

L'art conceptuel n'existe pas

« L'art conceptuel, pour moi, correspond aux œuvres dans lesquelles l'idée est prioritaire et la forme matérielle secondaire, mineure, éphémère, pauvre, modeste et/ou "dématérialisée" **/1.** ».

En 1973, Lucy Lippard publie la première chronique d'envergure qui re-enseigne, année par année, un ensemble choisi de textes, d'œuvres et de documents divers qui dessinent le panorama d'une activité singulière d'artistes offrant, selon elle, un « regard lucide sur ce que la place de l'art comme l'art lui-même étaient supposés être **/2.** ». Parmi eux, une majorité de ceux que l'histoire récente de l'art reconnaît aujourd'hui comme artistes conceptuels « officiels » (Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, les protagonistes d'Art & Language, etc.) en côtoient certains que cette même histoire a préféré ranger ailleurs (Robert Smithson, Mario Merz, etc.) **/3.** Pour autant, un tel compendium répond à une perspective globale dont la définition liminaire de Lippard permet de donner l'orientation et la mesure **/4.** Même Benjamin Buchloh, qui constate à son tour l'impossibilité d'établir historiquement les fondations d'un mouvement cohérent et homogène, en donne malgré tout un aperçu spécifique : « inhérente à l'art conceptuel était la proposition consistant à substituer une définition linguistique (l'œuvre en tant que proposition analytique) à l'objet d'une expérience spatiale et sensible, ce qui constituait l'assaut le plus lourd de conséquences contre la visibilité de l'objet, son statut de marchandise et sa forme de distribution **/5.** ». Nous ne reviendrons pas ici sur l'ambition pour les œuvres conceptuelles d'offrir une alternative à leur recyclage par le marché de l'art **/6.**, ni sur la question de savoir si elles y sont parvenues (on sait que Lucy Lippard clôt son ouvrage sur l'échec de ce projet). Mais, assumant à notre tour la possibilité d'une convergence théorique et la thèse d'un ou de plusieurs fils directeurs, nous souhaiterions plutôt nous interroger sur les caractéristiques principales de l'« Art as idea », mêlées en proportion variable selon le parti pris des commentateurs ou des artistes (qui sont bien souvent leurs propres théoriciens), à

/1 Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. vii. Nous traduisons.

/2 *ibid.*

/3 Certains rapprochements se trouvant même contredits par les artistes concernés ; l'intégration, par exemple, de Richard Serra (*Splashing*, p. 63 sq.) au corpus conceptuel est d'avance disqualifié par Joseph Kosuth dans « Art after Philosophy », *Studio International*, 1969, trad. fr. « L'Art après la philosophie », dans Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie 1900-2000/ Galerie de Poche, 1990), p. 468. Celle de Daniel Buren (*Visible Recto Verso Painting*, p. 246 sq.) était aussi contestée par l'intéressé (cf. sa « mise en garde » publiée dans le catalogue de l'exposition *Konzeption/Conception*, Städtische Museum, Leverkusen, 1969, reprise dans Christian Schlatter, *op. cit.*, p. 410-419).

/4 Son ouvrage, comme elle le précise elle-même, « détaille l'ensemble de cette scène [artistique] exaltante qui [lui] a fourni la base d'une définition plus précise de l'art conceptuel », Lucy Lippard, *op. cit.*, p. VII.

/5 Benjamin H. D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », dans Claude Gintz (sld) *L'Art conceptuel, une perspective*, catalogue d'exposition (Paris, MAMVP, 1989), Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989, p. 25.

/6 Voir à ce sujet Gabriele Guercio, « Formés dans la résistance », dans Claude Gintz, *op. cit.*, p. 65-72.

/7 Dont c'est historiquement la première occurrence. Cf. Henry Flynt, « *Concept Art* », trad. fr., dans Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond & Fabien Vallos (sld), *Art conceptuel, une entologie*, Paris, éditions Mix, 2008, p. 417-420.

/8 Pour cette charge contre l'esthétique, aujourd'hui banale, cf. Joseph Kosuth, *op. cit.*, p. 452-453.

/9 *ibid.*, p. 450-451.

/10 *ibid.*, p. 453

/11 *ibid.*, p. 463.

/12 *ibid.*, p. 454.

savoir : la forme tautologique comme forme de référence, la promotion de l'idée au détriment de l'œuvre; et l'importance du langage.

Le recours à la tautologie comme forme théorique a été très tôt thématiqué par Joseph Kosuth (qui sera ici notre principal interlocuteur) dans « *Art After Philosophy* », mais également via quelques notes, moins formalisées, publiées en 1967 à l'occasion d'une exposition à la Lannis Gallery à New York. L'un des premiers motifs de cette prise de position fut la nécessité de s'opposer à la définition que Henry Flynt, musicien proche de Fluxus, avait donné du *Concept Art*⁷ au début des années 1960, qui valorisait les vertus esthétiques des structures logiques et des mathématiques. Ce sont moins de reste ces disciplines (auxquelles, comme on le verra, il identifie l'art par analogie) que leur travestissement esthétique que Kosuth dénonce : pour lui, aucune considération esthétique n'est fondée à prétendre constituer un critère artistique, étant bien entendu qu'ici toute relation esthétique relève pour lui d'un jugement de goût, qui ne définit pas l'œuvre d'art mais l'objet décoratif, voire, au pire, réduit celle-ci à celui-là⁸.

C'est le premier sens de la revendication tautologique. À la suite d'Ad Reinhardt (« L'art est art – en tant qu'art – et tout autre chose est tout autre chose⁹ ») et de Donald Judd (« si quelqu'un appelle ceci art, c'est de l'art¹⁰ ») dont il assume explicitement la double influence, l'auteur d'« *Art After Philosophy* » déclare que « la seule revendication de l'art est celle de l'art. L'art est la définition de l'art¹¹ ». Pour peu qu'on la prenne au mot, cette revendication tautologique kosuthienne n'opère aucune exclusion, mais, au contraire, ouvre à toute possibilité sans condition. Elle pose comme seul principe la condition minimale de sa possibilité, à laquelle suffit une manifestation effective, c'est-à-dire publique, par quelque moyen que ce soit, de son autorité. L'acte de (re-con)naissance de l'œuvre d'art coïncide avec sa déclaration d'identité. Et puisqu'elle procède d'une auto-proclamation souveraine, cette déclaration précède en droit comme en fait tout critère d'éligibilité, en particulier formel ou visuel (est ici visée, au premier chef, l'orientation historico-théorique des analyses de Clement Greenberg). Dans ces conditions, face à « l'objection la plus forte qu'on puisse élever contre la légitimation formelle de l'art traditionnel [à savoir] que ces conceptions formelles de l'art renferment implicitement un concept *a priori* des possibilités de l'art¹² », la définition de Kosuth peut être entendue non comme le verdict d'un procès, mais comme un point de départ. De même que la « candidature à l'appréciation », proposée par la théorie institutionnelle de George Dickie comme l'une des prémisses de la définition de l'œuvre d'art¹³, s'émancipe de tout *a priori* implicite, à partir du moment où l'on admet que l'essentiel n'est pas l'appréciation (nécessairement variable

et temporaire, dans l'exacte proportion de l'échelle des valeurs qui la détermine) mais la candidature (toujours requise et maintenue quel qu'en soit le mode) qui n'est pas d'abord, comme le pense Buchloh, « le sujet d'une définition légale et le résultat d'une validation institutionnelle/14 », mais cela dont l'aveu seul suffit à permettre, pour telle proposition, d'être considérée comme œuvre d'art.

Il nous semble que c'est de ce « projet esthétique primordial/15 » que Buchloh, absorbé par l'enjeu polémique qui anime son essai, ne prend finalement pas la mesure (théorique), ni probablement Joseph Kosuth. Car, dès lors, toute prescription devient immédiatement irrecevable, et toute exigence intimée à l'œuvre d'art de se présenter comme une réflexion sur elle-même s'impose comme un dogme (en l'occurrence celui de la réflexivité) extérieur et *a posteriori*, au même titre que telle ou telle doctrine « formaliste ». Tautologie n'est pas réflexivité. Pourtant, et c'est le second sens de la revendication tautologique qu'il défend, l'artiste va restreindre le champ ouvert des possibilités à une seule, normative et définitive. Dans « Art After Philosophy », l'indépendance acquise par décret cède très rapidement la place à une logique prescriptive : si « la "condition artistique" de l'art se situe à un niveau conceptuel/16 », c'est parce qu'« être un artiste, aujourd'hui, signifie questionner la nature de l'art/17 » et que « la définition "la plus pure" de l'art conceptuel [est] la suivante : une recherche des fondements du concept "art" /18 ».

Loin de poser les bases d'une révolution esthétique ou théorique, Kosuth ne fait qu'opérer le déplacement, voire le remplacement d'un *a priori* formel (au sens visuel) par un autre (au sens logique). En militant en faveur du contenu pour assurer sa prérogative sur la forme, la croisade qu'il engage contre l'esthétique traditionnelle s'appuie précisément sur un schéma conceptuel dont il hérite à travers elle, et qu'il confirme en le mobilisant pour (ne) faire finalement valoir (qu') un changement de présidence. Il l'écrit d'ailleurs lui-même, lorsqu'il invoque l'influence inaugurale de Duchamp et du ready-made, dont on sait qu'ils constituent, à ses yeux, l'origine historique de l'art conceptuel : « avec le ready-made, l'art déplaçait son centre de la forme du langage à ce qui était dit. Ce qui signifie que la nature de l'art se déplaçait d'une question de forme à une question de fonction. Ce changement – celui de "l'apparence" à la "conception" – fut le commencement de l'art moderne et le commencement de l'art conceptuel. Tout art (après Duchamp) est conceptuel (par nature) parce que l'art n'a d'existence que conceptuelle/19 ». Sauf qu'un tel constat, pour être valide, suppose non seulement que la nature de l'art puisse être reconduite à celle d'un langage, mais qu'en outre ce dernier s'efface à son tour devant celle d'une relation bipolaire entre sa forme et son

/13 « Defining Art » (*American Philosophical Quarterly*, 6, 1969), est historiquement contemporain du texte de Joseph Kosuth. La seconde prémisse (le fait d'être un artefact) paraît d'autant moins décisive que Dickie y reviendra à plusieurs reprises, accordant le caractère d'artefact à des choses qui n'en seront précisément plus (matériaux ou objets trouvés, par exemple), tendant à confirmer ainsi le rôle déterminant de la première.

/14 Benjamin H. D. Buchloh, *op. cit.*, p. 29.

/15 *ibid.*, p. 33.

/16 Joseph Kosuth, *op. cit.*, p. 458.

/17 *ibid.*, p. 454.

/18 *ibid.*, p. 465.

/19 *ibid.*, p. 455.

/20 *ibid.*, p. 458.

Le terme *caractère* est souligné par Kosuth, *logiquement* par nous.

/21 *ibid.*, p. 459.

Le caractère systématiquement vrai et non contradictoire des théorèmes et des axiomes des mathématiques, de la géométrie, etc. fournit à Kosuth la définition de la tautologie dont il a besoin : un ensemble de propositions analytiques dont la validité implique et suppose un système clos. À quoi on pourrait objecter que ce critère de vérité interne (dont il faudrait d'ailleurs vérifier s'il est déterminant en art) a été remis en cause au sein de la logique mathématique elle-même (*via* par exemple, les théorèmes d'incomplétude de Gödel et de non-définissabilité de Tarski).

/22 C'est au nom d'une conformité logique similaire qu'il jugera, dans la seconde partie de son essai, le travail de Douglas Huebler, de Lawrence Weiner ou de Robert Barry, en avouant « ne pas comprendre » leurs décisions respectives ni leur position vis-à-vis de « l'art conceptuel tel qu'il a été [ainsi] préalablement défini », *ibid.*, p. 466-467.

contenu. Ce que nous souhaiterions mettre en évidence ici, c'est que Kosuth n'évite pas cette confusion (d'autant moins, sans doute, que le langage n'est un des matériaux privilégiés de son travail), mais la pré-suppose et l'entérine. C'est même précisément parce qu'il opère ce raccourci et réduit l'existence phénoménale de l'œuvre à la compréhension formelle d'un modèle linguistique qu'il peut y voir la somme sans reste d'un signifiant et d'un signifié, l'appariement contingent d'une apparence et d'un concept, donc envisager, de l'un à l'autre, un « déplacement » que seul son arbitrage suffirait à effectuer. Et ce déplacement s'effectue naturellement dans la direction indiquée par lui ; car au sein de cette relation, entre la « forme du langage » et « ce qui est dit », la priorité et l'initiative reviennent toujours au second, tandis que la première, parce qu'elle lui est subordonnée, reste invariablement arbitraire et accessoire. L'œuvre n'a donc d'autre choix que de se résorber dans un contenu conceptuel ou d'accepter sa nature auxiliaire. Lorsqu'il affirme que « l'artiste [...] est seulement intéressé par la façon 1) dont l'art est capable d'un développement conceptuel et 2) dont ses propositions sont capables de suivre *logiquement* ce développement conceptuel. En d'autres termes, les propositions de l'art ne sont pas d'ordre factuel, mais ont un *caractère* linguistique/20 », il peut difficilement être plus explicite.

D'où le paradoxe suivant : l'autonomie de l'art, proclamée avec force de manière définitive et non négociable, n'est pas celle de l'art mais des formes logiques du langage. La revendication tautologique n'est plus un *imperium* artistique fondateur, mais une conséquence de l'annexion du domaine de l'art à celui de la logique formelle, qui le super-vise. Une remarque contradictoire d'« Art After Philosophy » permet de le confirmer : « ce que l'art partage avec la logique et la mathématique, c'est d'être une tautologie ; c'est-à-dire que "l'idée artistique" (ou "œuvre") et l'art sont une seule et même chose et peuvent être appréciés en tant qu'art sans aller hors du contexte de l'art pour une quelconque vérification/21 ». Ou bien l'exercice de l'art n'est soumis à aucune condition, – et dans ce cas il faut renoncer à évaluer toute « proposition » artistique à l'aune de sa capacité à « suivre logiquement [un] développement conceptuel » – ou bien cette condition garantit la validité artistique de toute proposition, mais alors le « contexte de l'art » est tributaire d'un contexte qui le surdétermine, celui du « développement conceptuel » que l'œuvre doit pouvoir « suivre logiquement/22 ». Autonomie sous contrôle (du concept), liberté surveillée (par son développement) : autant dire que l'art conceptuel n'existe pas ; seul existe le concept, éventuellement artistique.

Faut-il donc s'en tenir à cette alternative et choisir de considérer l'œuvre comme forme réglée, simple apparence d'une « conception »

qui la régirait et auquel elle devrait, rétroactivement et systématiquement, être rapportée? Les ready-made de Duchamp ne sont-ils pas d'ailleurs, comme l'artiste le suggère, des exemples typiques de la priorité de l'intention sur la forme, de la promotion de l'idée sur l'œuvre? Nous ferons l'hypothèse que cette alternative n'est imposée qu'aussi longtemps qu'est maintenue la compréhension de l'œuvre selon le modèle logico-linguistique promu par Kosuth, mais, surtout, qu'elle provient de l'œuvre – comme l'une de ses possibilités – plutôt qu'elle ne la détermine.

Car l'«*Art as Idea as Idea*» n'est possible, c'est-à-dire identifiable et reconnaissable comme tel, autrement dit intelligible, que relativement à une mise en œuvre, aussi minime soit-elle, quand bien même celle-ci en serait la paradoxale négation. La question de l'art ne peut se poser indépendamment de la question de l'œuvre, même et surtout quand elle affirme devoir s'affranchir de sa nécessité. Et si l'œuvre ne se déclarait pas (au sens où l'on fait sa déclaration, où l'on prend sur soi, le premier, le risque d'une initiative, et la responsabilité de sa manifestation), tous les caractères qui lui sont attribués resteraient purement virtuels, et même moins que cela : rien, pas même une hypothèse. La question même de leur virtualité – ou non – ne serait pas posée ni possible, la question de leur nécessité ou de leur contingence n'aurait aucune raison d'être : toutes viennent après, mieux : avec l'effectivité de l'œuvre, quelle qu'elle soit.

Dans cette perspective, la question de l'exposition devient une question cruciale. Mais pour la poser comme elle s'impose il faut l'entendre comme un événement inaugural, et non plus comme une opération seconde, donc optionnelle, conduite selon tel ou tel dispositif, applicable à un objet préalablement donné. Un tel renversement de priorité ne disqualifie d'ailleurs pas la possibilité d'un objet, mais s'y applique de la même manière : un objet préalablement donné ne l'est précisément que parce qu'il s'est d'abord manifesté comme objet. Et si l'œuvre trouve sa raison d'être dans son exposition entendue en ce sens, c'est l'objet qui dépend d'une mise en présence, dans la temporalité propre de l'œuvre, non plus l'inverse. Ce privilège phénoménologique de l'exposition, si l'on convient qu'il constitue, toujours, le premier motif de l'œuvre, induit deux conséquences : la réalité que l'œuvre (rend) manifeste peut simultanément être et ne pas être matérielle et, partant, la concurrence d'une forme matérielle entendue comme le support d'un concept ou d'un contenu idéal n'a plus lieu d'être, puisque l'un et l'autre sont reconduits à leur apparition originare en l'œuvre qui les manifeste conjointement, quand bien même elle manifesterait leur compétition. De même si l'on admet, à la suite de Kosuth, que le ready-made duchampien révèle la primauté du concept, il faut déjà avoir admis que

/23 Anne Cauquelin,
L'Art contemporain
(1992), Paris, PUF, coll.
Que sais-je ?, 2009,
p. 102. L'auteure souligne.

/24 *ibid.*

/25 *ibid.*, p. 102-103.

ces objets sont des œuvres, qu'ils ont paru et ont été reconnus comme tels, avant d'en revenir aux objets qu'ils restent encore. Conformément au premier sens déclaratif de la tautologie, l'avènement et la reconnaissance d'œuvre ne sont plus tributaires d'un ensemble de principes auxquels elle doit répondre ou de critères qui décident de son essence. Ici, le critère c'est son exposition comme telle : depuis *Fountain*, l'effectivité (de l'exposition) crée la possibilité (d'une œuvre). C'est pourquoi, paradoxalement, la prétendue primauté du « concept », même (et surtout) pour les œuvres dites conceptuelles, n'est pas atteinte à l'encontre de l'œuvre, mais par elle.

Exemple : dans l'article qu'elle consacre à l'art conceptuel, Anne Cauquelin rappelle que « ce que *Joseph Kosuth* appelle *tautologie* forme [...] l'assise de l'art conceptuel/23 ». « L'œuvre, pour l'art conceptuel, ajoute-elle, s'affirme comme telle en s'affichant opaque, autoréférentielle. Ce faisant, elle rompt avec toute représentation d'une extériorité quelconque. Elle dit ce qu'elle dit qu'elle est. Son autonomie est ainsi bouclée sur elle-même/24 ». Tautologie et signification ou concept semblent donc faire bon ménage, sans avoir à rendre aucun compte aux formes ou signes des œuvres qui se limitent, après coup, à en donner une illustration factuelle. À propos de l'une des œuvres emblématiques de cette période, Anne Cauquelin écrit : « la pièce de Kosuth, *Five Words in Orange Neon*, se compose de cet énoncé inscrit au néon en lettres oranges. Cet énoncé dit à propos de lui-même qu'il montre cinq mots au néon orange qui sont ce que l'énoncé dit. Cette œuvre dit à propos d'elle-même qu'elle est un énoncé à propos d'elle-même/25 ». Ce résumé limpide, et probablement conforme à l'esprit comme à la lettre de l'artiste, recèle pourtant quelques zones d'ombre. Il assume, notamment, que l'énoncé et l'œuvre sont interchangeable, valent d'emblée l'un pour l'autre, bref que l'œuvre peut se réduire à son énoncé. On peut sans doute supposer, pourtant, que dans le texte même d'Anne Cauquelin la mention des cinq mots qui composent l'énoncé en question ne prétende pas se substituer à l'œuvre. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la philosophe ne peut se dispenser d'une brève et préalable description de l'œuvre elle-même. Cette description, même succincte (« la pièce [...] se compose de cet énoncé inscrit au néon en lettres oranges »), ne serait pas nécessaire si l'œuvre tenait tout entière dans ce qu'elle énonce (ou plutôt dans ce qui s'énonce en elle). La description, qui fait état de ce que Anne Cauquelin a vu, et permet au lecteur ignorant d'imaginer l'œuvre en question, est ici indispensable. Sans cela, il pourrait légitimement s'agir de tout autre chose : *Five Words in Orange Neon* pourraient désigner cinq autres mots, n'importe lesquels ; ils pourraient aussi valoir comme un titre, celui d'un tableau par exemple, sans rapport descriptif

direct avec l'œuvre qu'ils intitulent. Et la boucle autoréférentielle entre signifiant et signifié, caractéristique d'une pièce de ce genre, n'apparaîtrait tout simplement pas. Connaître Kosuth et son travail ne permettrait pas d'infléchir cette évidence en rendant cette description superflue. Bien au contraire : c'est l'expérience des œuvres qui, à bon droit, prévaudrait, affirmant d'autant plus leur rôle premier. De la même manière, et pour les mêmes raisons, lorsque Daniel Marzona écrit, dans la double page monographique qu'il consacre à l'artiste, qu'« il travaille sur des pièces au néon dont la forme objectale, comme *A Four Color Sentence*, représente *exactement* le contenu indiqué par l'information linguistique/26 », on peut mettre au défi quiconque n'a pas déjà vu l'œuvre en question d'être en mesure de la (re)produire « exactement » à partir de cette « information linguistique ».

Autrement dit, il ne s'agit pas seulement de ne pas négliger que les caractéristiques avec lesquelles « la pièce de Kosuth » se présente de fait (que ces lettres de néon sont en capitales, qu'elles ont une certaine dimension, qu'elles sont disposées de telle manière, que les mots sont en anglais, etc.) ne sont pas indépendantes de l'œuvre, et que l'expérience factuelle de l'œuvre est nécessairement corrélative à la compréhension de l'énoncé qu'elle propose/27, mais aussi, et surtout, de s'aviser que l'énoncé provient de l'œuvre, et non l'inverse. De sorte que ce que *Five Words in Orange Neon* met paradoxalement en évidence, c'est qu'elle n'est justement pas réductible à un énoncé disjoint de son énonciation, à la pure signification des mots qui la composent, c'est-à-dire à un concept générique, préalable à toute confrontation empirique ; concept qui n'est acquis, *a posteriori*, que par abstraction de cette confrontation. Ce n'est pas l'énoncé qui « montre cinq mots au néon orange » en le disant, mais l'œuvre qui, avant lui, en fonde la possibilité même, ainsi que le jeu réflexif infini qui leur succède.

On peut faire le raisonnement à l'envers, en commençant par considérer l'affirmation selon laquelle « l'art est semblable à une proposition analytique/28 », où le terme de proposition concerne toujours, pour Kosuth « les formes que l'art revêt comme langage/29 ». C'est à partir de ce postulat que l'artiste, s'appuyant sur les textes de Alfred Jules Ayer, plaide contre la nécessité voire la possibilité d'accorder une valeur déterminante à l'expérience esthétique, et dégage l'apparente évidence d'une nature conceptuelle de l'art. Remarquons avant d'aller plus loin que ces allégations portent systématiquement sur l'art et jamais sur les œuvres ; et pour cause : c'est la nature de l'art qui occupe Kosuth, non celle des œuvres, dont le statut est donc déjà déterminé par lui comme celui d'une proposition analytique, c'est-à-dire d'un exemple ou d'un exemplaire où l'« analytique » régit

/26 Daniel Marzona, *Art conceptuel*, Cologne, Taschen, 2005, p. 72. Nous soulignons.

/27 Comme Merleau-Ponty l'avait déjà remarqué dans le cas, plus immatériel encore, du langage parlé : « 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 », *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990, p. 203. Merleau-Ponty souligne.

/28 *ibid.*, p. 451. L'affirmation est récurrente dans *Art after philosophy* : « Je tenterai d'établir une analogie entre la condition propre de l'art et la condition d'une proposition analytique » (p. 457) ; « Les formes artistiques, dans la mesure où elles ne peuvent pas être prises pour autre chose [qu'elles-mêmes] [...] sont les formes les plus proches des propositions analytiques » (*ibid.*). Ces développements convoquent parallèlement l'argument tautologique, mais sous son acception autarcique plutôt qu'émancipatrice.

/29 *ibid.*

/30 Emmanuel Kant,
Critique de la raison pure,
Trad. fr. A. Tremesaygues
et B. Pacaud, Paris, PUF,
coll. Quadrige, 1986,
p. 149.

/31 Hans-Georg Gadamer,
Vérité et Méthode (1960),
trad. fr. Pierre Fruchon,
Jean Grondin et Gilbert
Merlio, Paris, Seuil, coll.
L'Ordre philosophique,
1996, p. 55-56.

une « proposition » toujours subsidiaire. C'est bien pourtant à partir d'exemples notables (Duchamp entre autres) qu'il construit sa thèse. Ce dilemme permet de revenir brièvement vers Kant, que Kosuth mobilise (via Ayer) pour établir la distinction entre logique analytique et synthétique et afin d'ordonner la condition de l'œuvre d'art sur la première. Nous nous arrêterons sur la problématique des exemples (les fameuses « béquilles du jugement ») qui fournit à Hans-Georg Gadamer l'occasion de reconnaître l'aveu indirect, par Kant, d'une « appréciation esthétique » au sein de l'exercice supposé pur de la raison. Dans la première *Critique*, Kant écrit : « Aussi l'unique et grande utilité des exemples est-elle qu'ils aiguïssent le jugement. En effet, pour ce qui regarde l'exactitude et la précision des vues de l'entendement, ils leur portent plutôt généralement quelque préjudice parce qu'ils ne remplissent que rarement d'une manière adéquate la condition de la règle (comme *casus in terminis*) et qu'ils affaiblissent en outre maintes fois la tension de l'entendement nécessaire pour apercevoir dans toute leur suffisance les règles dans l'universel et indépendamment des circonstances particulières de l'expérience/30. ». De ce passage, qu'aurait probablement *mutatis mutandis* agréé Kosuth, Gadamer fait le commentaire suivant : « Dans cette restriction, le revers de la médaille est bien, manifestement, que le cas pris comme exemple soit quelque chose d'autre que celui qui ne correspondrait qu'à cette règle. L'opération qui lui rend justice, quand bien même il ne s'agirait que d'appréciation technique ou pratique, comporte donc toujours un aspect esthétique. Ainsi la distinction des facultés de juger déterminante et réfléchissante, sur laquelle Kant fonde la *Critique du jugement*, n'est pas absolue. Il s'agit toujours et de toute évidence d'une *faculté de juger* non seulement logique mais aussi *esthétique*. Le cas singulier qui met en branle la faculté de juger n'est jamais un cas pur et simple ; il ne se réduit jamais à la particularisation d'une loi ou d'un concept général. Il ne cesse au contraire jamais d'être un "cas individuel", et il est significatif que nous parlions à son propos de cas particulier, de cas à part, pour la raison qu'il n'est pas totalement couvert par la règle. Tout jugement porté sur quelque chose dont on a en vue l'individualité concrète, comme l'exigent les situations qui se présentent et où l'on agit, est en stricte rigueur jugement porté sur un cas à part. Ce qui ne veut dire rien d'autre que ceci : l'appréciation du cas ne se borne pas à la simple application du critère de la généralité selon laquelle elle se produit, elle contribue elle-même à la déterminer, à la compléter et à la rectifier/31 ».

Nous suivrons sans restriction Gadamer lorsqu'il rappelle que « le cas singulier » (pour notre propos celui de l'œuvre) qui mobilise l'entendement « n'est jamais un cas pur et simple » (le concept ou l'idée

génériques auxquels l'œuvre devrait censément se rapporter). La seule généralité possible et légitime, parce qu'elle préserve l'exception de chaque cas particulier en lui permettant d'apparaître à chaque fois singulièrement, est celle de l'exposition, qui en quelque sorte ne déploie sa logique générale qu'au cas par cas. Kosuth, pas plus qu'aucun artiste, n'échappe à ce paradoxe, qui est bel et bien celui de l'œuvre. Malgré ses dénégations/³², c'est la mise en présence de l'œuvre qui le conduit – pour reprendre le mot de Gadamer – à la rectifier: l'anecdote des prescriptions d'installation consécutives aux premières présentations de *One and Three Chairs* (une chaise posée sur le sol, flanquée de sa reproduction photographique à l'échelle et de sa définition lexicale fixées de part et d'autre sur le mur) le montre bien. En l'absence d'instructions complètes, ces dernières ont en effet subi quelques variations d'accrochage qui ont obligé leur auteur, croquis et certificat à l'appui, à en définir les limites, en dehors desquelles « no other installation [was] permittable/³³ ». De deux choses l'une: ou bien la forme que prend la « proposition analytique » est accessoire, ses éventuelles variations n'en affectent pas l'intégrité et ces détails sont sans importance; ou bien ils importent et attestent que le « cas particulier » de l'œuvre régule finalement ce qui se donne par elle et doit, le cas échéant, être infléchi ou corrigé. Et il faut bien admettre alors que c'est l'œuvre – l'œuvre exposée, et non l'œuvre conçue – qui fait figure de référence et met au jour (ici sur le mode d'un imprévu qui excède et met en défaut la complétude autosuffisante de l'intention conceptuelle) cette absence d'instructions et la nécessité d'y remédier.

Lorsqu'il s'attarde sur certains des premiers événements associés à l'historiographie de l'art conceptuel, en l'occurrence les (non-)expositions organisées par Seth Siegelaub à la fin des années 1960/³⁴, Jean-Marc Poinot a raison de ne pas confondre déni et renoncement. Car si bon nombre d'artistes conceptuels ont pu, en pratique ou en théorie, dénier l'exposition, aucun d'entre eux n'y a renoncé. Même les œuvres (apparemment) immatérielles et invisibles de Barry, comme les *Inert Gas Series*, les *Telepathic Pieces* ou autre *Closed Gallery Piece*, dont chacune est malgré tout, d'une manière ou d'une autre, manifestée (par des « documents » photographiques, une mention au bas d'une feuille de papier, un carton indiquant que « during the exhibition the gallery will be closed », etc.), n'échappent pas à la règle: si déni d'exposition il y a, c'est exposé. Encore faut-il, comme nous l'avons suggéré plus haut, n'avoir pas déjà restreint les notions d'œuvre et d'exposition à celles d'objet et de dispositif. Poinot écrit: « malgré les pétitions de principe sur lesquelles reposaient les manifestations organisées par Seth Siegelaub, il n'aurait pu les mener à bien si

³² « J'ai toujours considéré le photostat comme une forme de présentation de mon travail (en tant que media); mais je voulais que personne ne puisse penser que je présentais un photostat comme œuvre d'art », dans Joseph Kosuth, « L'Art après la philosophie », *op. cit.*, p. 471. D'où la nécessité pour lui, comme il l'explique, de sous-titrer génériquement ses œuvres *Art as Idea as Idea*.

³³ Voir sur ce point Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Les Presses du réel/Mamco, 2008, p. 40-43, qui rapporte cette anecdote et qui ajoute que « ses œuvres comprenant la présentation d'objets à côté de leur photographie impliquaient qu'à chaque exposition une nouvelle prise de vue fût nécessaire pour maintenir l'identité de l'image et par là même préservât l'identité de l'œuvre, de son idée au travers des différences de présentation », *ibid.*, p. 115.

³⁴ Pour lesquelles, du *Xerox Book* à *January 5-31*, l'exposition se résume à la diffusion d'un catalogue qui compile des interventions de Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth ou Lawrence Weiner entre autres.

/35 Jean-Marc Poinot, *op. cit.*, p. 114. Poinot souligne. Nous soulignons derechef.

/36 Jean-Marc Poinot, *op. cit.*, p. 118 sq. En renonçant aussi, du même coup, à la logique, opposée mais équivalente, d'un hypothétique « mécanisme de matérialisation ».

/37 Gérard Genette, « L'état conceptuel », dans *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2010, p. 212-213. Genette souligne. Ce qui impose et suppose, comme Genette le note plus loin (son analyse concerne le readymade), de considérer « l'événement dans sa totalité », *ibid.*, p. 219.

/38 Rauschenberg ne fait pas officiellement partie des artistes conceptuels, mais *Erased De Kooning Drawing* (*Dessin de De Kooning effacé*) fait partie de leurs références historiques ; il était d'ailleurs accroché à l'entrée de l'exposition rétrospective du MAMVP.

/39 Timothy Binkley, « "Pièce" : contre l'esthétique », dans Gérard Genette (sld), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, coll. Points, 1992, p. 34.

chaque artiste n'avait thématisé à sa manière cette dissociation entre une œuvre susceptible de survivre à l'éclipse momentanée ou définitive de sa matérialisation et la situation dans laquelle, rendue perceptible par quelque moyen que ce soit à des spectateurs potentiels, elle était *présentée*. Ce terme même de présentation qui implique la contemporanéité du regardeur et du regardé, même si celui-ci n'a pas une réalité matérielle pesante et évidente, diffère nettement du terme exposition qui suppose la mise en vue, la mise à disposition d'une chose ou d'une personne concrète jusqu'alors tenue hors d'accès. La notion de [...] présentation n'implique que la concomitance temporelle de l'objet (même immatérielle), de la présentation et du témoin/35 ». À partir de ce constat dont nous partageons l'essentiel, Poinot choisit pour les œuvres la voie d'une analyse sémiotique que nous ne suivrons pas. Plutôt que de décliner les éléments que les œuvres conceptuelles mettent en jeu en « signes linguistiques, signes imagés et fragments de réel » et de s'interroger sur le résultat de leur « organisation syntaxique », nous préférons les envisager tous comme des « fragments de réel » et renoncer, en quelque sorte, à la logique du « mécanisme de dématérialisation/36 ». Non pas en renouant, à l'envers, le procès kosuthien contre le formalisme et l'esthétique, mais en laissant l'œuvre, en tant qu'instance de manifestation par excellence, produire indissolublement aussi bien sa « forme » que son « concept ». Ainsi « 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/37 ».

Admettons par exemple que *Erased de Kooning Drawing* de Rauschenberg/38 ne vaille que par l'acte qu'il ne fait que représenter. L'œuvre elle-même s'efface-t-elle pour autant à son tour, et avec elle toute question esthétique qui pourrait la concerner ? C'est en tout cas ce que pense Timothy Binkley, pour lequel « l'aspect visuel de la "pièce" de Rauschenberg ne nous apprend rien d'important à son sujet, si ce n'est peut-être ceci : le fait de la contempler est sans importance pour sa pertinence artistique. On se tromperait à vouloir rechercher la présence de tâches esthétiquement intéressantes sur la feuille de papier/39 ». Ce que nous apprend le commentaire de Binkley, en revanche, c'est que la théorie du goût, dont son article veut entériner le divorce d'avec celle de l'art, régit pourtant toujours pour lui, comme pour Kosuth, le sens de l'expérience esthétique (une relation qui se résume à l'exercice d'une « contemplation » dévolue à quelques « tâches sur une feuille de papier » priées d'être « intéressantes ») : c'est pourquoi un dessin effacé n'est recevable comme œuvre qu'à

l'extérieur du champ de l'expérience sensible, voire contre elle. Pourtant le (non-)dessin de Rauschenberg/De Kooning existe bel et bien, il a bien fallu d'abord (ne pas) le voir, ne serait-ce que pour pouvoir en parler comme d'un dessin qui n'existe plus, et faire l'erreur de négliger le caractère sensible de son absence visuelle/40.

Mais cette absence, comment peut-elle être vue? Ni comme un concept exempté de toute forme matérielle, quelques petites traces résiduelles, un cadre, une marie-louise, un titre et une signature, puisque sans eux il n'existerait plus, ni non plus comme ces objets, puisqu'ils sont eux-mêmes un par un identifiables et présents. Il faut donc considérer que ce dessin invisible puisse se manifester, tout en restant invisible. C'est là le propre de l'empreinte: un vide qui n'est pas rien, de même qu'une trace de pas sur le sable n'est pas un vide anonyme égal à tout autre vide, à moins de négliger la contre-forme qui le révèle et qu'il n'est pourtant pas davantage. « Le sensible, ce ne sont pas seulement les choses, c'est aussi tout ce qui s'y dessine, même en creux, tout ce qui y laisse sa trace, tout ce qui y figure, même à titre d'écart et comme une certaine absence/41 ». Suivre cette logique nous semble rendre justice à l'idée comme à la forme, comprises l'une et l'autre dans leur intrication réciproque à laquelle l'œuvre ne s'oppose pas ni ne succède, mais qu'au contraire elle déploie sur le mode qui est le sien; car « s'il y a des idées ou des concepts, c'est là qu'ils se trouvent: dans les choses/42 », c'est-à-dire les œuvres, qui ne sont décidément pas des objets.

Fred Guzda

/40 « Bien que le projet s'ancre dans une idée [...], l'œuvre, ou la « pièce », est le produit d'un processus technique très matériel, un gommage engageant la main et le corps autant que l'acte pictural. Rauschenberg a transformé un dessin, à savoir un ensemble de formes perceptibles, en une feuille blanche [...]. Or, cette feuille blanche, loin de ne rien apprendre au regardeur sur les qualités esthétiques de l'œuvre, reste toujours à ses yeux une forme, minimale il est vrai, mais une forme réelle: en l'occurrence une succession d'opérations physiques qui renvoient le regardeur non pas à un concept mais à un processus sensorimoteur non linguistique qu'il doit simuler mentalement, revivre cognitivement pour en extraire du sens. », Edmond Couchot, « Percept vs concept, une approche cognitive de l'art et de l'esthétique », *Revue Proteus* n° 4, octobre 2012, p. 8.

/41 Maurice Merleau-Ponty, « Le Philosophe et son ombre », dans *Signes*, Paris, Gallimard, coll. Folio-Essais, 2001, p. 280.

/42 Gilles Tiberghien, « *Not Ideas but in Things* », dans Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond et Fabien Vallos (sld), *op. cit.*, p. 470.