

L'art n'est pas un jeu, il n'a pas de règles.
— Lawrence Weiner (1997)

Les textes qui composent ce recueil ont pour objet le travail de quelques-unes des figures majeures de l'art conceptuel, un mouvement qui émergea aux États-Unis dans la seconde moitié des années 1960. Seront entre autres envisagées les productions de Mel Bochner, Douglas Huebler, Robert Morris ou Lawrence Weiner. Si l'œuvre de chacun de ces artistes a déjà été largement commenté, la perspective ici adoptée se veut spécifique. Eu égard à la dimension fortement spéculative de cette sensibilité artistique, il s'agira de s'intéresser aux outils théoriques mis en place par les artistes ou empruntés à d'autres champs de savoirs aux fins de la création. À s'en remettre en effet aux analyses qui ont été proposées de ce phénomène artistique, deux propositions principales soutenaient l'art conceptuel entendu dans sa tendance dominante. La première était que l'idée ou le concept constitue l'aspect le plus important de l'œuvre d'art au point de substituer une proposition langagière à l'objet d'une expérience sensible ; la seconde voulait que la nature de l'art elle-même en constitue le sujet privilégié¹. D'où une assimilation rapide (sur laquelle nous allons revenir tout de suite) de la création artistique à la production d'un discours théorique portant sur l'art et, bientôt, sur tout autre aspect de la réalité humaine. C'est au regard de cette redéfinition de l'œuvre ou de l'activité de l'artiste comme objet ou effort théorique que nous nous sommes donné pour projet de cerner l'influence exercée sur ces créateurs par divers textes produits dans le champ des sciences humaines au cours des années 1960 et 1970,

¹ À considérer tout d'abord que la chose soit possible, donner de l'art conceptuel une définition probante exigerait un développement probablement trop long qui nous mènerait sur le terrain d'un débat terminologique fastidieux et nous éloignerait des problématiques plus directement en jeu dans cet ouvrage. Qu'il suffise néanmoins de dire ceci : considérer que l'art conceptuel a su incarner un retrait unilatéral vis-à-vis du visuel et du plaisir esthétique qui y est lié au profit de la seule expression langagière et de l'entendement est intenable, et pour tout dire impossible. Comme le premier chapitre s'emploiera à le montrer, la position conceptuelle idéaliste soutenue par l'un ou l'autre à l'époque confine dès sa formulation à des contradictions insolubles, singulièrement quant à la difficulté à faire l'économie de l'image et quant à l'impossibilité de tenir la langue elle-même pour un médium pleinement transparent au contenu intelligible. Certains artistes, plus lucides, ne s'y sont d'ailleurs pas trompés, qui rejetèrent aussitôt cette appellation jugée abusive. C'est notamment dans l'espoir de rendre cette tension originelle sensible que nous empruntons, dans cette introduction, la qualification du courant qu'a proposée il y a longtemps déjà l'historien de l'art Benjamin Buchloh. Fréquemment convoquée dans la littérature consacrée à l'art américain des années 1960, cette définition, en raison même des simplifications qu'elle opère, peut avantageusement servir de révélateur à son inéluctable transgression. Voir Benjamin H. D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », dans *Essais Historiques II. Art contemporain*, trad. de l'anglais par Claude Gintz, Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 157.

singulièrement en France². À côté des noms de Norwood Russell Hanson et de Ludwig Wittgenstein, seront évoquées des figures telles que Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss ou Jean Piaget.

L'on pourrait aussitôt s'interroger sur la légitimité de vouloir s'adresser de la sorte à ces artistes *en* théoriciens ou de vouloir confronter leurs propositions à des travaux dont le contexte universitaire ou académique de production les voue à un statut bien différent, sinon profondément hétérogène. Pour autant, l'insistance tenace de nombreux créateurs à faire à l'époque de leur activité un moyen de réflexion et de connaissance n'en reste pas moins une réalité historique. Les circonstances et conditions de cette redéfinition de l'œuvre d'art comme outil de connaissance — dont l'art conceptuel incarne sans doute la forme la plus aboutie — méritent d'être brièvement rappelées.

La redéfinition de la pratique artistique comme entreprise d'ordre cognitif est un phénomène aux causes multiples et complexes qu'il serait sans doute vain de prétendre exposer ici. On pourra néanmoins rappeler deux causes immédiates, propres au contexte artistique américain de l'époque, deux tendances dont le concours semble avoir précipité cette redéfinition. Il s'agit d'une part d'une évolution sur le plan sociologique notamment, qui redéfinit l'artiste comme producteur d'un discours et, d'autre part, du contenu de la théorie formaliste moderniste à laquelle les artistes étaient alors largement en butte.

À l'époque, la production textuelle des artistes gagne une ampleur inédite. Ce phénomène n'est pas neuf il est vrai puisqu'il traverse toute l'histoire de l'art occidental, à tout le moins depuis la Renaissance. Il est marqué cependant par une période particulièrement intense, celle des avant-gardes historiques que caractérise la production de nombreux pamphlets et manifestes dont on redécouvre avec une curiosité enthousiaste l'inventivité et la fougue dans les années 1960. Reste que dans l'après-guerre, la particularité veut que l'écrit soit utilisé par les artistes et comme un outil chargé d'assurer un certain contrôle sur l'interprétation qui est faite de leur travail et comme le

2 En ce sens, ces recherches tirent leur impulsion initiale du colloque *French Theory and American Art* organisé en mai 2011 à Bruxelles, un colloque dont l'ambition avait été de jeter les premiers jalons d'une étude de l'impact d'une certaine « théorie française » (soit la pensée structuraliste et poststructuraliste pour le dire vite) sur le domaine des arts visuels américains avec lequel des premiers contacts s'établissent dès le début des années 1960.

lieu même de relance de la pratique³. Cette place croissante gagnée au cœur du processus créatif par le discours interprétatif s'explique tout d'abord par un facteur sociologique. Les grandes figures de l'art américain des années 1960 appartiennent à une génération qui a largement bénéficié d'un enseignement universitaire. L'éducation avancée dont jouissent désormais les artistes et ce, dans les rangs des animateurs de l'École de New York déjà, contribue à l'émergence d'une figure de l'artiste intellectuel qui rompt nettement avec la génération des artistes qui les précédait. Nombreux sont ainsi les artistes qui ont reçu une formation en histoire de l'art, en philosophie ou en littérature⁴. En outre, dans les années 1950, l'apprentissage artistique dispensé au sein des universités, lequel jouait tout en les reconduisant sur les valeurs libérales de l'humanisme, n'avait pas tant pour visée l'acquisition d'aptitudes manuelles ou techniques que la production d'un discours, ainsi que l'a montré Howard Singerman. D'une part, l'apprentissage artistique passait dorénavant moins par des séances d'atelier au cours desquelles le maître corrigeait les productions de l'étudiant que par l'échange avec celui-ci au cours de discussions dont le travail pouvait ne pas même en constituer le sujet principal. D'autre part, l'acquisition d'aptitudes académiques rompait l'artiste à l'art de la rhétorique et de l'argumentation. L'effet de cette évolution fut la production d'un discours qui venait redoubler le travail à travers une réarticulation de son contenu et de ses enjeux⁵. Notons encore qu'une raison supplémentaire à cette disposition inédite des artistes en faveur du discours est à chercher dans le paysage de la critique d'art de l'époque, où le travail d'interprétation de la production contemporaine avait été âprement disputé par des auteurs tels que Thomas B. Hess, Harold Rosenberg ou Clement Greenberg. Qu'à l'époque le développement de l'expressionnisme abstrait ou du Color Field Painting se soit accompagné d'une articulation critique et théorique si attentive ne pouvait manquer d'instiller le sentiment qu'il n'était pas d'art connu ou reconnu qui ne s'adosse à un

3 Pour un constat précoce de ce basculement, voir Craig Owens, « Earthwords », *October*, vol. 10, automne 1979, p. 127.

4 Citons à titre d'exemple Barnett Newman ou Robert Motherwell, Dan Flavin ou Donald Judd. Ce dernier cas est exemplaire à cet égard. Ancien étudiant en philosophie et en histoire de l'art de l'université Columbia à New York, les comptes rendus mensuels d'exposition, au style acéré, que Judd faisait paraître dans les pages d'*Arts Magazine* ont profondément informé le regard et la sensibilité de la jeune génération.

5 Sur tout ceci, voir Howard Singerman, *Art Subjects. Making Artists in the American University*, Berkeley — Los Angeles — Londres, University of California Press, 1999, pp. 125-166.

discours qui en fasse la défense sur le terrain critique ou théorique. La relation entre la pratique et le discours critique se fit du reste plus ambiguë encore sitôt que celui-ci revêtit un caractère normatif. Ce fut évidemment le cas avec les écrits de Clement Greenberg, dont l'analyse de l'évolution alors récente de l'art fraya la voie à une conception téléologique de l'histoire au nom de laquelle il devenait légitime de prescrire les inflexions qu'auraient à épouser les œuvres à venir — lesquelles œuvres viendraient en retour confirmer l'histoire de l'art ainsi narrée. La domination et l'emprise qu'exerçaient alors certains auteurs sur la création artistique permettent semble-t-il d'expliquer pour partie l'obligation devant laquelle les créateurs se sont trouvés d'instruire eux-mêmes la question de la signification et des implications théoriques de leur propre travail. Mais que cette production discursive passe alors du statut de supplément théorique à celui d'œuvre d'art, voilà qui ne semble pouvoir s'expliquer qu'à prendre en considération le contenu de cette même théorie moderniste.

La critique formaliste moderniste, dont on vient de rappeler le caractère dominant à l'époque, prenant acte d'une forte tendance à l'évacuation de la représentation et à une réduction formelle, avait défini l'art moderne comme un art animé d'un mouvement autocritique qui le vouait à l'exploration et à la mise au jour des propriétés irréductibles de son médium. « [...] la peinture, grosso modo depuis Manet, pouvait dès lors soutenir Michael Fried, passe pour une sorte d'*entreprise cognitive* dans laquelle une certaine qualité [...], un ensemble de normes [...], une série de problèmes [...] se révèlent peu à peu constitutifs de l'essence de la peinture — ce que, par voie de conséquence, ils ont toujours été »⁶. L'émergence du minimalisme qui, la chose est connue, devait consacrer la mise en crise de ce modèle, si elle avait été précipitée par certaines contradictions qui pointaient à l'intérieur du discours moderniste, n'en avait pas moins préservé le principe fondamental selon lequel l'œuvre thématise, pour les interroger ou les déconstruire, ses propres conditions perceptuelles et contextuelles d'apparition. Et c'est bien la préservation par les artistes du positionnement de l'œuvre d'art

6 Michael Fried, « Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons », *Artforum*, n°5, novembre 1966; repris dans Michael Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 99 n. 11; traduit en français sous le titre « Frank Stella: forme et conviction », dans *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007, p. 227 n. 11. Nous soulignons.

sur le terrain du questionnement réflexif quant à sa propre nature — et bientôt sur le terrain de la connaissance plus large — qui conduisit à l'époque à une redéfinition générale de l'œuvre d'art comme entreprise cognitive. À ce compte, l'œuvre d'art put à bon droit être interprétée comme une proposition qui, quoi qu'elle opérât au registre visuel, n'en entraînait pas moins en continuité avec tout énoncé ou commentaire formulé quant à son contenu ou à sa nature. « [...] une œuvre d'art est une sorte de proposition présentée dans le contexte de l'art comme un commentaire sur l'art », écrira bientôt Joseph Kosuth⁷. L'œuvre d'art devenait de la sorte un objet de connaissance, un concept dont les artistes auraient à charge de mener l'analyse sur le terrain de la pratique comme sur celui de la théorie⁸.

C'est dans ce contexte précis que se découvre le rôle joué par des courants de pensée tels que le structuralisme ou encore la philosophie analytique (très populaire elle aussi dans les cercles d'avant-garde de l'époque), c'est-à-dire des pensées capables d'offrir une série d'outils et de procédures permettant de mener à bien l'analyse systématique du concept d'œuvre d'art. Par-delà leurs différences et incompatibilités, ces courants avaient en commun de remettre en question le principe d'un accès sensoriel au monde qui ne passe pas par une médiation linguistique de cette expérience. Ensuite, nous le verrons, les réflexions sur la nature du langage que ces modèles de pensée emmenaient avec eux s'offraient aux artistes comme autant d'exemples d'entreprises rationnelles d'autocritique dont la tâche vis-à-vis de son art semblait désormais s'imposer à tout

7 Joseph Kosuth, « Art After Philosophy, Part I », *Studio International*, vol. 178, n°915, octobre 1969; repris dans Joseph Kosuth, *Art After Philosophy. Collected Writings, 1966-1990*, éd. Gabriele Guerico, Cambridge — Londres, MIT Press, 1991, pp. 19-20.

8 Encore, comme Thierry de Duve l'a analysé il y a longtemps déjà, que l'appréciation d'une œuvre d'art ne se réduise plus qu'à une simple identification fondée sur la logique d'une théorie au lieu d'en appeler à sa qualité esthétique (en l'occurrence, pour la génération des artistes minimalistes et conceptuels exposés à la théorie moderniste: l'évaluation de la conformité de l'œuvre à une série de critères matériels nécessaires et suffisants), cela ne pouvait être compris qu'à l'horizon tracé par les readymades de Marcel Duchamp qui venaient contredire le principe, tenu jusqu'alors pour inébranlable, selon lequel le statut artistique d'un objet relève avant tout du plaisir visuel qu'il procure. À la question de savoir si l'œuvre était bonne se substitua désormais celle de savoir si le raisonnement était pertinent ou correct: « Une œuvre d'art n'a besoin que d'être intéressante », écrit Donald Judd dans « Specific Objects » (*Arts Yearbook*, vol. 8, 1965, pp. 74-82). Or si les readymades datent bien des années 1910, de Duve a bien montré comment les leçons de son travail n'avaient pu être pleinement saisies qu'au début des années 1960, soit dans le cadre d'une réception retardée préparée dans les années 1950 aux États-Unis par l'œuvre de Robert Rauschenberg, de Jasper Johns ou de John Cage. Qualifier une œuvre de duchampienne ne peut s'entendre qu'à l'aune d'une lecture rétrospective du travail du Français. Voir Thierry de Duve, « Le monochrome et la toile vierge » [1986-1988], dans *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, pp. 193-292; ainsi que deux essais plus récents « Pardon my French », *Artforum*, vol. 52, n°2, octobre 2013, pp. 246-253; et « Don't Shoot the Messenger », *Artforum*, vol. 52, n°3, novembre 2013, pp. 264-273.

créateur. Ainsi, le structuralisme, en refusant contre la phénoménologie d'accorder au sujet le privilège de l'origine du sens, mettait en évidence comment le sens n'est pas à chercher dans les intentions, agissements et énoncés des individus, mais bien dans les règles qui régissent le fonctionnement de l'organisation sociale et, au premier chef, la langue qui ordonne les échanges entre ses membres. Pour Ludwig Wittgenstein également, l'appréhension de la réalité était déterminée par le langage au moyen duquel on en rend compte et par l'application des règles (conventionnelles et collectives) qui président à son bon usage. La méthode logique dont usait alors le philosophe pour mettre au jour ces règles rendait en droit possible, pour les artistes, d'adopter une même posture autocritique quant à leur propre langage plastique qui ne concédât rien en apparence à l'exigence de rigueur voire de scientificité, non plus qu'au statut artistique de la démarche⁹.

L'évocation de cette autre tradition philosophique qu'est la philosophie analytique, évocation fortuite à première vue si l'on considère le transfert culturel franco-américain plus spécifiquement en jeu dans cet ouvrage, nous conduit aussitôt à une autre considération liminaire. Elle aussi a trait à la trame contextuelle sur fond de laquelle a pu opérer cet échange examiné ici. Par-delà l'influence subie sur un plan individuel par les artistes, nous avons en effet souhaité être attentif au niveau plus général ou plus profond auquel opère pareil contact. Il semble en effet indispensable de tenir compte des éléments de la pensée française qui, eu égard à la concordance avec certains présupposés fondamentaux, à des formes analogues de problématisation ou de structuration de l'objet d'étude, ont pu entrer en résonance particulière avec quelque trope de la culture américaine et, au compte d'une coïncidence souterraine, bénéficier d'une attention privilégiée¹⁰. Dans cette perspective, l'enjeu était donc également de tenter de cerner ce qui participe à un niveau plus fondamental de la composition du paysage culturel et idéologique américain afin d'identifier certains des traits qui, au registre

⁹ Sur ceci, voir notamment Stephen Melville, « Aspects », dans Ann Goldstein et Anne Rorimer (éds.), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1995, pp. 234-235; et Peter Osborne, « Conceptual Art and/as Philosophy », dans Michael Newman et Jon Bird (éds.), *Rewriting Conceptual Art*, Londres, Reaktion Books, 1999, pp. 50-51.

¹⁰ Voir à ce sujet « French Theory and American Art: An Introduction », dans Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne (éds.), *French Theory and American Art*, Berlin – Bruxelles, Sternberg Press – (SIC), 2013, pp. 8-41.

psychologique, philosophique, technologique, social, économique ou autres, ont pu ménager une forme de prédisposition à la réception de certains aspects de la théorie continentale d'une part, et en infléchir la compréhension de l'autre. Trois points de connexion qui, parmi d'autres, participent de ce mécanisme seront envisagés dans ce qui suit : premièrement, la théorie de la communication qui avait connu un intense développement aux États-Unis dans l'immédiat après-guerre et dont les principes théoriques allaient conférer au structuralisme sa cohérence en tant que méthode ; deuxièmement, la philosophie analytique, et singulièrement celle de Wittgenstein qui, en raison de certaines affinités, a joué un rôle de caisse de résonance pour certains traits de la pensée de Michel Foucault (et pour certains aspects du structuralisme) ; troisièmement enfin, les principes de révolution scientifique ou de changement de paradigme théorisés par les épistémologues des sciences anglo-saxons (et inspirés pour partie d'ailleurs de la pensée de Ludwig Wittgenstein) qui ne sont pas étrangers dans leurs implications à certaines considérations de l'anthropologie structurale et des théories poststructuralistes françaises, en ce compris l'absence de sens en dehors l'interprétation, les ruptures épistémiques ou la non-linéarité de l'histoire. Les pages qui suivent entendent donc mettre en évidence quelques-unes de ces circonstances ou déterminations qui ont pu soutenir cette influence continentale. Leur portée et leur constance expliquent d'ailleurs certaines redites qui, çà et là, émaillent les textes et que nous n'avons pas souhaité corriger.

Or, simultanément, il revient d'apprécier comment ces circonstances ou inclinations ont pu infléchir ou distordre la compréhension de tel ou tel point de théorie, de tel ou tel concept, de même que la façon dont la pratique artistique elle-même, de par sa nature, se saisit de ce matériau et en use. La problématique qui se dessine dès lors, et peut-être surtout, est celle d'un « *creative misunderstanding* » dont parlait Harold Bloom ou d'une « fécondité des malentendus », suivant la belle formule de Jean Pouillon¹¹, quant à l'usage qui fut fait par les artistes conceptuels de certains points de pensée philosophiques ou scientifiques. Tout d'abord, s'il apparaît légitime de parler d'« influence » pour décrire l'opération qui se joue lors de la rencontre entre un artiste et un élément de théorie, on doit

¹¹ Cité par François Dosse dans *Histoire du Structuralisme*, t. I : *Le champ du signe, 1945-1966*, Paris, La Découverte, 1992, p. 23.

apporter une nuance. À s'en tenir à une compréhension par trop restreinte ou univoque du terme, on pourrait être conduit à ne percevoir dans une œuvre qu'une simple forme d'illustration (souvent réductrice du reste) d'un point de théorie par un artiste faisant œuvre de philosophe amateur. Comme le remarqua un jour Lawrence Weiner, la dernière chose dont le monde a besoin ce sont des « apprentis quelque chose »¹². Il apparaît en effet qu'en de nombreuses occasions, un artiste trouve formulé dans un texte un thème, une idée ou un type singulier de problématisation dont lui-même possédait déjà une intuition ou une connaissance formalisée selon une modalité propre, ou qui se serait déjà trouvé à l'œuvre au sein de sa production, fut-ce de manière tâtonnante ou précaire encore. C'est donc une problématique particulière déjà au travail chez un créateur qui, souvent, précipite l'intérêt de ce dernier pour tel auteur ou tel aspect d'une pensée, pensée dans laquelle celui-ci peut déceler une résonance, un appui, voire l'occasion d'une légitimation théorique si besoin en est. En fait d'influence, il convient mieux de parler d'une forme de familiarité ou de coïncidence entre une problématisation au registre langagier et une intuition d'ordre pratique ou concrète d'un thème commun. Pour autant, il ne s'agit aucunement de s'adresser ou de répondre aux artistes en tant que philosophes, à supposer tout d'abord que cette tâche n'excède pas les compétences de l'historien d'art que nous sommes. « Je ne suis pas un philosophe, déclare à bon droit Mel Bochner, mais simplement un artiste qui lit. »¹³ Et quand bien même ce dernier considérât toujours l'activité artistique comme un moyen de réflexion et de connaissance, et en dépit de l'intelligence et de la correction qui font la force des grands artistes, il n'est pas requis de ces créateurs qu'ils apportent preuves à l'appui de leurs propositions artistiques, pas plus qu'ils ne sont soumis à une quelconque exigence de résultat. L'art n'a pas fonction de vérité. En conséquence, l'enjeu n'est pas de corriger les lectures et interprétations qui ont pu être faites de tel ou tel texte, de tel ou tel auteur par un artiste;

12 « [...] apparut ce que l'on appelait l'art conceptuel ». Cela n'avait rien à voir avec ce que l'on faisait jusqu'alors. Les artistes commencèrent à devenir des apprentis sociologues, anthropologues, physiciens. Mais la dernière chose dont la société a besoin ce sont des apprentis quelque chose — elle a besoin d'artistes professionnels. » Lawrence Weiner, « Early Work. Interview by Lynn Gumpert » [1982], dans *Lynda Benglis, Joan Brown, Luis Jimenez, Gary Stephan, Lawrence Weiner: Early Work*, New York, The New Museum, 1982; repris dans *Having Been Said. Writings & Interviews of Lawrence Weiner. 1968-2003*, éd. Gerti Fietzek et Gregor Stemmerich, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 125.

13 Correspondance avec l'auteur, 10 juin 2012.

ceci serait tout bonnement hors de propos. Il s'agit bien plutôt de suivre un processus au cours duquel s'élabore une forme de problématisation artistique ou une réflexion théorique à la faveur notamment d'un mouvement d'imprégnation, d'appropriation et tout à la fois de différenciation vis-à-vis des sciences humaines ou de certaines de ses disciplines. En d'autres termes, il s'agit de prendre suffisamment au sérieux les réflexions d'ordre théorique et même philosophique d'un artiste que pour se placer sous leur enseignement, tout en ne perdant pas de vue la part de jeu, d'insouciance voire d'irresponsabilité qu'implique légitimement et inéluctablement la création artistique.

Car par-delà le jeu intellectuel, ce qu'il faut retrouver en définitive est la fonction ou l'action produite par le façonnement et l'actionnement de ces outils, soit le passage de la théorie à la pratique qui se marque au moment où l'on déborde le cadre académique de leur élaboration mais aussi, peut-être, le contexte strictement artistique de leur mise en œuvre afin de rejoindre le monde. À cet égard, il ne vaut que de rappeler certaines des implications sociales et économiques générales qu'emmenèrent dès le début l'art conceptuel et ses postulats radicaux.

Ainsi, le retrait du visuel trouvait son origine immédiate dans une opposition frontale à la théorie moderniste qui, suivant une distribution classique des différentes formes d'expression artistique en fonction des sens qui y donnent accès, revendiquait pour les œuvres d'art plastique une expérience exclusivement visuelle qui ne doive rien à la littérature ou au verbal non plus qu'à la temporalité dans laquelle ceux-ci se déploient. Mais cette mobilisation du texte contre l'image opposait encore une résistance à la culture contemporaine du spectacle, au régime visuel nouvellement déployé par l'avènement de la télévision, de la publicité et des mass media, celui-là même dont le Pop art exactement contemporain s'ingéniait à détourner, à retourner et à ralentir les codes; le Pop art et l'art conceptuel apparaissent à ce compte telles les deux faces d'une même monnaie¹⁴. Encore convient-il de rappeler la résistance que les œuvres conceptuelles opposaient aux logiques de la marchandisation de l'art et plus généralement à celles de la circulation des biens de

14 Voir à ce sujet Peter Wollen, *Paris Manhattan. Writings on Art*, Londres — New York, Verso, 2004, pp. 29-30; ainsi que Hal Foster, *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton — Oxford, Princeton University Press, 2012.

consommation. Non contents d'user de supports et matériaux prosaïques et reproductibles (comme l'imprimé, le Xerox, le Photostat, la carte géographique ou la photographie) qui ébranlaient les valeurs traditionnelles liées à l'expression d'un style individuel et au caractère unique de l'œuvre d'art, les artistes se sont également montrés enclins à refuser à ces quelques éléments palpables le statut d'art : celui-ci était réservé à la part immatérielle, au « concept » qui ne se possède sous aucune forme sinon comme vue de l'esprit et dont il serait vain de prétendre à l'exclusive possession. D'où, par exemple, le principe d'œuvres « libres de droits » revendiqué par quelque créateur pour sa production et qui consacre une foi semble-t-il sincère dans la possibilité d'une forme d'art proprement démocratique. Cet effort allait enfin de pair avec une redéfinition profonde du rôle du spectateur. Tournant le dos au modèle du consommateur de biens culturels isolé et passif, l'art conceptuel s'adressait à un public collectif au moyen de supports qui échappaient au strict confinement muséal et qui n'offraient le plus souvent qu'une série d'éléments auxquels l'esprit du spectateur avait à apporter activement un supplément de raison et de structure pour faire pleinement sens.

Plus spécifiquement alors, on verra dans les pages qui suivent que si le travail de Mel Bochner déploie une réflexion sur les catégories ou normes régissant la création artistique, il interroge plus généralement les modes symboliques ou modèles de représentation dont se dotent les individus pour appréhender le monde. Si Lawrence Weiner semble se tenir au plus près du postulat conceptuel initial en substituant sa proposition langagière à l'œuvre, c'est pour provoquer l'émergence d'une signification pour un spectateur en prise avec un monde quotidien, un monde d'abord tissé de rapports sociaux pour lesquels les objets qui peuplent celui-là ne sont qu'autant de circonstances, de relais ou de moyens de transaction. De même, si Douglas Huebler substitue le protocole à l'œuvre et tient le visuel pour un expédient sinon un dangereux excédant, c'est au final pour interpeller chaque spectateur quant au cadre qu'elle ou il mobilise afin de ressaisir le monde réel et frayer la voie à un questionnement social militant. Si enfin Robert Morris prolonge jusqu'au cœur des années 1970 la réflexion sur le thème du corps si central dans sa production minimaliste, c'est pour le renégocier, sous l'impulsion de quelque éminent penseur du dispositif du pouvoir, à partir de la question de sa gestion, de

son usage et de son contrôle quotidiens et, de la sorte, pour lui faire subir une inflexion résolument politique. Façon donc de mettre la théorie à l'œuvre.

C'est ça, une théorie, c'est exactement comme une boîte à outils. [...] Il faut que ça serve, il faut que ça fonctionne. Et pas pour soi-même.¹⁵

¹⁵ Gilles Deleuze, dans Michel Foucault et Gilles Deleuze, « Les intellectuels et le pouvoir », *L'Arc*, n°49, 1972, pp. 3-10; repris dans Michel Foucault, *Dits et Écrits, t. 1: 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1177.