares exceptions à cette règle comme lorsque Daniel Buren laisse trois auteurs (Benjamin Buchloh, Jean-François Lyotard et Jean-Hubert Martin) parler des travaux qu’il expose au Centre Pompidou en 1981.

/31 Jean-Marc Poinot, « Le contrat linguistique : du sens et de l’usage du catalogue raisonné », dans Benjamin Buchloh (sld), *Langage et modernité*, Villeurbanne, Nouveau Musée, 1991, p. 117. Voir aussi ce que dit Daniel Buren : « Depuis une quinzaine d’années, je n’ai pas participé à une exposition – personnelle ou de groupe – sans écrire moi-même un texte (explicatif ou non) de quelques lignes ou de quelques pages, a priori ou a posteriori, à propos du travail effectué pour l’exposition en question. ». Daniel Buren, « Pourquoi écrire ? ou une fois n’est pas coutume » (1981), dans *Les Écrits*, op. cit., t. II, p. 321.

/32 Daniel Buren, « Discordance / Cohérence » (1976), dans *Les Écrits*, op. cit., t. I, p. 491.

**/33** Sur l'usage de ce terme, voir « L'art n'est plus justifiable ou les points sur les "i" », entretien avec Georges Boudaille paru dans *Les Lettres françaises* en mars 1968, dans *Les Écrits*, op. cit., t. I, p. 50.

**/34** Jean-Marc Poinot, « Le contrat linguistique : du sens et de l'usage du catalogue raisonné », dans *Langage et modernité*, op. cit., p. 117.

**/35** Daniel Buren, *Au sujet de...*, entretiens avec Jérôme Sans, Paris, Flammarion, 1998, p. 105.

**/36** Voir les descriptions rassemblées sous le titre « Chronologie des expositions personnelles (travaux *in situ*) dans les musées et les institutions publiques » en annexe du livre de Catherine Franclin, *Daniel Buren*, Paris, Art press, 1987, p. 68-79.

**/37** Ces textes, que Daniel Buren appelle « didascalies », font référence aux photos-souvenirs rassemblées dans Daniel Buren, *Photos-Souvenirs 1965-1988*, Villeurbanne, Art Édition, 1988.

**/38** Voir à ce sujet Panofsky, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu », dans *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. sous la direction de G. Ballangé, Paris, Minuit, 1975, p. 235-255.

piration mais liées à une analyse minutieuse du contexte, la notice descriptive offre au spectateur quelques repères pour comprendre les principes selon lesquels l'œuvre se rapporte au site dans lequel elle est présentée. Elle délimite l'œuvre, en désigne les contours ou montre la relation qu'elle entretient avec le contexte, et décrit ainsi « l'emballage/33 » de son travail : avant de s'intéresser au sens, il importe d'abord de formuler les paramètres de sa mise en vue. Comme le dit Jean-Marc Poinot, « l'inventaire de la situation de l'œuvre devient indispensable pour engager toute opération de lecture, et ceci y compris quand on se trouve en position d'observateur direct/34 ». S'il y a une pluralité de points de vue et de sens possibles sur l'œuvre, sa réception se déploie néanmoins dans un champ circonscrit qui en fixe les conditions de visibilité : « dans la majorité des cas, le travail effectué n'impose aucun point de vue d'où il devrait être vu de façon privilégiée, mais il offre de multiples possibilités à qui veut bien les prendre et les voir/35 ». De sorte que ces descriptions qui peuvent sembler impératives le sont finalement beaucoup moins que les œuvres qui, prétendant réserver la liberté du spectateur par le refus de tout commentaire, imposent en réalité un point de vue défini à l'avance – celui englobant des œuvres – qui se disent autonomes. Daniel Buren déplace ainsi la question du sens de l'œuvre qui n'est pas d'abord lié à sa dimension symbolique mais à ses modes de production : il s'agit de rappeler les conditions d'élaboration du travail et l'ensemble des opérations qui ont présidé à sa réalisation. On observe qu'il y a des différences de statut entre ces notices descriptive : ainsi, les descriptions faites a posteriori/36 ou les descriptions qui servent de légendes au livre *Photos-Souvenirs/37* doivent être distinguées des descriptions mises à la disposition des visiteurs au moment de l'exposition des œuvres. Ces notices proposent des descriptions précises des éléments constitutifs de l'œuvre (elles comportent une énumération des différentes données – lieu, date, matériaux, couleurs, supports, dimensions, etc.), de son ou ses emplacements, des circonstances de sa production (commande, date, financement), auxquelles sont parfois ajoutés des commentaires. S'ils laissent une place à l'expérience du spectateur, les textes descriptifs informent la réception des travaux, fonctionnent comme des filtres au sens où ils apprêtent la vision des œuvres. L'acte descriptif n'étant jamais exempt de présupposés/38, il contribue à la reconstruction de son objet et organise voire ordonne sa vision. Habituellement destinée à permettre une meilleure visibilité de l'œuvre, la description dirige ou étaye le regard qui, comme le dit Roland Recht, « n'est pas [...] une donnée première : la description n'est pas le résultat de l'exercice du regard, mais c'est tout au contraire en faisant l'effort de description

que l'on finit par bien voir/39 ». Et lorsque les œuvres de Daniel Buren sont difficilement repérables ou si discrètes qu'elles peuvent rester inaperçues, les descriptions ont aussi une fonction déictique. Elles permettent également de faire comprendre comment les œuvres fonctionnent, en expliquant leur lien avec le lieu et les raisons du choix de l'emplacement de l'outil visuel. Dans tous les cas de figure, c'est l'œuvre ou sa mémoire sous forme de trace photographique/40 qui permet de comprendre la description et c'est aussi en retour, cette description qui la fait voir.

Mais qu'y a-t-il à voir ? Bien peu si l'on considère ce texte que Daniel Buren a rédigé en réponse à une demande d'information pour le catalogue *Using Walls* du Jewish Museum de New York, publié en 1970 :

« En fait, il faut voir des rayures verticales blanches et colorées.

Qui ne sont que de simples rayures verticales blanches et colorées.

Qui renvoie à des rayures verticales blanches et colorées.

Quels que soient leur endroit, leur couleur, leur nombre, leur auteur/41... ».

Le lecteur ne manquera pas d'être surpris par l'écart entre le caractère impérieux de l'injonction et la pauvreté de ce qui est donné à voir : cette formule, qui accompagnait déjà alors la plupart des notices descriptives/42, introduit un énoncé quasiment tautologique qui semble réaliser comme un « verrouillage » du sens de l'œuvre. À la prescription autoritaire du « il faut », qui semble laisser peu de marge au spectateur, répond une description laconique : le travail ne renvoie qu'à lui-même dans une sorte de circularité réflexive. Daniel Buren développe alors une pratique de la description qui renvoie plutôt à un modèle fermé de lecture alors qu'il revendique le principe d'une œuvre ouverte admettant la polysémie, la pluralité des sens/43. Un tel constat pourrait d'ailleurs être étendu à la plupart des descriptions d'œuvres dans les années soixante : paradoxalement, la pratique de la description semble renaître à cette époque qui voit les œuvres, ayant expurgé toute forme de récit ou d'illusionnisme, revendiquer une forme de tautologie/44. Au moment où l'on pourrait croire qu'il n'y a qu'à voir les œuvres et à en faire l'expérience, que leur sens tout entier se déploie à la surface des volumes qu'elles occupent, on assiste à un retour en force des descriptions qui peut s'expliquer par la nécessité de contrecarrer les habitudes de vision des spectateurs liées à une muséographie fondée sur le principe de l'autonomie de l'œuvre.

Derrière ce qui se présente comme un énoncé littéral, il n'y a donc en réalité aucune tautologie comme l'explique Daniel Buren dans une mise au point destinée à rectifier une interprétation fallacieuse de ces « descriptions formelles » : « me servir de cette tautologie pour

/39 Roland Recht, « Introduction », dans Roland Recht (sld), *Le Texte de l'œuvre d'art : la description*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, p. 11.

/40 Il faut rappeler que la présence de l'image photographique a considérablement transformé le sens et la fonction de la description.

/41 Daniel Buren, « En fait il faut voir... » (1970), dans *Les Écrits*, op. cit., t. 1, p. 127.

/42 La formule a des variantes : par exemple, « Invitation à lire comme indication de ce qui est à voir », dans *Les Écrits*, op. cit., t. 1 p. 191 et 292. Ces formules injonctives ont été abandonnées assez rapidement par Daniel Buren, à partir de 1972 au profit d'une stricte description de son travail.

/43 « L'œuvre ouverte se trouve toujours prête à recevoir des sens multiples sans pourtant en signifier aucun de manière définitive : d'où une mobilité et une instabilité sémantique » Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, trad. C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, 1965, p. 118.

/44 Encore faut-il préciser que les descriptions dans leur forme classique ont aussi leur tautologie : René Démoris le remarque très justement à propos de certains textes que Diderot

consacre à Chardin, René Dëmoris, « Diderot et la voie du silence », dans *Diderot, les Beaux Arts et la musique*, Aix, Publication de l'Université de Provence, 1986, p. 43.

**/45** Daniel Buren, « Entretien avec Achille Bonito Oliva » (1972), dans *Les Écrits*, op. cit., t.1, p. 241-242.

**/46** *ibid.*

**/47** Sol LeWitt, « Serial Project n° 1 (ABCD) », *Aspen Magazine*, n° 5 et 6, repris dans Gintz Claude (sld), *L'Art conceptuel, une perspective*, catalogue d'exposition, (Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989), Paris, Paris-musées, 1989, p. 204.

**/48** Repris dans Kristine Styles, Peter Howard Selz (sld), *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1996, p. 823.

**/49** Sans le dessin et les tableaux de permutations qui l'accompagnent, il y a toutes chances que cette description vertigineuse, reste insignifiante pour le lecteur. Sol LeWitt précise d'ailleurs qu'« il importe peu que le visiteur comprenne les concepts de l'artiste. Une fois l'œuvre finie, sa perception échappe au contrôle de l'artiste. À chacun sa compréhension de l'œuvre. ». Sol LeWitt, « Alinéas sur l'art conceptuel » (1967),

enfin détourner les regards alentour. [...] Faire donc la description formelle et redondante, presque exhaustive de l'« objet » utilisé, c'est d'une part, bien insister sur le fait qu'en soi, cet objet ne dit rien et ne veut rien dire de plus ni de moins que ce qu'il est – la description correspondant presque exactement avec ce que l'on voit [...] – et d'autre part que si A=A ne dit rien de ce qu'est A, c'est bien qu'il faut voir « ailleurs » ce dont on parle/**45** ». Et l'artiste d'ajouter : « C'est ce « zéro », axiome de départ, que la critique prend comme fin pour tenter de ridiculiser un travail sur lequel en fait elle se casse les dents/**46** ». L'insignifiante des rayures verticales, leur intransitivité – « les rayures rayées renvoient à des rayures rayées » – invitent en réalité à déporter l'attention vers un hors texte, à savoir le contexte de leur emplacement. La tautologie a ici pour fonction d'ouvrir la vision autour et au-delà du matériau utilisé de sorte que les descriptions ne parlent de l'œuvre que pour dire l'insignifiante du matériau et indiquer en creux que c'est un cadre élargi qui est en jeu dans le travail. Strictement dénotatives, elles tendent vers un « degré zéro » de la description au sens que Roland Barthes donne à cette expression. Neutres, épurées, littérales, ces notices fonctionnent cependant comme opérateurs de visibilité : elles balisent un espace de visibilité, orientent le regard et appréhendent la vision.

## Les litanies nominalistes

Versions plus radicales de la littéralité, les descriptions auxquelles s'ajoute une visée d'exhaustivité et qui prennent souvent la forme de listes, d'énumérations ou d'inventaires. Ainsi, « Drawing Series 1968 (Fours) » de Sol LeWitt, publié en avril 1969 dans *Studio International* : placé en regard de dessins qui en donnent une version illustrée, ce texte, exemplaire des litanies nominalistes qui font de l'artiste sériel « un employé aux écritures consignnant les résultats d'un travail préalable/**47** », énumère avec une indéfectible minutie les éléments constitutifs du dessin et leur mode de composition, décrivant le système qui produit une séquence à partir de toutes les combinaisons possibles de lignes verticales, horizontales et diagonales de gauche à droite et de droite à gauche tracées dans des carrés subdivisés en quadrants/**48**. Citons le début pour donner une idée de cette rhétorique littéraliste qui allie la systémativité à l'exhaustivité : « Chaque dessin est composé de quatre carrés qui sont à leur tour divisés en quatre carrés, chacun indiqué par une valeur différente (1, 2, 3, 4). Chaque quartier comporte un 1, un 2, un 3 et un 4. Ces séries contiennent l'ensemble des vingt-quatre permutations de 1 2 3 4/**49**. ».

Dans la même veine, le texte que Robert Smithson a écrit pour le catalogue de l'exposition « Primary Structures » du Jewish Museum de New York en 1966 propose une description de la sculpture intitulée *The Cryosphere*, constituée de six modules identiques aux formes hexagonales/50 :

## LA CRYOSPHERE

### ENCODAGE DU BLOC N°1

01001001001001 X 12M = 72(1) + 144(0)

1. 010010010010010 est la séquence expérimentale de l'emplacement des modules hexagonaux monoblocs.

2. Chaque module a 12 surfaces en miroir (12M).

3. 6 modules sont visibles.

4. 12 modules sont invisibles.

5. 72 surfaces en miroir sont invisibles.

6. 144 surfaces en miroir sont visibles.

7. 66 <sup>2</sup>/<sub>3</sub> % de l'œuvre entière est invisible.

8. Inventez votre regard en regardant. Laissez vos yeux inventer.

9. Couleur par Krylon Inc.

Surf Green n° 2002

Pigment.....2,92%

Dioxyde titane.....100%

Moins de 50% de matériau de teinture

Excipient liquide non volatile..... [...]

10. Phases d'un module telles que photographiées par Gretchen Lambert.

Intervalle de hauteur mesurés en pouces, du sol à l'objectif. (Cf. détail des phases)

Position du chronomètre : 91011123

Hauteur en pouce : 61<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, 55<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, 39<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, 55<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, 61<sup>1</sup>/<sub>2</sub>/51.

Laissons à Mel Bochner le soin de commenter cette notice : « Dans la section du catalogue où Robert Smithson évoque son œuvre intitulée *The Cryosphere*, il en énumère les éléments, leur ordre de succession modulaire et la composition chimique de sa laque. Il dépouille la création artistique de tout romantisme. Les "mystiques" de l'art en sont particulièrement choqués/52. ».

Hormis l'indication « Inventez votre regard en regardant. Laissez vos yeux inventer/53 », la forme systématique et l'énumération factuelle et fastidieuse de cette description confinent à l'absurde. Ici encore, la description oriente le regard même si c'est pour lui enjoindre de se frayer par lui-même les voies de son expérience visuelle. Derrière la logique proliférante de cette notice, Smithson suggère la quête

*Artforum*, n° 10, juin 1967, repris dans *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 911. Dans un paragraphe précédent, LeWitt indique que « la logique peut masquer la véritable intention de l'artiste, faire croire au visiteur qu'il comprend l'œuvre, ou induire une situation paradoxale (logique ≠ illogique). », *ibid.*, p. 910.

/50 Robert Smithson, « The Cryosphere » (1966), dans *Robert Smithson: The Collected Writings, op. cit.*, p. 38.

/51 Robert Smithson, « La cryosphère ». Nous reprenons la traduction proposée dans Peter Osborne (sld), *Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2006, p. 98.

/52 Mel Bochner, « Structures primaires » (1966), dans *Spéculations, Écrits, 1965-1973, op. cit.*, p. 35.

/53 Dans un entretien de 1972, l'artiste, plus disert, compare les hexagones de cette œuvre aux cristaux de glace. Voir « Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institution », dans *Robert Smithson: The Collected Writings, op. cit.*, p. 292.



le dépositaire des sens des mots, ils se saisissent du discours pour transformer les règles de ce jeu de langage que constitue l'activité descriptive. On rappellera que, parmi les hypothèses de travail de Mel Bochner, figure celle-ci : « Décrire n'aplatit pas/56. ». Symétrique de la critique de Susan Sontag/57 qui considère qu'interpréter, c'est « appauvrir le monde afin de lui substituer un monde factice de "significations"/58 », la littéralité, la neutralité, l'anti-expressionnisme et l'anti-subjectivisme de ces descriptions d'artistes vont à rebours de la prolifération interprétative.

Laurence Corbel

**/56** Mel Bochner, « 10 Hypothèses de travail » (1970), dans *Spéculations, Écrits, 1965-1973*, *op. cit.*, p. 21.

**/57** Ce texte a nourri la réflexion de nombreux artistes américains. « The Aesthetic of Silence » de Susan Sontag, qui défend des thèses proches de ce texte, est d'ailleurs paru dans le n° 5-6 de la revue *Aspen* en 1967.

**/58** Susan Sontag, « Contre l'interprétation » (1964), dans *L'œuvre parle*, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 18.