

# Le discours à l'œuvre

« La plupart des livres sur les arts sont faits par des gens qui ne sont pas artistes : de là tant de fausses notions et de jugements portés au hasard du caprice et de la prévention. Je crois fermement que tout homme qui a reçu une éducation libérale peut parler pertinemment d'un livre mais non pas d'un ouvrage de peinture<sup>1</sup>. »

Par cette déclaration, Eugène Delacroix pose la question du fondement des analyses et du jugement critique sur l'art en même temps qu'il conteste que la seule maîtrise de la langue, fût-elle l'apanage des littérateurs, permette de produire un discours sur l'art. Ce sont d'abord les écrivains qui sont visés par Eugène Delacroix, mais aussi les journalistes ou les critiques d'art, auxquels manque un savoir pictural technique, nécessaire à ce qu'il nomme un « acte de véritable critique<sup>2</sup> ». Bien disposer du discours ne saurait donc suffire aux yeux du peintre : il faut aussi savoir manier le pinceau, avoir pratiqué un art. Sans être partagée par tous les artistes, cette position s'inscrit pourtant dans une tradition où s'exprime une protestation contre l'hégémonie des écrivains, critiques, philosophes ou théoriciens dans le domaine de la littérature artistique<sup>3</sup> et plus généralement de la théorie sur l'art. Les discours sur l'art, qu'ils prennent la forme de la critique d'art, de la théorie de l'art ou de l'esthétique, sont ainsi traversés par un clivage qui recouvre un partage d'autorités et de compétences concurrentes. Les exemples d'une réflexion théorique ou critique qui s'élabore *à partir et en fonction* d'une pratique abondent : des *Conférences prononcées à l'Académie royale* aux écrits théoriques des avant-gardes en passant par les traités d'artistes de la Renaissance, s'est constituée une

---

• 1 – Eugène DELACROIX, *Journal, 1822-1863*, Paris, Plon, 1996, p. 606.

• 2 – *Ibid.*

• 3 – Julius VON SCHLOSSER, *La Littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne* (1924), trad. de Jacques Chavy et préface d'André Chastel, Paris, Flammarion, 1984.

véritable pensée de l'art dont la richesse et la mesure restent encore à découvrir. Il apparaît, en effet, que dans les différents champs que couvre le discours sur l'art, domine le point de vue de ceux – historiens, critiques, théoriciens ou philosophes de l'art – qui sont restés à distance de toute pratique artistique. À cet égard, le milieu du xx<sup>e</sup> siècle semble marquer un tournant décisif et reconnaître, comme en témoigne la floraison des écrits d'artistes, une légitimité à l'expression et à la diffusion d'une pensée artistique. Si la multiplication de revues ou l'apparition de nouvelles techniques de reproduction ont sans nul doute favorisé cet essor, il est d'abord à mettre au crédit des artistes eux-mêmes. En effet, la pratique artistique s'est construite depuis ces cinquante dernières années dans le refus de toute tentative de théorisation extérieure, dans le rejet de plus en plus affirmé des discours qui prétendraient dire la vérité de l'art à la place des intéressés. Plus généralement, c'est le centre de gravité de la réflexion esthétique qui se déplace lentement, des discours théoriques et critiques élaborés dans les domaines de l'esthétique, de l'histoire et de la critique d'art à teneur assez normative, vers la périphérie de discours pluriels aux formes hétérogènes produits par les artistes eux-mêmes. Le discours sur l'art semble être appelé à céder sa place hégémonique à la faveur d'autres approches, d'autres logiques discursives qui émergent dans le champ artistique. Il s'agit ici d'analyser ces formes de réflexion qui, issues d'une pratique de l'art, s'engagent, à raison même d'une conception de l'art comme pratique réflexive, dans la construction de théories, de critiques ou d'histoires de l'art.

Ce travail est né d'une expérience et d'un constat. L'expérience est celle que nous avons faite, face à la résistance que nous opposaient souvent les œuvres d'artistes contemporains, de la fécondité de la lecture de leurs écrits pour la réception de leur œuvre, et de l'intérêt d'une approche qui associait dans une relation dialectique l'expérience des œuvres et la connaissance des textes que les artistes avaient écrits à leur sujet. Le constat qui a succédé à cette expérience est celui de l'absence de prise en compte de ces écrits dans le domaine de la philosophie de l'art et de l'esthétique. Cette réflexion a donné lieu à différentes interrogations : pouvait-on voir les œuvres de ces artistes sans lire les textes ? Comment leur lecture informait-elle la réception des œuvres ? Ces textes transformaient-ils le rapport du visible au dicible et la dialectique du voir et du comprendre qui est en jeu dans l'expérience esthétique ? En quoi et comment étaient-ils une source et une ressource pour la réflexion ? De ce questionnement personnel, lié à une fréquentation assidue des œuvres présentées dans les musées et les galeries, est progressivement apparu l'intérêt d'une recherche où ces questions pourraient être prises en charge. De formation philosophique et littéraire, nous avons en maintes fois l'occasion de constater que les unités de formation et de recherche en philosophie, autant que les programmes de recherche établis par leurs laboratoires, ne sortent

qu'exceptionnellement du cadre strict des textes ou des concepts dont la teneur philosophique est balisée par une tradition établie, souvent figée. La philosophie de l'art n'échappe pas à ce constat : se limitant à l'étude des « grands textes », elle accorde peu d'attention dans ses enseignements et ses recherches aux productions des artistes, que ce soit les œuvres ou les écrits. Le cas échéant, on observe qu'ils sont davantage convoqués comme illustrations d'analyses que comme objets d'une réflexion philosophique. Ces constats ont renforcé ce projet d'une approche renouvelée de la philosophie de l'art. Il sera d'ailleurs nécessaire, au terme de ce travail, de préciser quelle idée de la philosophie sous-tend notre démarche : on peut d'emblée indiquer qu'elle renvoie à une conception qui se reconnaît plus par sa méthodologie que par un sujet qui serait identifié comme philosophique. Travailler sur des objets qui ne sont pas philosophiques, comme les écrits d'artistes, n'exclut évidemment pas que l'on puisse employer les voies d'un questionnement philosophique. Et ce travail souhaite interroger le discours philosophique sur l'art, le mettre à l'épreuve d'autres formes de pensée et de discursivité, montrer en quoi et comment celles-ci peuvent lui offrir de nouvelles perspectives.

## Les écrits d'artistes : un champ à explorer

Si les écrits d'artistes ont fait l'objet de quelques rares travaux de recherche<sup>4</sup>, ils sont demeurés jusqu'à une période récente un champ peu exploré dans le domaine de l'histoire de l'art et, plus encore, dans ceux de la philosophie de l'art ou de l'esthétique. Ce constat vaut pour la période contemporaine alors même qu'il faut remarquer, comme le fait Françoise Levaillant dans l'avant-propos aux actes du colloque de 2004, *Les Écrits d'artistes depuis 1940*, que « deux lignes de force modèlent l'histoire de l'art de ces soixante dernières années : tout d'abord le partage du pouvoir entre le critique et l'artiste qui a donné lieu dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale à de très sérieuses querelles ; ensuite l'émergence d'un usage intensif de l'écrit à l'intention artistique<sup>5</sup> ». On observe toutefois depuis une trentaine d'années que les textes font l'objet d'une attention renouvelée

• 4 – On peut mentionner les perspectives de Jacqueline Lichtenstein sur les théories d'artistes du xvii<sup>e</sup> ou le travail de Pierre Wat sur les écrits des peintres romantiques du xix<sup>e</sup> siècle. Pour la période qui nous concerne ici, on peut citer la thèse de Véronique Perriol, *Conceptions du langage verbal en art* (dir. Françoise Levaillant), soutenue en 2008 à l'université Paris IV-Panthéon Sorbonne, ou le groupe de recherche collectif et interdisciplinaire Pictoriana dirigé par Laurence Brogniez, basé à l'université libre de Bruxelles et consacré à l'étude institutionnelle et discursive des écrits d'artistes en Belgique (1830-2000).

• 5 – Françoise LEVAILLANT, « Avant-propos », in Françoise LEVAILLANT (dir.), *Les Écrits d'artistes depuis 1940*, Actes du colloque international, Paris/Caen, 6-9 mars 2002, Saint-Germain-La-Blanche-Herbe, IMEC, 2004, p. 7.

comme en atteste la publication, depuis les années soixante et soixante-dix, d'un corpus important d'écrits d'artiste de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle et de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>.

Le contraste entre la part croissante de ces écrits, désormais accessibles, et la rareté de travaux qui leur sont spécifiquement consacrés n'en est que plus criant. Parmi les quelques études consacrées aux écrits d'artistes des années soixante, il faut citer l'article « Artists as Writers » de Lawrence Alloway, qui a le premier souligné l'intérêt et l'importance de ces écrits et en a proposé une typologie<sup>7</sup>. Quelques années plus tard, en 1979, c'est au tour de Craig Owens de publier l'article « Earthwords » principalement consacré aux écrits de Robert Smithson, article dont le propos est parfois étendu abusivement à l'ensemble des textes d'artistes de cette période et qu'il est difficile d'ignorer tant il est cité<sup>8</sup>. À ces études, il faut ajouter les préfaces ou présentations des recueils d'écrits qui apportent souvent un éclairage intéressant sur les écrits de ces artistes<sup>9</sup>. Enfin, l'ouvrage de Jean-Marc Poinsoit *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés* apporte une contribution décisive à travers l'analyse de ces récits que sont « les commentaires, les déclarations, les notes qui flanquent les illustrations (reproductions) et éventuellement ces illustrations elles-mêmes dans les catalogues, les projets, certificats, notices de montage, recensions et descriptions *a posteriori* propres à l'art d'installation, mais aussi toutes les "informations", tracts et autres documents que l'artiste diffuse dans le temps de la prestation<sup>10</sup> ».

Cette mise à l'index pourrait n'être liée qu'à la proximité temporelle de ces écrits, obstacle à la distance requise par la démarche propre à la discipline historique, mais on remarque que la recherche sur les écrits d'artistes de la première

---

• 6 – La collection « Écrits d'artistes », publiée par l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA), a ainsi rendu accessible un nombre important de textes de plasticiens des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles.

• 7 – Lawrence ALLOWAY, « Artists as Writers, Part One: Inside Information » et « Part Two: The Realm of Language », *Artforum*, vol. XII, 7, mars 1974, p. 30-34 ; vol. XII, 8, avril 1974, p. 30-35.

• 8 – Craig OWENS, « Earthwords », *October*, 10, 1979. Ce texte est repris dans Scott BRYSON, Barbara KRUGER, Lynne TILLMAN et Jane WEINSTOCK (dir.), *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1994. On en trouve une traduction dans Laris FROGIER et Jean-Marc POINSOIT (dir.), *C'est pas la fin du monde. Un point de vue sur l'art des années 80*, Rennes, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1992.

• 9 – Par exemple, James Meyer pour Carl Andre dans *Cuts: Texts 1959-2004* (Cambridge [Massachusetts], MIT Press, 2005) ; Yve-Alain Bois pour Mel Bochner dans *Solar Systems & Rest Rooms. Writings and Interviews 1965-2007* (Cambridge [Mass.], MIT Press, 2008) ; Anna Hakens pour Marcel Broodthaers dans *Marcel Broodthaers par lui-même* (Gand, Ludion/Flammarion, 1998) ; Adachiara Zevi pour Dan Graham dans *Selected Writings and Interviews on Art Works, 1965-1995* (Rome, I libri di Zerynthia, 1996) ; *The Writings of Donald Judd*, A Symposium Hosted by the Chinati Foundation, May 3-4 2008, Marfa, The Chinati Foundation, 2009.

• 10 – Jean-Marc POINSOIT, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco-Institut d'art contemporain/Art éditions, 1999, p. 42.

moitié du xx<sup>e</sup> siècle n'est pas davantage développée. Si des études fleurissent sur l'œuvre d'artistes ayant consacré une part importante de leur activité à l'écriture, leurs textes sont néanmoins tenus dans l'ombre des œuvres, considérés comme secondaires et mis au service de l'analyse de l'œuvre plastique, constamment abordés comme des annexes ou des appendices de celle-ci. Comment expliquer cette tendance à minorer le statut de ces écrits aussi bien dans les champs de l'esthétique, de l'histoire de l'art que dans celui de la philosophie de l'art ?

Si les écrits d'artistes sont lus avec attention ou convoqués par les critiques, c'est en règle générale parce qu'ils fournissent des informations de première main sur la démarche ou les intentions des artistes : assignés à la seule fonction de documentation, ils apportent un éclairage sur les œuvres et enrichissent les analyses qui en sont proposées. L'intérêt dont témoignent les critiques d'art à l'égard des écrits d'artistes est pourtant marqué par une certaine ambivalence en raison de la rivalité et des éventuels conflits qu'ils introduisent dans ce domaine assez balisé : tout en fournissant au critique une documentation de première main, souvent utilisée avec profit, les écrits contribuent aussi à déloger la critique d'art de sa position monopolistique. Dieter Schwarz a souligné ce point dans quelques questions qui traduisent ces difficultés : « Quel était donc le statut de ces morceaux de langage mis en jeu par l'artiste vis-à-vis de ce qu'auraient pu dire les critiques ? Comment la critique pouvait-elle rendre compte d'une pratique artistique qui se servait des mêmes moyens qu'elle-même et qui, étrangement, ne semblait être ni expression littéraire, ni discours critique<sup>11</sup> ? » Mais il ajoute que ce n'est pas seulement leur statut mais aussi la marge de liberté du critique dans l'interprétation du travail des artistes qui est en jeu : « Restait donc à suivre les propos de l'artiste, citer ses pièces, presque comme de bons mots et faire rentrer de cette façon, sa démarche dans le quotidien<sup>12</sup>. » S'il est vrai que, par ces textes, les artistes programment dans une certaine mesure l'interprétation de l'œuvre, il est intéressant d'analyser comment ils le font, sans pour autant considérer celle-ci comme le seul mode d'emploi des œuvres ou comme leur unique voie d'accès.

En ce qui concerne l'histoire de l'art et la philosophie de l'art, force est de constater la quasi-indifférence dans laquelle sont tenus les écrits d'artistes : c'est devenu une antienne que le constat de la faible part, pour ne pas dire l'absence d'analyses consacrées à des œuvres d'art dans les textes philosophiques ; concernant les textes d'artistes, la situation est à peu près semblable. Un manque qui peut s'expliquer, en partie, par le privilège accordé au point de vue esthétique, qui rejette

---

• 11 – Dieter SCHWARZ, « Utiliser le langage, utiliser l'art : le travail de Lawrence Weiner », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 33, 1990, p. 107.

• 12 – *Ibid.*

dans les marges ce qui a trait aux questions de la poïétique<sup>13</sup>. On ajoutera que toute une tradition philosophique se déclare opposée à l'idée que la création artistique puisse concilier la pratique artistique avec celle de l'écriture, à l'instar d'Étienne Gilson : « Être peintre n'interdit pas à l'artiste d'être aussi écrivain, mais il ne saurait pratiquer les deux à la fois. Les vrais peintres savent bien qu'il leur faut choisir entre peindre, écrire ou parler<sup>14</sup>. » Mais le philosophe ne s'arrête pas en si bon chemin, il conteste à l'artiste toute légitimité en matière de réflexion philosophique :

« Quand ils écrivent ou parlent de leur art, les peintres éprouvent autant de difficultés que les autres hommes à s'exprimer sur un sujet dont l'essence est étrangère au langage. Ils ont l'immense supériorité de savoir de quoi ils tentent de parler, mais même dans les cas les plus favorables : Constable, Delacroix ou Fromentin par exemple, un peintre qui écrit est un écrivain, non un peintre. Les cas les moins favorables sont ceux où, au lieu de parler d'expérience, le peintre se met à philosopher. Il n'est alors, le plus souvent, que l'écho de notions philosophiques devenues banales, dans le cadre desquelles il s'efforce de faire tenir son expérience personnelle au lieu de réformer ces notions pour les lui adapter<sup>15</sup>. »

Les artistes ne seraient donc capables que d'une réflexion de seconde zone, assujettie à des concepts qu'elle se révèle incapable de renouveler. Laissons à cet auteur l'entière responsabilité de ses propos, dont on trouve parfois des échos dans les textes philosophiques, propos qui confortent la représentation d'un artiste tout juste bon à produire des œuvres.

Dans le domaine de l'histoire de l'art, le statut des écrits d'artistes est incertain, comme le constate Pierre Wat, qui s'est intéressé aux écrits d'artistes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : il y a un

« très faible statut scientifique accordé à la documentation engendrée par un artiste, au regard de sa production artistique [...]. Là où la documentation engendrée par un écrivain apparaît à l'opinion publique comme le prolongement, voir le préalable de son œuvre, là où la critique génétique s'est imposée ces dernières années dans le champ de la littéraire, les archives des plasticiens, leur sort parfois tragique le prouve, sont loin d'être considérées de la même façon<sup>16</sup>. »

---

• 13 – Certains textes comme la *Poétique* d'Aristote, l'*Esthétique* de Hegel ou la *Théorie esthétique* de Theodor Adorno se réfèrent toutefois à des œuvres d'art et en proposent parfois une analyse.

• 14 – Étienne GILSON, *Peinture et Réalité* (1958), Paris, Vrin, 1998, p. 290.

• 15 – *Ibid.*, p. 298.

• 16 – Pierre WAT, *L'Artiste pris au mot : réflexions sur le statut et l'usage des écrits d'artistes en histoire de l'art contemporain*, habilitation à diriger des recherches (Histoire de l'art) sous la dir. d'Éric Darragon, Paris, université Panthéon-Sorbonne, 2003, p. 16.

On ne peut que souligner le paradoxe que constitue cette relégation des écrits d'artistes dans les marges de l'opinion et de la documentation puisque ces textes constituent, de l'aveu même de leurs auteurs, un aspect à part entière de leur travail artistique : à ce titre, ils méritent mieux que le statut secondaire qu'on leur accorde et constituent un élément important sinon indispensable à la connaissance et à la réception des œuvres. La réévaluation du statut des écrits d'artistes permet aussi – et ce point est important à nos yeux – de considérer les conditions de la production artistique, la réception et le travail de médiation de l'artiste comme des réalités indissociables. Il faut pourtant comprendre les raisons qui expliquent que les écrits d'artistes soient demeurés un objet d'étude délaissé. En choisissant de faire des écrits le point d'ancrage de notre travail dans un champ qui est généralement défini comme celui des formes sensibles, nous nous exposons à plusieurs objections que nous voulons examiner, ce qui nous permettra aussi de justifier nos choix.

La première objection tient à la primauté habituellement accordée aux œuvres dans les arts plastiques. Travailler sur les écrits d'artistes qui ont produit un œuvre plastique n'est-ce pas, en un sens, inverser un ordre de dépendance et mettre au centre ce qui doit rester à la périphérie des œuvres? N'y aurait-il pas, en effet, un paradoxe à choisir les textes comme point d'ancrage pour aborder des œuvres qui se revendiquent comme « plastiques »? N'est-ce pas changer le sens d'une relation qui, dans son principe même, part des œuvres pour aller aux textes en accordant un privilège exorbitant à ces écrits qui tiennent leur existence des œuvres? Bref, cela ne revient-il pas à faire des œuvres l'illustration des textes? Si les textes contribuent à éclairer une pratique artistique, peut-on placer les œuvres sous l'éclairage des textes? Ces questions méritent d'autant plus d'être posées que certains artistes – au premier rang desquels se trouve Daniel Buren, l'un des artistes de notre corpus – mettent en garde contre une telle inversion.

Il faudra consacrer une analyse plus développée à ce point mais on peut déjà répondre en rappelant que, quel que soit le statut qu'ils accordent aux textes, les artistes dont il sera question les considèrent comme élément à part entière de leur activité artistique, ce qui invite, d'une part, à les considérer comme des données essentielles à la réception des œuvres et, d'autre part, à récuser le clivage établi encore trop souvent entre la pratique et la réflexion, entre le discours et les œuvres. S'ils n'ont pas le même statut que les œuvres, ces textes entretiennent avec elles un lien étroit : qu'ils en constituent un élément ou qu'ils en accompagnent la réception, ils participent au sens de l'œuvre ; c'est pourquoi on ne peut les considérer ni comme accessoires, ni comme superflus ou facultatifs. On ajoutera que l'écriture relève elle aussi d'une pratique, qu'à ce titre, elle a des points communs avec la pratique artistique. Il nous semble, en outre, que le risque d'une inversion de l'ordre de dépendance entre les textes et les œuvres sera évité dès lors qu'on

les envisagera dans un rapport dialectique : comme on le verra, textes et œuvres sont en dialogue ; les écrits accompagnent la pratique, la réfléchissent, l'informent tout autant que la pratique les conditionne et les instruit. On ne saurait donc les considérer comme deux activités parallèles, d'autant que l'on peut déceler entre les textes et les œuvres des correspondances ou encore que les écrits sont, de l'aveu même des artistes, un « outil » indispensable à la genèse de leur œuvre.

Une deuxième objection, connexe mais plus radicale que la précédente, considère que les écrits ne sont pas seulement secondaires au regard des œuvres mais qu'ils sont une médiation superflue dans l'accès aux œuvres. Un tel argument, qui procède d'une conception des arts visuels comme incompatibles avec le langage, est d'ailleurs défendu par des artistes dont certains, comme Henri Michaux ou Jean Dubuffet, ont – ce n'est pas le moindre des paradoxes – produit un nombre de textes important. Constituer les écrits d'artistes en objet d'étude ne revient pas à faire de cette pratique un critère de valeur dans le champ de l'art. Pour beaucoup d'artistes, en effet, l'œuvre plastique se suffit à elle-même : l'inadéquation des mots, la revendication de la spécificité d'une expression plastique ou l'idée que l'art invite à une expérience du monde qui se passe du discours sont autant de raisons invoquées pour s'expliquer sur le choix qu'ils ont fait de ne pas y recourir.

Concernant les artistes qui ont écrit sur leur travail, leurs textes apportent parfois davantage d'éclaircissements qu'aucun autre texte de théoriciens ou de critiques : situés au plus près de la production de l'artiste, ils sont, à ce titre, susceptibles de donner accès à une démarche artistique et aux fondements d'un travail même si, bien évidemment, ils ne constituent qu'un discours parmi d'autres et doivent, comme tout commentaire, être soumis à la critique. Les écrits des artistes s'élaborent à partir et en fonction d'une pratique de l'art, à la différence des discours purement spéculatifs qui font souvent l'impasse sur les conditions de production des œuvres. Sans faire du discours des artistes un passage obligé, on aurait tort de ne pas prendre en compte le point de vue de l'artiste sur son travail, d'ignorer un éclairage immanent à l'activité artistique, ce en quoi il se distingue de celui du critique, de l'historien d'art ou du philosophe adoptant le plus souvent une position surplombante pour réfléchir l'art, position qui a son intérêt mais aussi ses limites.

Une troisième objection porte précisément sur les limites inhérentes au discours de l'artiste : ce que nous présentons comme un atout – un discours fondé sur l'expérience artistique – se payerait de la perte d'un point de vue pouvant garantir une réception « neutre » de l'œuvre ou empêcherait une réception distanciée. Il faut effectivement reconnaître que, si ces textes peuvent être instructifs, ils prennent parfois les voies de l'autopromotion ou exposent ceux qui s'y rapportent de manière exclusive au risque de limiter les perspectives et les points de vue à ceux de l'artiste, d'enfermer l'analyse dans son discours auquel manque un



regard critique. Cet écueil qui consiste à aligner le discours sur les œuvres sur celui de l'artiste est réel et il ne faut pas l'ignorer. Les auteurs de l'anthologie *Art en théorie 1900-1990*, Charles Harrison et Paul Wood soulignent d'ailleurs ce point lorsqu'ils justifient leur sélection dans l'introduction de leur ouvrage :

« C'est une position – en vérité, une forme influente de théorie en soi – qui tend à privilégier l'artiste comme auteur incontesté et à confiner la théorie à un appareil de ratification documentaire. Mais les artistes, bien sûr, ne réalisent pas toujours exactement ce qu'ils ont l'intention de faire, ce qu'ils disent avoir fait n'est pas toujours le reflet infallible de ce qu'ils ont fait<sup>17</sup>. »

On pourrait d'ailleurs étendre ce constat à l'ensemble des discours, théoriques y compris, dont le propos est parfois en décalage avec le programme annoncé. L'exigence méthodologique d'un rapport critique à ces écrits, analogue à celui qu'établit l'historien, le philosophe ou le sémiologue avec les textes, est nécessaire pour trouver la bonne distance face à cette parole d'artiste.

Le recours aux textes des artistes est certes le symptôme d'une certaine paresse de la critique, mais s'il traduit la volonté de rendre une légitimité à une parole souvent occultée, il est impératif pour aborder ces écrits de concilier l'empathie et la distance. Ajoutons toutefois que cette exigence est requise pour tous les textes dès lors qu'ils sont constitués en objet d'étude et l'on ne voit pas pourquoi la prise en compte des écrits d'artistes devrait susciter plus de réserves que celle d'autres textes. Sauf à reconduire, c'est malheureusement parfois ce qui motive leur exclusion, un clivage entre création et réflexion ou entre théorie et pratique.

Enfin, la quatrième objection qu'il reste à examiner vise le logocentrisme qui sous-tendrait notre perspective. Nous reviendrons sur ce point, qui mérite une analyse approfondie, mais dans le cadre de cette présentation liminaire, nous répondrons qu'il est illusoire de penser qu'une approche des arts visuels puisse faire l'économie du langage, ne serait-ce que parce que les œuvres trouvent aussi dans ces commentaires une forme de prolongement qui les place sur le terrain de l'intersubjectivité. Pourquoi alors refuser de donner une place, et même une place centrale, à ces écrits ? Si certains artistes ont investi le langage – et tous ne l'ont pas fait, loin de là – c'est parce que le recours au discours répondait à une nécessité. Comprendre cette nécessité, en analyser les raisons, qu'elles soient propres à la logique de la production ou qu'elles visent celle de la médiation avec le spectateur, permettra de mieux cerner les fonctions qu'assument ces écrits.

Il faut donc se tenir à distance des deux écueils symétriques que sont la sacralisation des œuvres et la survalorisation des textes. Il est donc essentiel de ne pas se limiter aux seuls textes et de prendre en compte les deux versants de la production

• 17 – Charles HARRISON et Paul WOOD, *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 31.

des artistes, les textes et les œuvres, qui sont, chez ceux qui nous occuperont, parfois difficiles à distinguer. Ce faisant, il s'agit de ne pratiquer aucun réductionnisme : n'ignorer ni les textes, ni les œuvres.

Ces problèmes méthodologiques examinés, reste la question de savoir si ces écrits d'artistes peuvent nous dire et nous apprendre ce que, peut-être, la critique, la philosophie et l'histoire de l'art ne sauraient dire sans eux.

## Discours de l'art *versus* discours sur l'art

Que l'on se réfère à la critique, à l'histoire, à la théorie ou encore à la philosophie de l'art, on constate que toutes les formes de réflexion sur l'art sont majoritairement restées l'affaire de ceux qui, pour être spécialistes d'une discipline ou d'un domaine de réflexion, n'en ont aucune pratique. Contre ces disciplines qui laissaient échapper un objet de réflexion essentiel, celui des pratiques artistiques, les artistes ont fait valoir une pensée *de* l'art en prise avec une expérience, opposant au point de vue esthétique dominant un point de vue artistique.

On peut ainsi distinguer et peut-être même opposer deux points de vue, deux approches qui renvoient d'ailleurs à deux expériences différentes, celle d'un faire artistique et celle de la réception : « La condition essentielle qui sépare l'artiste du théoricien se mesure à l'écart entre l'*artistique*, ce dont l'artiste fait l'épreuve et qu'il réfléchit en l'éprouvant, et l'*esthétique*, ce que le théoricien réfléchit et qu'il n'éprouve que comme réflexion<sup>18</sup>. » Si les deux points de vue ne sont pas exclusifs, comme le précise Dominique Chateau, il y a bien un net clivage entre les deux comme le dit Étienne Gilson qui souligne l'irréductibilité de ce qu'il caractérise, pour sa part, comme des « modes d'être » : « Le mode d'être artistique d'une œuvre peinte est celui qu'elle tient de l'artiste et de l'art auxquels elle doit d'exister. Le mode d'être esthétique d'une peinture est celui qu'elle tient de l'expérience par laquelle et dans laquelle elle est appréhendée comme œuvre d'art<sup>19</sup>. » Dans la perspective de cette distinction entre l'esthétique et l'artistique, ce travail vise à réhabiliter, contre l'hégémonie de l'esthétique, le point de vue artistique.

Dans le champ de la philosophie, l'esthétique se caractérise par une réduction de l'art à la question du rapport au sentir et aux œuvres d'art (à travers une réflexion sur le beau et le goût). Elle laisse de côté la question des pratiques artistiques, celle de l'art en tant que lieu d'une pensée expérimentale en perpétuel devenir, dont on trouve la trace dès les premiers traités artistiques des artistes, puis dans les formes renouvelées que prennent les écrits d'artistes à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle (manifestes,

---

• 18 – Dominique CHATEAU, *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 150.

• 19 – Étienne GILSON, *Peinture et Réalité*, *op. cit.*, p. 24.

correspondances, déclarations, etc.). À rebours de la philosophie de l'art ou de l'esthétique qui adopte sur l'art une position de surplomb (dont témoigne d'emblée la position platonicienne qui relègue l'art au rang le plus bas de la réalité), les écrits d'artistes proposent un regard en prise avec l'expérience de l'art (plutôt qu'avec une expérience esthétique), un autre point de vue sur l'art, une réflexion qui s'élabore à partir et en fonction des œuvres. Comme le remarque Jacqueline Lichtenstein, il y a de nombreuses raisons de prendre en compte « un discours qui se situe et qu'elle (l'esthétique) situe à l'extérieur de son domaine propre : celui de la théorie de l'art » car « en se séparant de la théorie de l'art, l'esthétique s'est [...] interdit la possibilité de nous aider à mieux comprendre l'art<sup>20</sup> ». Il s'agit ainsi de mettre en lumière la fécondité du point de vue singulier de la pensée artistique, du discours *de* l'art qui se distingue du discours *sur* l'art, en ce qu'il s'élabore à partir d'une pratique de l'art et du lieu même de l'art. En abordant l'art non pas tant du point de vue du spectateur que de celui du « créateur », non pas sous l'angle d'une esthétique qui traite de l'expérience subjective du spectateur mais comme une pratique et comme une connaissance, le discours de l'art propose un point de vue différenciant sur l'art, son histoire, sa théorie et sa philosophie. Il s'agit ainsi pour nous de mettre en évidence une parole sur l'art, une pensée de l'art par lui-même, et d'explorer ces « discours de l'art<sup>21</sup> » pour montrer quelle pensée de l'art – au double sens subjectif et objectif du génitif – ils élaborent. Comme le dit Pierre Caye, il existe, en effet, une authentique pensée de l'art qui est

« moins une pensée sur l'art considéré comme un objet théorique parmi d'autres que, de façon plus décisive, une pensée en travail dans l'art même, pensée spécifique et singulière, propre à l'intelligence de l'art et de sa pratique. Une pensée de l'art enfin qui ne relève donc pas nécessairement des catégories logiques du discours et de son énonciation, mais qui s'ordonne selon les propres catégories de l'art et s'exprime dans son exercice même<sup>22</sup> ».

Des conférences de l'Académie au XVII<sup>e</sup> siècle aux manifestes du XX<sup>e</sup> siècle, l'émergence et le développement de cette pensée artistique sont évidents. Le discours de l'art s'est développé selon des formes, des objectifs et des perspectives multiples et hétérogènes dont il importe de définir la singularité et d'analyser la valeur

• 20 – Jacqueline LICHTENSTEIN, « L'esthétique au risque de la théorie de l'art », in Danielle COHEN-LÉVINAS (dir.), *Convergences et divergences des esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 165.

• 21 – Il ne faut bien sûr pas entendre cette expression de « discours de l'art » en un sens hégélien qui reviendrait à faire de ce discours le lieu où s'exprime le langage dans lequel l'art, prenant conscience de soi, connaît enfin sa vérité. Dans une telle perspective, les rapports entre art et philosophie sont d'annexion du premier par la seconde et c'est la philosophie qui fait advenir la vérité de l'art. Or, nous traitons ici d'un discours qui est produit du lieu même de l'art.

• 22 – Pierre CAYE, « La question de la perspective dans la théorie de l'art à la Renaissance », in Baldine SAINT GIRONS et Didier LAROQUE (dir.), *Paysage et Ornement*, Paris, Verdier, 2005, p. 77.

heuristique : comment s'énonce-t-il dans les textes, qu'ils se donnent pour objet la description des œuvres ou leur critique, ou qu'ils visent une théorisation de l'art? Quels sont le statut et la spécificité de la pensée artistique et comment évoluent-ils au fil de l'Histoire? Enfin, comment et en quoi celle qui émerge dans les années soixante se distingue-t-elle de celles qui l'ont précédée? Par leur ampleur et leur étendue, et par la richesse de leurs réflexions, les textes d'artistes du milieu du xx<sup>e</sup> siècle marquent, en effet, comme on va le montrer, une étape importante de ce déploiement en ce qu'ils prolongent et renouvellent la tradition de cette pensée de l'art.

## Les années soixante, un tournant dans l'histoire des écrits d'artistes du xx<sup>e</sup> siècle

Nombreux sont les artistes qui ont associé à leur pratique artistique un travail d'écriture, pour dissiper d'éventuels malentendus et rendre intelligible leur propre activité. Il est donc nécessaire, pour en montrer les traits spécifiques, d'inscrire ce corpus dans l'histoire de ce discours de l'art qui s'est constitué depuis le xvii<sup>e</sup> siècle et qui revêt, comme le remarque Noëmi Blumenkranz, des formes multiples, historiquement définies :

« Jusqu'à la moitié du xx<sup>e</sup> siècle, les peintres, les sculpteurs écrivaient des textes théoriques et même techniques. De Michel-Ange, de Léonard de Vinci à Signac, à Maurice Denis, les textes théoriques dus à des plasticiens sont si nombreux qu'il serait ardu d'en constituer le corpus. Souvent encore, ces créateurs avaient recours à la forme du journal intime, comme ce fut le cas au xix<sup>e</sup> siècle avec Delacroix, Rodin, Gauguin, Odilon Redon. Il s'agissait dans ces textes de préciser pour soi-même (c'est le titre du journal d'Odilon Redon), ou pour ses pairs – d'autres artistes – ou encore pour le public dit cultivé, des problèmes esthétiques et techniques<sup>23</sup>. »

On a souvent souligné que le surgissement de nouvelles formes d'art au xx<sup>e</sup> siècle s'est traduit par la multiplication des écrits d'artistes et l'apparition de formes discursives inédites. Ainsi, les manifestes ont-ils une place spéciale dans l'importante production des textes d'artistes du xx<sup>e</sup> siècle : si les textes théoriques antérieurs s'adressaient aux seuls amateurs éclairés, les manifestes visent un public très large en recourant à des moyens de diffusion extrêmement divers, « de l'insertion dans les grands quotidiens, les revues, les catalogues d'exposition, jusqu'à l'affichage sur les murs, sur les panneaux publicitaires, et aux tracts distribués dans les rues, dans les

---

• 23 – Noëmi BLUMENKRANZ, « Manifestes d'art plastique et avant-garde », in Jean-Claude CONÉSA (dir.), *L'Écrit et l'Art I*, Actes du colloque des 23-24 octobre 1992, Villeurbanne, Art éditions, 1997, p. 105.

salles d'exposition<sup>24</sup> ». Les écrits d'artistes des années soixante sont à la fois dans la rupture et dans la continuité de ceux qui les précèdent. Craig Owens, qui souligne qu'à la différence des textes de la quarantaine moderniste annexés à la production visuelle, les textes produits à partir des années soixante ne se bornent pas à expliquer l'œuvre mais permettent aussi de la produire, affirme que « l'irruption du langage dans le champ esthétique – signalée de manière non limitative par les écrits de Smithson, Morris, Andre, Judd, Flavin, Rainer, LeWitt – coïncide avec, est la marque définitive de l'émergence du postmodernisme<sup>25</sup> ». Il y a incontestablement – et nous le monterons par l'analyse détaillée d'une sélection de textes d'artistes – de nouveaux liens qui se créent entre les textes et les œuvres dans les années soixante, mais il faut sans doute relativiser la rupture que suggère le terme de « postmodernisme » employé ici par Craig Owens. Même si l'on reconnaît que certaines de ces pratiques scripturales se démarquent des genres propres à la littérature artistique telle qu'elle s'est développée jusque-là, les correspondances, les entretiens, les textes théoriques ou les essais, qui occupent une part importante dans cette production, prolongent des formes que l'on peut considérer comme traditionnelles dans le domaine des écrits d'artistes. Ajoutons que les artistes des années soixante prolongent la réflexion théorique développée par les avant-gardes historiques – même si c'est selon un mode d'articulation spécifique à la pratique artistique – et poursuivent, tout en l'intensifiant, le mouvement d'élargissement de la diffusion des écrits.

La diversification qui caractérise les écrits d'artistes des années soixante est indissociable de l'apparition de nouvelles formes d'art, de nouvelles pratiques artistiques (par exemple les performances, les installations *in situ*, les œuvres dématérialisées) qui mettent à l'épreuve la validité de la distinction entre les différents arts et entament la dissolution du concept traditionnel d'art : textes de documentation, déclarations d'intention, scénarios de performance sont inséparables d'un art qui se revendique comme éphémère et permettent aux œuvres d'être rejouées ou réactivées dans de nouveaux contextes ou de nouvelles circonstances. Des textes ou des pratiques émergentes, on ne sait lesquels fondent les autres : si ces formes d'art inédites sont corrélatives de nouveaux formats de textes, ceux-ci ont également contribué à produire de nouvelles formes d'art.

Les artistes des années soixante conduisent ainsi une réflexion sur la relation entre les œuvres et les textes, sur le statut de l'écrit dans le champ artistique et sur sa fonction. Ils 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 valoir un droit de parole sur leur travail artistique.

• 24 – *Ibid.*, p. 106.

• 25 – CRAIG OWENS, « Earthwords », in Larys FROGIER et Jean-Marc POINSOT (dir.), *C'est pas la fin du monde. Un point de vue sur l'art des années 80*, op. cit., p. 52.

## Le corpus : une constellation restreinte et un cercle élargi

La délimitation du corpus, loin d'être un préalable à cette recherche, n'a trouvés ses contours définitifs qu'au fil de son avancement, au terme d'un important travail de lecture, et a participé à la progression du sens de la réflexion. La principale difficulté a consisté à éviter un double écueil : d'une part, une réduction du corpus qui, certes, aurait permis une analyse exhaustive de l'œuvre des artistes, mais qui aurait été plus proche de celle d'une étude monographique; d'autre part un éclectisme, une trop grande dispersion qui nous aurait condamnée à des analyses superficielles. Ces écueils impliquaient de faire des choix parmi les écrits d'artistes. Notre hypothèse de départ était, en effet, que l'émergence massive des publications d'artistes dans les années soixante n'avait rien de fortuit, et qu'il fallait donc, pour mieux saisir les enjeux et les effets de cet engagement des artistes dans l'écriture, travailler dans le cadre d'un double cercle : d'abord un cercle restreint d'artistes qui constitueraient un corpus de référence donnant lieu à l'analyse approfondie de la relation dialectique établie entre leurs textes et leurs œuvres; puis un corpus élargi qui serait convoqué au fil des analyses, soit parce que leurs auteurs entraient en dialogue avec les artistes de la constellation, soit parce qu'il nous semblait utile de mettre en perspective les positions des artistes en les comparant à d'autres.

Une fois exclus les artistes pour qui l'écriture est absente du travail artistique, restait un ensemble de textes d'artistes qui, tout en présentant une grande diversité, offrait aussi des traits communs : ainsi ceux de Vito Acconci, Carl Andre, Mel Bochner, Victor Burgin, Jochen Gerz, Raymond Hains, Donald Judd, Joseph Kosuth, Robert Morris, François Morellet, Ad Reinhardt, Claude Rutault, Niele Toroni, Richard Serra, Jeff Wall, Lawrence Weiner, et la liste n'est pas exhaustive. Ce qui réunit les artistes de notre corpus – Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham et Robert Smithson – tient bien sûr à la prédilection qu'ils ont manifesté vis-à-vis de l'écriture mais ce seul critère ne saurait suffire à la cohérence d'un corpus tant les écrits d'artistes abondent. Quels ont donc été les critères de choix qui ont permis de trouver des liens formant une constellation? Pourquoi Daniel Buren au lieu de Claude Rutault, Marcel Broodthaers de préférence à Jochen Gerz, Dan Graham ou Robert Smithson plutôt que Robert Morris ou Mel Bochner?

Le corpus s'est constitué en fonction de différents critères selon une progression organisée. Ont d'abord été retenus les artistes dont les questionnements se croisaient : en priorité ceux qui ont réfléchi sur le statut des textes, interrogé les finalités de l'écrit dans le champ artistique et traité, en lien avec cette réflexion, du rapport des œuvres aux institutions du monde de l'art et à leur contexte de

présentation, et de la relation artiste/œuvre/spectateur<sup>26</sup>. Il faut ajouter que ces artistes, que l'on ne peut pas ranger sous un « label » commun, se connaissent, ont exposé dans les mêmes lieux, participé aux mêmes expositions et ont entretenu, directement ou non, un dialogue soutenu, témoignant ainsi de leur détermination à dépasser les frontières américaines ou européennes d'une scène artistique jugée trop étroite ou sclérosante et à faire exister leur travail à l'échelle internationale. Autant de constats qui ont permis de ne pas limiter notre choix à des artistes européens mais à aller au-delà des divisions géographiques qui peuvent séparer les protagonistes du monde de l'art.

Dès lors, le cercle des artistes écrivains, si l'on ose dire, s'étant à nouveau resserré, il restait à procéder à une dernière sélection : nous avons aussi pris en considération les rencontres et les échanges qui ont eu lieu entre ces artistes et qui ont ainsi contribué à un débat commun. Il s'agira ainsi de voir comment les textes qui rendent compte de ces dialogues se croisent, se répondent, se critiquent mutuellement et ouvrent des chemins l'un à travers l'autre. Il apparaît aussi que si leurs œuvres ont des formes plastiques très différentes, une certaine idée de l'art – l'art comme une connaissance qui ne laisse aux affects qu'une part limitée – relie ces artistes. Tout en revendiquant la cohérence du corpus qui est celui de cette recherche, il faut regretter certaines exclusions – celle de Mel Bochner ou de Robert Morris en particulier – qui sont imputables aux contraintes temporelles intrinsèques d'une recherche doctorale.

Ces différentes étapes ont permis de constituer – en fonction du critère de la régularité du travail d'écriture et de l'importance quantitative des écrits – une « constellation<sup>27</sup> », terme spécialement adapté à cette recherche, qui a le projet de mettre en lumière des proximités sur fond des différences, de dégager les lignes de force qui relient les œuvres de ces artistes sans ignorer la singularité de leurs travaux, de montrer les congruences sans ignorer les divergences, de présenter les résonances autant que les désaccords. Les principes qui réunissent ces artistes ne doivent pas minimiser les divergences qui existent entre eux ni la diversité de leurs écrits. Il reste que les artistes regroupés dans notre constellation sont des figures emblématiques de la génération des années soixante et représentent la variété des pratiques scripturales en vogue dans l'art de cette période.

---

• 26 – Un tel critère explique que des artistes du volet Fluxus, tels que Filliou, Beuys ou Kaprow n'aient pas, été intégré au corpus central alors que leur production textuelle est abondante et partie intégrante de leur pratique.

• 27 – Ce terme désigne en astronomie une configuration d'étoiles construites par des lignes imaginaires et identifiée par une figure et constitue un mode de repérage des astres : la constellation que nous avons définie consiste en un agencement de traits communs qui est aussi un fil conducteur permettant aussi de distinguer un ensemble de discours articulés à des pratiques.

Ce travail s'est donc concentré sur les artistes qui ont réfléchi au statut et à la fonction de l'écrit dans le champ de l'art et qui se distinguent par une conscience aiguë de l'importance des discours qui gravitent autour des œuvres. Il ne s'agit jamais seulement pour eux de présenter leurs œuvres, d'en proposer un commentaire, mais aussi de réfléchir au rôle et aux effets du texte sur la production artistique et sur la relation avec le spectateur.

Un dernier critère a compté dans le choix des artistes qui forment cette constellation : nous avons souhaité prendre la mesure des échanges transatlantiques qui se sont développés dans les années soixante, où pour la première fois depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'art européen a été de nouveau peu ou prou sur un pied d'égalité avec l'art américain. En dépit de contextes différents et de quelques différences de temporalités – par exemple, l'état assez contrasté de la critique de part et d'autre de l'Atlantique –, il y a aux États-Unis et en Europe des problématiques communes<sup>28</sup>, et il nous a semblé intéressant de travailler aussi sur les influences et les croisements entre les deux continents.

Compte tenu du caractère limité et pour cette raison même discutable de cette sélection, il nous est apparu indispensable de prolonger les analyses conduites sur le corpus ainsi défini par des excursions consacrés à d'autres écrits d'artistes qui participent activement aux discussions qui ont cours dans ces années. Ce deuxième cercle, plus large, renvoie ainsi aux écrits des artistes dont la démarche nous a paru significative au regard de la constellation du premier cercle : pour ne donner que quelques exemples, citons Mel Bochner qui a collaboré avec Robert Smithson à plusieurs occasions, Allan Kaprow qui s'est entretenu avec Robert Smithson sur l'institution muséale<sup>29</sup>, Daniel Buren qui s'est exprimé contre l'art conceptuel,

---

• 28 – Voir par exemple, les remarques de Catherine Grenier : « Contrairement à l'opinion commune et par-delà l'étude fouillée des différences historiques et structurelles, ce qui frappe à l'examen de l'art de la décennie qui s'étend du milieu des années cinquante au milieu des années soixante, c'est l'extraordinaire gémellité de la création qui se développe en Europe et aux États-Unis. Les similitudes, les synchronismes, les résonances qui se révèlent à profusion [...] et relie en tirs croisés les scènes de Londres, Paris, New York, Los Angeles, Stockholm, Berlin, etc. marquent l'instauration d'une nouvelle temporalité de la création occidentale, voient l'émergence de flux, d'impulsions simultanés faisant pièce aux traditionnels jeux d'influence comme à l'historiographie qui s'y rattache. [...] En dépit de conditions économiques et sociales qui diffèrent profondément entre les deux continents occidentaux [...] et de conditions culturelles également différentes [...], le contexte international s'unifie avec le développement de la "société de consommation", et le triomphe de la mécanisation qui la favorise et la relaie » (« Nouveaux réalistes et pop art, l'art sans l'art », in Mark FRANCIS [dir.], *Les Années Pop (1956-1968)* [cat. expo.], Paris, Centre Pompidou, 2001, non paginé).

• 29 – « What is a Museum? A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson » (1967), in Jack FLAM (dir.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles, California, University of California Press, 1996, p. 43-51. Voir la traduction française dans Mathieu COPELAND (dir.), in *Vides. Une rétrospective* (cat. expo.), Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 202-206.



Robert Smithson et Dan Graham qui ont eu des échanges avec Donald Judd ou Sol LeWitt ainsi qu’avec d’autres artistes de l’art minimal. Les analyses alternent ainsi entre des moments qui se focalisent sur les artistes de la constellation ou des questions soulevées par leur pratique, et des moments qui s’attachent à mettre en perspective leur réflexion à la lumière de positions d’artistes dont ils sont les contemporains et qui ont pu apporter des réponses différentes à ces questions.

Le corpus des textes s’étend à l’ensemble de la production textuelle sans exclusive. Comme le suggère l’expression « discours de l’art », le corpus n’est pas limité à la forme écrite : y sont inclus les formes d’expression orale<sup>30</sup> – entretiens, conférences et discussions<sup>31</sup> – ainsi que les travaux qui combinent textes et images ou qui ont une dimension visuelle. S’il croise celui que Jean-Marc Poinot a constitué à travers la définition des « récits autorisés », notre corpus est plus étendu puisqu’il porte, sans exclusive, sur la totalité des écrits des artistes et intègre les comptes rendus d’expositions, les textes qu’ils consacrent à leurs contemporains ainsi que les essais ou textes théoriques qui présentent les fondements du travail plastique ou abordent des questions qui sont au cœur de l’actualité artistique. L’intérêt de ces textes tient à ce qu’ils définissent une esthétique de la production et de la réception des œuvres, et renouvellent la critique d’art par la mise en œuvre de nouvelles stratégies d’écriture, tout en examinant les conditions de circulation et de réception des écrits qui encadrent l’art.

## De la constellation au paradigme

Dans un essai consacré aux écrits d’artistes, « Un musée du langage au voisinage de l’art », Robert Smithson évoque par une métaphore suggestive la dimension paradigmatique de ces textes :

« Le langage des artistes et des critiques dont il est question dans cet article, devient un ensemble de reflets paradigmatiques dans une Babel de miroirs

• 30 – À condition, bien évidemment, qu’elles aient été transcrites et soient disponibles dans une version écrite. À propos de l’entretien retranscrit, Louis Marin, récusant l’idée qu’il serait une transcription de l’oral, affirme l’autonomie de l’écrit : « En vérité, tout entretien écrit est la fiction d’un entretien oral, même lorsque celui-ci a eu “réellement” lieu, qu’il a été enregistré entre voix et oreilles (duelles) et qu’il est transcrit de l’écoute à la lecture : fiction au sens originel du terme, un façonnement, un modelage, un objet de langage comme un poème mais selon d’autres règles, clos sur lui-même, enfermant son temps d’écriture dans les signes dont il est fait ; et par là, indéfiniment réitéré ou réitérable, objet de langage, toujours disponible à la renaissance entre voix et oreille, du discours jadis à eux tenu. L’écriture d’un entretien “opère” cette fiction » (*De l’entretien*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 14).

• 31 – Il nous semble d’autant plus nécessaire d’intégrer ces formes artistiques orales qu’elles se multiplient dans les années soixante : les conférences ou les conversations d’artistes deviennent ainsi des œuvres à part entière qui ouvrent un espace public de communication.

fabriqués conformément à la pensée de Pascal, selon laquelle la nature est «une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part»<sup>32</sup>. »

L'article de Robert Smithson réfléchit, au sens propre comme au sens figuré et selon le double jeu de la métonymie et de la mise en abyme, le statut du langage et des écrits dans le champ de l'art des années soixante. Se reflétant les uns les autres, ces textes apparaissent ainsi comme des exemples représentatifs de l'ensemble de la production discursive des artistes de ces années, propres à révéler grâce à ces jeux de miroirs des attributs communs. Suivant la voie suggérée par l'essai de Robert Smithson, nous avons repris l'idée d'un paradigme présent à même les écrits d'artistes mais en la débarrassant du registre métaphorique dans lequel elle est ici employée. Il nous faut donc d'abord préciser en quel sens nous entendons cette notion et montrer qu'il est constitutif de notre démarche<sup>33</sup>.

Une des premières occurrences de la notion de paradigme se trouve dans les dialogues platoniciens : le paradigme y qualifie généralement le rapport entre les Formes et les choses sensibles, les premières étant des modèles des secondes<sup>34</sup>. Toutefois, c'est une autre acception qui nous intéresse : Victor Goldschmidt montre, en effet, qu'il y a dans certains dialogues de Platon un renversement terminologique qui fait des sensibles les paradigmes des Formes. Le paradigme tient alors le rôle d'exemple – qui permet non seulement d'exercer l'auditeur à la dialectique mais aussi de lui montrer comment on effectue le passage du multiple à l'un – et se distingue alors de l'archétype, qui suggère l'idée d'une priorité ontologique originelle. C'est cette conception du paradigme comme modèle concret qui, dans sa singularité, exemplifie une règle – et non pas l'idée d'archétype qui précéderait l'analyse – que nous avons retenue pour ce travail, notre projet étant de constituer le paradigme à partir des textes d'artistes eux-mêmes<sup>35</sup> : il n'est donc ni surplombant, ni *a priori* mais impliqué dans les écrits.

---

• 32 – Robert SMITHSON, « Un musée du langage au voisinage de l'art » (1968), in Maggie GILCHRIST (dir.), *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique, 1960-1973* (cat. expo.), Marseille/Paris, Musée de Marseille/Réunion des musées nationaux, 1994, p. 183. Le texte anglais emploie l'expression « *paradigmatic reflections* ».

• 33 – Cette tâche nous paraît d'autant plus nécessaire que le terme de paradigme est souvent employé de manière indéterminée sans que soient précisées les conditions de son élaboration.

• 34 – Par exemple dans *Politique*, 278b.

• 35 – C'est pour ainsi dire une démarche comparable que Thierry de Duve propose pour distinguer une œuvre paradigmatique : « Fabriquer un paradigme pour aborder l'art, c'est faire une hypothèse quant à la "nature" de l'art, c'est tailler dans l'entité relationnelle qu'est l'œuvre d'art le faisceau de relations dans lequel on parie qu'il sera plus important qu'un autre à définir l'entité dans sa généralité. Chercher ce paradigme à même l'art et non dans une théorie externe, c'est en outre faire cette hypothèse au second degré, c'est juger qu'il existe des œuvres qui sont paradigmatiques parce qu'elles font elles-mêmes l'hypothèse quant à la nature de l'art et qu'elles la vérifient » (*Résonances du ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 18).

Le mode d'élaboration de ce paradigme étant défini, il reste à préciser ce qu'il désigne dans le cadre de ce travail. C'est à la notion de paradigme telle qu'elle est définie dans *La structure des révolutions scientifiques* que nous nous référerons : Thomas Kuhn y explique que, dans le domaine des sciences, les paradigmes « fournissent des modèles qui donnent naissance à des traditions particulières et cohérentes de recherche<sup>36</sup> ». Transposé au domaine de l'art, le paradigme serait donc une structure conceptuelle qui fixe pour une période donnée les règles du jeu de la pensée artistique, qui établit le fond commun d'une pluralité de théories et de questionnements ou de problèmes présentés par les artistes dans leurs écrits. S'il forme un ensemble cohérent, le paradigme doit être suffisamment ouvert pour rendre possible des différences et des divergences dans les types de réponses qu'il autorise : il est ainsi une matrice capable d'intégrer les variations qui se développent à l'intérieur d'un cadre général qui fixerait les orientations de la recherche d'une communauté d'artistes.

Si cette constellation d'artistes peut former un paradigme, c'est en raison des convergences que présentent leurs œuvres. Toutefois, chacune présente aussi des différences, tout aussi éclairantes pour l'analyse de ce paradigme dans la mesure où il met en relief les similitudes entre les œuvres sans toutefois gommer leur singularité. On partira de l'hypothèse que cette constellation permet de rendre compte de la constitution d'un paradigme historiquement situé et de dessiner les évolutions à venir ou de montrer les orientations nouvelles que prennent les artistes, comme en témoignent les travaux plus récents de Daniel Buren et Dan Graham. Un tel parti pris a des limites qu'il ne faut pas ignorer : étant donné, la richesse et l'étendue des œuvres des artistes rassemblés dans le premier cercle, nous avons dû privilégier certaines périodes de leur travail et en éclipser d'autres, par exemple la période « pop » de Marcel Broodthaers<sup>37</sup> ou les premières œuvres picturales de Robert Smithson<sup>38</sup>.

---

• 36 – Thomas KUHN, *La Structure des révolutions scientifiques* (1968), trad. Laure Meyer, Paris, Flammarion, 1983, p. 30.

• 37 – Marcel Broodthaers distingue des périodes dans son œuvre : « J'ai d'abord mis en scène les objets de la réalité quotidienne, moules, œufs, pots, images publicitaires. Cette démarche s'inscrivait dans le Nouveau Réalisme et parfois le pop'art [...]. Je me sers depuis 1967 de toiles photographiques, de films, de diapositives pour établir les rapports entre l'objet et l'image de cet objet, et aussi ceux qui existent entre le signe et la signification d'un objet particulier : l'écriture » (lettre ouverte [Lignano, 27 août 1968] adressée à la rédaction d'*Art International* et publiée ensuite dans le catalogue de l'exposition « Lignano Biennale 1 » de 1968, in Anna HAKKENS [dir.], *Marcel Broodthaers par lui-même*, Gent, Ludion/Flammarion, 1998, p. 62). Nous avons surtout travaillé sur cette période qui, comme le dit l'artiste, privilégie l'écriture.

• 38 – Robert Smithson a affirmé, à plusieurs reprises, alors qu'il expose depuis 1959, que ses débuts officiels datent de 1964-1965 : quand Dennis Wheeler le questionne à propos des tableaux qu'il a présentés dans une galerie en 1959, Robert Smithson répond qu'ils étaient « très académiques », qu'il n'en était pas satisfait et qu'il les a détruits (Jack FLAM [dir.], *Robert Smithson: The*

Le paradigme, tel que nous l'avons construit, renvoie donc à trois dimensions. La première est historique puisqu'il y a une contiguïté chronologique entre les travaux que nous examinons : pour la plupart, ils ont vu le jour au tournant des années soixante et soixante-dix mais nous avons fait le choix d'examiner quelques travaux plus récents, en particulier ceux de Daniel Buren et de Dan Graham, parce qu'il nous a semblé intéressant d'indiquer les inflexions ou évolutions qui marquent par la suite le paradigme ainsi défini.

Toutefois, ce n'est pas seulement une période historique délimitée par des repères temporels précis qui définit le champ de cette recherche. La notion de contemporanéité s'entend ici comme « une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*<sup>39</sup> » et se pense d'abord en rapport à une configuration définie par des liens spécifiques et inédits entre les œuvres et les discours qui les accompagnent. Cette configuration qu'il nous faut caractériser est plus heuristique qu'historique dans la mesure où elle est d'abord rapportée à un paradigme. Heuristique, ce paradigme l'est au sens plein du terme puisqu'il n'est pas donné au départ mais se construit au fil de l'avancée des analyses : c'est la mise à l'épreuve d'une hypothèse qui nous permettra, au terme de ce travail, de mesurer le caractère opératoire de ce paradigme. Ce travail se propose, en effet, d'examiner comment ces textes, qui marquent une étape dans l'histoire des écrits d'artistes, mettent en jeu une configuration de pratiques et de réflexions à travers des questions et des concepts que nous nous proposons de décrire, et dont nous analyserons les modes d'articulation.

La troisième dimension du paradigme est à la fois poétique et esthétique puisqu'il s'agit de montrer comment ce discours *de* l'art tisse des liens spécifiques entre les pratiques artistiques, les formes de visibilité et de réception des œuvres et les discours qui les accompagnent. Indissociable d'une activité artistique, ce discours, dont la portée est à la fois spéculative et pratique, rassemble des éléments que nous avons articulés dans un paradigme désigné et défini comme « relation critique ».

## La relation critique

La relation que ces écrits construisent entre l'artiste et l'œuvre, entre le spectateur et l'œuvre peut être qualifiée de « critique » à plusieurs titres. La plus immédiate

---

*Collected Writings*, op. cit., p. 211). Voir aussi sa réponse : « Je dirais qu'avant la période 1964-1965, j'étais dans une période de recherche hésitante », dans « Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institution » (1972), *ibid.*, p. 283.

• 39 – Giorgio AGAMBen, *Qu'est-ce que le contemporain?*, trad. Maxime Rovere, Paris, Payot/Rivages, 2008, p. 10-11.

se fonde sur le constat partagé par nombre de théoriciens d'une intensification significative de la dimension critique du discours de l'art dans les années soixante et soixante-dix<sup>40</sup>. L'art de ces décennies se distingue en effet par une forme spécifique de la critique, qu'on la compare aux avant-gardes historiques ou au « scepticisme postmoderne » des années quatre-vingt<sup>41</sup>. S'il y a incontestablement dans l'art, à toutes les époques de son histoire, une intention critique, explicitement assumée par certains artistes, il reste que la critique prend selon les contextes des formes singulières. Il s'agit donc, en premier lieu, de montrer en quoi la critique mise en œuvre par les artistes de notre corpus se démarque de celles développées dans les pratiques artistiques qui les ont devancées, qu'elles soient plastiques ou discursives. Disons déjà qu'elle relève d'une fonction critique interne aux œuvres à laquelle répond un discours analytique et réflexif qui met en forme une parole, une pensée critique. Ce discours à teneur critique comporte différentes dimensions. Critique, il l'est d'abord parce qu'il opère dans le genre de la critique : l'expression de « relation critique » fait allusion à l'essai éponyme de Jean Starobinski pour la conception qu'il présente de la critique. La relation critique s'attache, en effet, à poser les principes d'une critique indissociable d'une épistémologie de l'acte critique ou d'une critique de la critique, et pose les fondements d'une critique de la relation<sup>42</sup>. Selon Jean Starobinski, « la tâche critique, sans doute toujours inachevable, consiste à écouter les œuvres dans leur féconde autonomie, mais de façon à percevoir tous les rapports qu'elles établissent avec le monde, avec l'histoire, avec l'activité inventive d'une époque entière<sup>43</sup> ». L'enjeu principal de cette inscription de la critique dans une relation est de définir un « trajet critique » qui se préserve d'un double écueil : « tout accepter (par la sympathie) et tout situer (par la compréhension)<sup>44</sup> ». Ce qui signifie aussi éviter tout à la fois le « regard surplombant », qui réduirait

• 40 – Voir les analyses de Benjamin Buchloh dans *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, de Hal Foster dans *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde* (1996), trad. Yves Cantraine, Franck Piérebou et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, et *Design & Crime* (2002), trad. Christophe Jaquet, Laure Manceau, Gauthier Herrmann et Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008, ou encore de Jacques Rancière dans *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, et *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

• 41 – Tandis que Benjamin Buchloh montre comment les années soixante ont pris acte des limites des stratégies critiques des avant-gardes et que Hal Foster considère la néo-avant-garde comme l'accomplissement de la critique engagée par l'avant-garde historique, Jacques Rancière évoque, quant à lui, le passage d'un registre « critique » dans les années soixante à un registre « ludique » dans les années quatre-vingt.

• 42 – Ce texte, paru en 1970 sous le titre *L'Œil vivant II. La relation critique*, a fait l'objet d'une nouvelle édition revue et augmentée en 1999.

• 43 – Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant II. La relation critique* (1970), Paris, Gallimard, 1989, p. 195.

• 44 – *Ibid.*, p. 27.

l'œuvre à un prétexte, et « l'intuition identifiante » ou la « résonance réceptive<sup>45</sup> » qui tendent à se soumettre à l'œuvre sans distance<sup>46</sup>. Maurice Blanchot exprime de façon différente mais convergente cette tension qui est au cœur de la critique, dont la tâche est, selon lui, « de devenir l'un des moments antagonistes de "l'œuvre d'art". [...] Mais pour la contrarier, elle doit aussi s'approcher d'elle, la comprendre, la trahir non pas en ce qu'elle ne la comprend pas mais dans la mesure où elle est un effort très grand de sa compréhension<sup>47</sup> ».

Mais ce discours de l'art est également critique en un sens spéculatif puisqu'il questionne les conditions de production et de réception des œuvres. Il s'agit ainsi de réfléchir le statut des textes et le rôle de double médiation qu'ils ont, d'une part entre l'artiste et son propre travail, et d'autre part entre le spectateur et l'œuvre. Envisager la critique à travers une relation, c'est souligner qu'elle est une forme transitive qui aménage des passages entre l'œuvre et le spectateur, entre l'artiste et l'œuvre, puisque les textes sont le vecteur d'une réflexion de l'artiste, de la production d'un savoir. Le discours de l'art participe ainsi à la configuration d'un espace critique qui ne privilégie aucun des pôles de cette relation, comme le précise Daniel Buren : « Je ne dirais pas que l'œuvre est faite par le spectateur, mais plutôt qu'elle existe grâce à lui. Et il est vrai qu'en même temps que le spectateur garantit à l'œuvre son existence, on peut dire que celle-ci existe par son auteur<sup>48</sup>. » Ces textes invitent à inscrire les expériences artistique et esthétique dans une relation, à interroger les conditions de son existence, de sa production et de sa reconnaissance comme œuvre d'art, et à questionner les éléments qui informent le rapport aux œuvres.

Enfin, le dernier trait de la critique mis en œuvre dans ce discours de l'art réside dans ce qu'elle est indissociablement théorique et pratique : en ce sens, on pourrait la rapprocher de la critique archéologique et généalogique que Michel Foucault présente dans son opuscule *Qu'est-ce que les Lumières ?* :

« La critique, c'est bien l'analyse des limites et la réflexion sur elles. Mais si la question kantienne était de savoir quelles limites la connaissance doit

---

• 45 – *Ibid.*, p. 50.

• 46 – « Le discours critique se sait, en son essence, *différent* du discours des œuvres qu'il interroge et explicite. Pas plus qu'il n'est le prolongement ou l'écho des œuvres, il n'en est le substitut rationalisé. En sauvegardant la conscience de sa différence – donc de sa relation – il écarte le risque du monologue. Car prolongeant l'œuvre, parlant à la place de l'œuvre, il se fermerait sur sa propre cohérence et se bornerait à sa propre tautologie » (*ibid.*, p. 26).

• 47 – Cité par Élisabeth LÉBOVICI, « La part critique est-elle maudite ? », in Françoise COBLENCÉ (dir.), *Art de proximité & distance de la critique. La fonction critique de l'art*, Paris, Sens & Tonka, 2001, p. 228.

• 48 – « Daniel Buren » (entretien avec Ethan Spigland), *Journal of Contemporary Art*, n° 1, printemps 1988, p. 13.

renoncer à franchir, il me semble que la question critique, aujourd'hui, doit être retournée en question positive : dans ce qui nous est donné comme universel, nécessaire, obligatoire, quelle est la part de ce qui est singulier, contingent et dû à des contraintes arbitraires ? Il s'agit en somme de transformer la critique exercée dans la forme de la limitation nécessaire en une critique pratique dans la forme du franchissement possible<sup>49</sup>. »

La critique n'est donc pas réductible à une position théorique : au contraire des discours sur l'art produits dans les champs de la critique d'art, de l'histoire de l'art ou de la réflexion théorique sur l'art, qui les dissimulent ou les occultent, le discours de l'art des artistes de notre corpus fait apparaître les ressorts du monde de l'art et ses contradictions. En même temps qu'il met en question les discours *sur* l'art, leurs principes et leurs normes, il travaille aussi à ouvrir des brèches dans la prétendue nécessité du système de l'art et à transformer l'ordre du monde de l'art. En cela, il répond à une visée fondamentale de l'activité critique – conforme à son étymologie qui renvoie au tri ou à la séparation – dont Jacques Rancière précise ici le sens qu'il peut prendre dans le champ artistique :

« En son sens originel, "critique" veut dire : qui concerne la séparation, la discrimination. Critique est l'art qui déplace les lignes de séparation, qui met de la séparation dans le tissu consensuel du réel et, pour cela même, brouille les lignes de séparation qui configurent le champ consensuel du donné [...]. Mais le travail critique, le travail sur la séparation est aussi celui qui examine les limites propres à sa pratique, qui refuse d'anticiper son effet<sup>50</sup>... »

Si la critique, telle qu'elle est conçue dans ce discours de l'art, s'oppose à la critique moderniste de Clement Greenberg, elle la prolonge aussi dans le sens où elle reprend le principe de la réflexivité mais pour le déplacer : de principe immanent à l'œuvre, il devient un principe qui se tourne vers les conditions de la pratique sociale de l'art pour embrasser non seulement les conditions dans lesquelles les œuvres sont produites, mais aussi les contextes de leur présentation.

À travers ce paradigme désigné et défini comme « relation critique », nous nous proposons ainsi de prendre comme fil conducteur d'une analyse de l'art des années soixante ce discours de l'art dans ses formes variées afin d'analyser la relation des modes d'énonciation qui accompagnent la pratique de l'art, des formes de visibilité des œuvres et de leurs modes de réception. Il s'agit ainsi d'examiner ce qui définit

• 49 – Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), in *Dits et Écrits*, t. IV, 2001, p. 562-577.

• 50 – Jacques RANCIÈRE, « Les paradoxes de l'art politique », in *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 85.

ce discours de l'art, de mettre en lumière sa spécificité au regard de l'ensemble des discours sur l'art, de dégager les enjeux de la pensée artistique qui s'y développe, et d'interroger le statut de ces textes et leur portée au regard de la philosophie de l'art. Avant d'entrer plus avant dans les analyses, nous souhaitons préciser que les perspectives et la démarche qui ont orienté ce travail ne sont ni exclusivement théoriques, ni strictement historiques : si elles n'ignorent pas l'importance du contexte historique pour les œuvres qui sont étudiées, elles ne présentent pas une histoire du discours de l'art des années soixante et soixante-dix et ne s'inscrivent donc pas *stricto sensu* dans le champ de l'histoire de l'art tel qu'il est traditionnellement défini.