

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

FIGURES DE LA TAUTOLOGIE
DANS L'ART ET LE DISCOURS CRITIQUE DES ANNÉES 1960

par
Patrice Loubier

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)
en Histoire de l'art

Mars 2008

Copyright Patrice Loubier, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :
Figures de la tautologie dans l'art
et le discours critique des années 1960

présentée par
Patrice Loubier

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Olivier Asselin (Université de Montréal)
président-rapporteur

Nicole Dubreuil (Université de Montréal)
directrice de recherche

Anne Bénichou (Université du Québec à Montréal)
membre du jury

Mireille Perron (Alberta College of Art and Design)
examinatrice externe

Résumé

Maintes tautologies parsèment le discours des artistes et de la critique durant les années 1960 – témoin le célèbre « What you see is what you see » de Frank Stella. Or cette figure de rhétorique semble donner lieu, au cours de la décennie, à une *forme* inédite prise par certaines œuvres – tel ce néon de Joseph Kosuth, *Five Words in Green Neon* (1965), qui paraît se décrire lui-même.

Ce passage de la tautologie comme trope à la tautologie comme forme constitue sans doute un moment clé du modernisme tardif. Comme nous l'apprend le chapitre I, l'emploi de la tautologie, déjà présente sous la plume de divers fondateurs de l'abstraction, est lié à la recherche de spécificité de la peinture moderne : cette figure en affirme l'autonomie visuelle et disqualifie toute ekphrasis prétendant en fournir un équivalent verbal. Or tout se passe durant les années 1960 comme si le discours *sur* l'œuvre, médiation nécessaire mais extérieure de la peinture moderniste était, avec certains travaux conceptuels, intériorisé comme discours *de* l'œuvre, laquelle incorpore sa propre description.

Pour étayer cette hypothèse, le chapitre I établit le cadre méthodologique de la recherche. Il présente les définitions linguistiques et philosophiques de la tautologie, recense divers textes considérant celle-ci comme propriété de l'art minimal et conceptuel, puis explicite la forme tautologique de certaines œuvres conceptuelles en la distinguant de l'autoréférentialité.

Le chapitre II montre ensuite comment la tautologie employée par Ad Reinhardt et Stella dans leurs discours, mais aussi celle dont s'inspirent les commentateurs de l'œuvre de ce dernier, révèle l'aporie sur laquelle bute la peinture moderniste que défendent ces artistes. Cette formule voulant affirmer la spécificité de leur peinture trahit par son éloquence même le rôle crucial qu'acquiert pour elle la médiation verbale. Le postulat d'une ségrégation étanche entre visualité et textualité fondant leur projet est donc récusé, et trois voies se présentent à la production artistique qui émerge alors. Le chapitre III situe les deux premières. Soit on nie l'impasse en reconduisant la ségrégation entre image et discours, comme le font plusieurs commentateurs de l'art

minimal en analysant celui-ci sous l'angle de la notion de littéralité; soit on assume l'impureté qui en découle, en incorporant le discours au tableau, comme le feront On Kawara, Art & Language et John Baldessari.

Le dernier chapitre examine la troisième voie de l'alternative : la rupture avec l'impératif de spécificité, qu'accomplissent certaines œuvres de Robert Morris, de Kosuth et de Dan Graham qui tentent de coïncider avec le texte qui les décrit.

Ces œuvres conceptuelles semblent répondre à l'aporie irrésolue de la peinture moderniste, en incarnant, dans leur forme même, la tautologie que des peintres tels Reinhardt et Stella énonçaient pour affirmer la souveraineté visuelle de leurs tableaux. Intériorisant leur ekphrasis, elles négocient de façon inédite la coexistence jusque-là conflictuelle entre visualité et discours, et font de la tautologie un lieu de passage entre le solipsisme de l'autotélie moderniste et la dimension critique d'une ouverture au contexte annonçant la critique institutionnelle des années 1970.

Mots clés : art moderne; art minimal; art conceptuel; description; Graham, Dan; Kosuth, Joseph; Morris, Robert.

Abstract

Numerous tautologies are found throughout the artistic and critical discourse of the 1960's, as exemplified by Frank Stella's famous expression, "What you see is what you see." And the rhetorical device seems, during that decade, to give rise to an original *form* in certain works—such as Joseph Kosuth's *Five Words in Green Neon* (1965), which appears to describe itself.

The transition from tautology as trope to tautology as form is arguably a key phenomenon in late modernism. As we learn in Chapter I, the use of tautology, already evident in the writings of early abstract artists, is related to the search of modern painting's specificity: the rhetorical figure affirms the visual autonomy of this painting while disqualifying any *ekphrasis* that claims to provide a verbal equivalent. But during the 1960's this discourse *on* the work of art—viewed as a necessary, but external, mediation—became, in some conceptual works, interiorized as a discourse *from* the work of art itself, since these very works integrate their own description.

To support this hypothesis, Chapter I introduces the methodological framework of the research. The linguistic and philosophic definitions of tautology are explained, the various texts shedding light about tautology in minimal and conceptual art are surveyed, and the tautological form of some conceptual works—in distinction to self-referentiality—is explained.

Chapter II shows how tautology, as it was employed in the discourse of Ad Reinhardt and Frank Stella—as well as used as the inspiration for commentaries on Stella's work—exposes the aporia faced by modernist painting. The formula aimed at affirming the specificity of their painting exposes by its very eloquence the crucial role that verbal mediation plays in it. The idea of a strict segregation between the visual and the textual, on which their work is based, is thus challenged, and three responses to the paradox appear in subsequent artistic production. Chapter III identifies the first two of these responses. Either the impasse is denied by reaffirming the segregation between image and discourse, as a number of commentators on minimalist art do by analyzing it from the perspective of literality, or the inevitable impurity is acknowledged by

integrating discourse and painting, a practice observed in the works of On Kawara, Art & Language, and John Baldessari.

The last chapter examines a third alternative, the denial of the need for specificity, which certain works by Robert Morris, Kosuth and Dan Graham manage to do in their trying to coincide with the text that describes them.

These conceptual works of art appear to respond to the unresolved aporia of modernist painting, by integrating in their very form the tautology that had been used to affirm the visual sovereignty of painting. By interiorizing their *ekphrasis*, they discover an original way to negotiate the inevitable coexistence of the visual and the textual. Tautology is thus shown as creating a passageway between modernism's autoreferentiality and the context-based dimension of institutional critique of the 1970's.

Keywords: modern art; minimal art; conceptual art; description; Graham, Dan; Kosuth, Joseph; Morris, Robert.

« Les œuvres d'art parlent d'elles-mêmes »
(Mathieu Beauséjour, 2007)

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	iii
Abstract	v
Liste des figures	xi
Remerciements	xii
Introduction	1
<u>Hypothèse</u>	4
<u>Plan</u>	10
Chapitre un : <i>La tautologie comme trope, comme thème et comme trait : définitions</i>	20
A. <u>La tautologie en usage</u>	21
1) Définitions	21
2) Significations	26
3) Le trope tautologique : quelques précédents	34
4) Tons et registres	42
Conclusion	46
B. <u>La tautologie mentionnée</u>	47
1) La tautologie comme qualificatif	47
2) La tautologie comme thème	51
a) Joseph Kosuth, <i>Art After Philosophy</i>	52
b) Catherine Millet, <i>L'art conceptuel comme sémiotique de l'art</i>	59
c) Charles Russell, <i>Toward Tautology: the Nouveau Roman and Conceptual Art</i>	61
d) Benjamin H.D. Buchloh, <i>De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969)</i>	65
e) Georges Didi-Huberman, <i>Ce que nous voyons, ce qui nous regarde</i>	72
Conclusion	76
C. <u>La forme tautologique : spécificité de l'œuvre autodescriptive</u>	84
1) Caractérisation des œuvres autodescriptives du corpus	87

2) L'œuvre autodescriptive comme discours : intériorisation de l'ekphrasis et du paratexte	94
a) L'ekphrasis	94
b) Le paratexte	100
D. <u>Conclusion</u>	102
Chapitre II : De l'indicible au littéral. La tautologie chez Ad Reinhardt et Frank Stella	104
A. <u>Ad Reinhardt</u>	105
1) L'écriture chez Reinhardt	109
2) Le dogme de l' <i>art-as-art</i>	111
3) Les <i>Black Paintings</i> et la question de l'ekphrasis	115
4) Discours et peinture : une coexistence	120
5) Le langage éloquent : quelques figures du style de Reinhardt	123
a) La négation	124
b) La citation ironique	126
c) L'énumération	128
d) La répétition	129
e) La tautologie	132
Conclusion	134
B. <u>Frank Stella</u>	136
1) Le projet : la tautologie comme figure du discours	138
a) La « Préface aux peintures à bandes » de Carl Andre	138
b) <i>What you see is what you see</i>	146
2) La réception : l'œuvre comme tautologie	151
a) Une peinture coïncidente avec soi	151
b) La peinture entre langage et diagramme	154
Conclusion	165
C. <u>Conclusion</u>	165
Chapitre III : Entre littéralité minimaliste et peinture autoréférentielle	167
A. <u>La littéralité minimaliste</u>	169
1) Michael Fried: <i>Art and Objecthood</i>	171
2) Susan Sontag: <i>Against Interpretation</i>	174
3) Mel Bochner	176
4) Donald Judd sur Robert Morris	179
5) Annette Michelson et la priméité	184
Conclusion	186

B. <u>Peinture dite, langage peint</u>	187
1) <i>Les Date Paintings</i> d'On Kawara	187
2) <i>100% Abstract</i> d'Art & Language	195
3) John Baldessari : <i>A Painting That Is Its Own Documentation</i>	198
C. <u>Conclusion</u>	208
Chapitre IV : <i>L'autodescription dans quelques œuvres conceptuelles</i>	210
A. <u>Card File</u>	212
1) Narration : la diégèse	216
2) Catégories	219
3) L'autoréférence entre travail du sujet et objet	222
Conclusion	226
B. <u>Five Words in Green Neon</u>	227
1) Une situation problématique	228
2) <i>Five Words in Green Neon</i> : l'énoncé	236
3) <i>Five Words in Green Neon</i> : l'objet et le médium	241
Conclusion	246
C. <u>Schema</u>	247
1) <i>Schema</i> comme réponse au Pop et à l'art minimal	249
2) Une autoréférence indiciaire	254
3) Indiciarité et fonction critique	259
4) Mort de l'auteur et langage public	262
Conclusion	265
D. <u>Conclusion : de l'autodescription comme topographie</u>	266
1) Intégration du paratexte et réflexion de la condition muséale de l'œuvre	269
2) Du discours à la visualité : vers l'in situ	273
Conclusion	280
Bibliographie	289
Figures	xiii

Liste des figures

1. Ad Reinhardt, *Abstract Painting no 5* (1962)
2. Frank Stella, *Die Fahne Hoch !* (1959)
3. Frank Stella, *Kingsbury Run* (1960)
4. Frank Stella, *Pagosa Springs* (1962)
5. Frank Stella, *Cato Manor* (1962)
6. Exposition *Black, White, and Gray*, Wadsworth Atheneum, Hartford (Conn.), 1964, avec sculptures de Robert Morris à l'avant-plan.
7. On Kawara, *Date Painting (May 7, 1975)*
8. Art and Language, *100 % Abstract* (1967-1968)
9. John Baldessari, *A Painting That Is Its Own Documentation* (1968-...), état initial
10. John Baldessari, *A Painting That Is Its Own Documentation* (1968-...), en 1981
11. John Baldessari, *A Painting That Is Its Own Documentation* (1968-...), en 1997
12. Robert Morris, *Card File* (1962)
13. Joseph Kosuth, *Five Words in Blue Neon* (1965)
14. Joseph Kosuth, *One and Eight : A Description* (1965)
15. Joseph Kosuth, *Clear, Square, Glass, Leaning* (1965)
16. Dan Graham, *Schema* (1966) matrice
17. Dan Graham, *Schema* (1966), parution dans *Aspen*, no 5-6 (automne-hiver 1967)
18. Dan Graham, *Schema* (1966), parution dans *Studio International* (Wulf Herzogenrath, « Eight Pieces by Dan Graham », vol. 183, no 944, mai 1972, p. 212)
19. Victor Burgin, *Photopath* (1969)
20. Mel Bochner, *Measurement Room* (1969)
21. Bertrand Lavier, *Westinghouse* (1981)

Remerciements

Ma gratitude va d'abord à ma directrice de recherche, Nicole Dubreuil, pour ses lectures minutieuses et perspicaces, la clairvoyance de ses conseils et sa rigueur intellectuelle. J'ai apprécié par-dessus tout sa disponibilité et la confiance sans faille qu'elle m'a accordée tout au long de cette entreprise. Je veux aussi remercier Johanne Lamoureux et Olivier Asselin pour leurs commentaires éclairants à la suite de leur lecture de mon projet de thèse. Les séminaires donnés par Marie Carani, Fernande Saint-Martin, Francine Couture et Lise Lamarche m'ont par ailleurs fourni un cadre propice pour élaborer mes hypothèses de recherche et amorcer l'analyse de mon corpus.

La réalisation de cette thèse a été grandement favorisée par des bourses accordées par le Fonds FCAR du Québec, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et l'Université de Montréal. Je désire aussi remercier le Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal pour son appui et pour avoir rendu possible ma participation à l'École internationale de printemps d'histoire de l'art en 2004. Je souligne aussi ma reconnaissance envers Pierre Landry, conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal, pour ses informations sur l'œuvre de John Baldessari, à Philippe Choquette qui m'a aidé à me familiariser avec la sémiologie visuelle, ainsi qu'à Mark Heffernan pour ses services de traduction. Et un merci tout spécial à Sylvette Babin pour son aide précieuse dans la mise en page de ce texte.

Je ne saurais oublier l'amitié et le soutien précieux que Jacqueline et Guy, mes parents, m'ont prodigués tout au long de cette entreprise : cette thèse leur doit beaucoup. Je tiens aussi à remercier Richard Berger pour la persévérance de ses encouragements, ainsi qu'Ivan Maksymik et Mario Thériault pour le plaisir de la conversation et des intuitions. Il ne m'est pas possible, enfin, d'énumérer tous ceux et celles qui, au gré des rencontres et des conversations, ont échangé avec moi idées, hypothèses ou réflexions : qu'ils trouvent ici l'expression de ma reconnaissance pour leur enthousiasme et les élans qu'ils m'ont apportés dans l'élaboration de cette recherche.

Introduction

À l'origine de cette thèse, une observation : le grand nombre d'œuvres autoréférentielles dans l'art des années 1960, de même que la récurrence – frappante – d'énoncés à structure tautologique qui accompagne cette prolifération. Une œuvre de Joseph Kosuth, *Five Words in Green Neon* (1965), pourrait ici servir d'exergue, tant elle illustre de façon exemplaire le phénomène. Cette enseigne au néon consiste en effet en ces cinq mots moulés dans un tube s'illuminant en vert, l'œuvre donnant d'elle-même une description aussi exacte que lapidaire : « Cinq mots en néon vert ». Ce faisant, l'œuvre ne dit rien de plus que ce qui se montre déjà comme visible, l'objet décrit par ces quelques mots servant en quelque sorte à vérifier la description qui en est fournie. *Five Words in Green Neon* se présente donc tout à la fois comme une œuvre visuelle et comme un énoncé verbal, où l'objet décrit et le signe qui le décrit tendent à coïncider.

Or chez Kosuth, cette occurrence de la tautologie – comme trait formel de la production plastique – est étroitement associée à une occurrence du *mot* dans le discours : dans son influent essai « Art After Philosophy », c'est de cette forme linguistique et logique qu'il s'inspire pour décrire l'œuvre d'art comme proposition analytique qui ne dit rien sur le monde, mais reconduit par sa structure circulaire la clôture du système de l'art¹. Chez Kosuth, donc, la tautologie est simultanément présente comme un thème et comme un trait formel de son œuvre.

On pourrait, en fait, aisément soutenir qu'un récit majeur de la décennie 1960 se déroule sous le signe de la tautologie, tant cette dernière imprègne les démarches et les courants significatifs de la période. On peut d'abord la repérer dans le discours de peintres comme Ad Reinhardt et Frank Stella; le leitmotiv de l'« art-as-art » du premier et le « What you see is what you see » du second, formule devenue emblématique du minimalisme qui allait suivre, en sont des exemples patents. Parmi

¹ « Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context —as art— they provide no information what-so-ever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that a particular work of art *is* art, which means, is a definition of art » (Joseph Kosuth, « Art After Philosophy » [1969], *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990* (Gabriele Guercio, éd.), Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1991, p. 20).

maints autres exemples de cette omniprésence, signalons l'apparition du mot « tautology », suivi de « tautophany », dans la suite de synonymes du terme « répétition » dont Mel Bochner remplit une feuille de papier pour en faire le portrait de Robert Smithson (*Repetition : Portrait of Robert Smithson*, 1966). En 1968, le Français Daniel Buren intitule un de ses premiers travaux in situ, réalisé à la galerie Apollinaire de Milan : *Il s'agit de voir : des bandes verticales blanches et vertes qui ne sont que des bandes verticales blanches et vertes qui reportent à des bandes verticales blanches et vertes qui ne sont que des bandes verticales blanches et vertes*². Et au terme de la décennie, Kosuth fera d'ailleurs de la tautologie un thème central de son essai *Art After Philosophy* ; sans doute la célébrité de ses triptyques comme *One and Three Chairs*, présentant un objet flanqué d'un agrandissement de sa définition et de sa photographie, tient-elle entre autres à ce qu'ils concrétisent le caractère analytique et redondant de ladite tautologie avec une évidence toute didactique.

Mais on trouve aussi des formules tautologiques sous la plume de nombreux critiques et observateurs de la période, qui évoquent grâce à elle la littéralité affichée de l'art minimal ou la réduction vers laquelle tendait alors la peinture moderniste. Barbara Rose, paraphrasant Gertrude Stein, intitule une section de son essai *A B C Art* « A rose is a rose is a rose » ; Michael Fried écrit, dans un article dénonçant la théâtralité de l'art minimal, à propos des matériaux des œuvres de Judd et de Morris : « they are what they are and nothing more »³. La notion de tautologie, avec tout le champ connotatif qu'elle convoque, restera d'ailleurs un thème majeur pour l'interprétation du minimalisme et de l'art conceptuel, comme en témoigne entre autres l'importance cruciale qu'elle acquiert dans l'essai *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* de Georges Didi-Huberman⁴.

Avec l'émergence de l'art conceptuel, alors que l'autoréflexivité devient un motif récurrent dans la production de plusieurs artistes, la tautologie fait florès ; à partir d'une feuille blanche, Ian Burn réalise le *Xerox Book* (1968) en effectuant cent

² Daniel Buren, *Photos-souvenirs 1965-1988*, Villeurbanne, Art Éditions, 1988, p. 284.

³ Michael Fried, « Art and Objecthood » [1967], *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 165.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

photocopies successives, chacune étant la photocopie de la précédente⁵; le peintre William Anastasi crée un tableau qui reproduit à échelle réduite le mur sur lequel il est accroché (*North Wall*, *Dwan Main Gallery*, 1967⁶). Victor Burgin produira une variante photographique de cette idée lors de la présentation londonienne de l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes*, en disposant, sur le plancher d'une salle de l'Institute of Contemporary Arts, une série de photographies qui reproduisent exactement la surface sur laquelle elles sont déposées (*Photopath*, 1969). L'œuvre est ici doublement redondante : elle ne se contente pas de répéter le plancher qu'elle recouvre, elle le redouble en coïncidant avec lui, l'œuvre prenant paradoxalement pour motif le support qu'elle occulte en le rendant visible comme représentation.

Mais c'est aussi, dès lors, le mode d'existence de la tautologie qui se transforme : sans cesser d'être un topos du discours théorique, celle-ci devient aussi une figure concrètement mise en forme dans certaines œuvres. On la rencontre notamment dans des travaux assimilables à des énoncés autoréférentiels tels le néon de Kosuth mentionné plus haut, le *Card File* de Robert Morris (1963), le *Schema* de Dan Graham (1966) ou encore, moyennant nuances, les variations métalinguistiques sur l'objet peinture auxquelles s'adonnera un John Baldessari. Le trait le plus singulier de ces œuvres, c'est qu'elles tendent à consister exclusivement en descriptions d'elles-mêmes : forme et contenu semblent faire implosion dans une coïncidence circulaire. Ainsi le *Schema* de Dan Graham, œuvre destinée à la publication en revue, se présente-t-il comme une liste verticale de variables décrivant, aux points de vue matériel, typographique et linguistique, l'objet même que cette liste constitue lorsqu'elle est publiée. Ces paramètres (format des caractères employés, type de papier utilisé par la revue, nombre d'adjectifs, de noms, de chiffres, etc.) ne sont spécifiés qu'au moment de la publication par l'éditeur, puisqu'ils varieront selon les caractéristiques graphiques de la mise en page du magazine et la langue dans laquelle paraît ce dernier. De façon certes plus étendue que le *Five Words in Green Neon*, *Schema* donne lui aussi tautologiquement à voir – ou plutôt à lire – une série d'informations qui portent

⁵ L'artiste décrit l'œuvre dans Ursula Meyer (éd.), *Conceptual Art*, New York, E. P. Dutton, 1972, p. 94.

⁶ On trouve une reproduction de l'œuvre dans Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art : A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968, p. 21.

exclusivement sur la réalité qu'elles forment elles-mêmes : l'énoncé *redit* (réitère) l'ensemble des propriétés que *montre* l'œuvre.

Hypothèse

Certes, pareille émergence de la tautologie à ce moment du modernisme tardif ne saurait beaucoup surprendre. Sa fréquence nous semble participer de toute une constellation de leitmotive qui caractérisent l'esprit de cette période : littéralité, répétition et ressassement, réduction formelle, recours à des procédures documentaires, rejet de l'interprétation et du psychologisme⁷, tendance au pur enregistrement du réel (qu'on trouverait chez un Warhol, notamment), mais aussi volonté d'artistes comme Buren, par exemple, d'esquiver toute récupération idéologique, d'atteindre à un hypothétique degré zéro des signes.

Ainsi, grâce à la tautologie se poursuit la visée d'autocritique inhérente à l'art moderne (selon la critique greenbergienne, par exemple, les peintres modernistes tentant de saisir progressivement la pure essence du pictural⁸). Les œuvres de Reinhardt et de Stella surgissent donc au terme d'un processus de réduction et d'épurement qui voit le peintre analyser et mettre en lumière les propriétés formelles du plan pictural et les données fondamentales de son entreprise créatrice. Même phénomène de réduction formelle dans l'art minimal qui, notamment par des formes géométriques élémentaires amenant à une phénoménologie du lieu d'accueil, va provoquer une réflexivité de l'expérience de perception elle-même. Benjamin Buchloh, à ce propos, caractérise le carré et le cube, formes quasi archétypales de ces années-là, comme typiquement tautologiques, liant leur apparition à l'essor de la « société administrée » dans le monde occidental d'après-guerre⁹. Quant à l'art conceptuel, la forme tautologique paraît exemplaire de ce courant, mais elle incarne aussi une de ses ambivalences : elle participe aussi bien, par l'autoréférentialité dont elle est un moyen, au tropisme du repli

⁷ Voir entre autres, à propos du matérialisme et de l'antihumanisme rompant alors avec l'éthos de l'expressionnisme abstrait, le chapitre « The Sensibility of the Sixties », dans Irving Sandler, *American Art of the 1960s*, New York, Harper and Row, 1988, p. 60-88.

⁸ Voir notamment « Modernist Painting », [1965], *The Collected Essays and Criticism* (John O'Brian, éd.), Chicago/London, University of Chicago Press, 1986-1993, vol. IV, p. 85-94.

⁹ Benjamin H.D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », Suzanne Pagé, Claude Gintz, *L'art conceptuel. une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 25-39.

dans lequel Jeff Wall¹⁰ et Buchloh verront une résonance contemporaine du symbolisme, qu'à l'examen critique du contexte social et idéologique de l'œuvre auquel se livreront plusieurs artistes conceptuels plus politiquement engagés.

Mais cette présence insistante de la tautologie, voire sa récurrence obstinée, tout à la fois comme figure de rhétorique, trait mentionné ou propriété de certaines œuvres, n'a pas été, nous semble-t-il, suffisamment interrogée ou pleinement mise en lumière. Si son importance, notamment en ce qui concerne l'art conceptuel, est bien établie (voir les textes de Catherine Millet, de Charles Russell et de Benjamin H.D. Buchloh commentés au chapitre premier), si elle a aussi été mise à contribution pour comprendre l'art minimal (entre autres par Georges Didi-Huberman),⁴³ en revanche on n'a pas jusqu'à présent montré à quel point la tautologie court tel un fil rouge à travers un grand nombre d'œuvres et de courants significatifs de l'époque, en étant à la fois *abordée comme thème et employée comme trope* par les artistes et les critiques. Par ailleurs, comme nous allons le voir au chapitre premier, l'emploi du terme de tautologie – qui n'est pas toujours défini ou clarifié par les auteurs – implique un large faisceau de connotations (réduction formelle, répétition, littéralité, autoréférence) sans que cette notion soit bien distinguée du phénomène plus large que constitue l'autoréférentialité.

Nous voudrions donc, dans cette thèse, repérer un certain nombre d'occurrences marquantes de la tautologie dans le discours artistique et critique des années 1960 afin de montrer comment la fréquence de formules tautologiques dans le discours, d'une part, puis l'avènement d'œuvres autodescriptives, d'autre part, peuvent être interprétées comme les épisodes d'un chapitre clé de l'histoire du modernisme tardif.

Si Reinhardt et Stella, d'abord, usent du discours pour affirmer par leurs énoncés tautologiques la spécificité visuelle d'une peinture réfractaire à toute description discursive, irréductible donc au langage verbal, les œuvres autodescriptives de Graham, de Morris et de Kosuth, en passant au langage pour se décrire elles-mêmes, se trouvent à accomplir l'autotélie tacitement postulée par les peintres modernistes, mais en délaissant dès lors l'impératif de spécificité qui gouvernait le développement de la peinture abstraite.

¹⁰ Jeff Wall, « A Draft for 'Dan Graham's Kammerspiel' », *Dan Graham's Kammerspiel*, Toronto, Art Metropole, 1991, p. 102-103.

Ces deux moments, parallèles l'un à l'autre (la création du *Card File* et du *Schema* est contemporaine des productions picturales respectives de Reinhardt et de Stella), tout en étant arrimés aux dynamiques particulières de la période (rupture avec le formalisme greenbergien et avec l'éthos de l'expressionnisme abstrait, passage de la spécificité à une condition de production générique¹¹, entre autres), répondent à un enjeu plus général, sous-jacent à la modernité artistique : la quête d'une autonomie par laquelle l'art conquiert et affirme sa souveraineté. Cet enjeu, qu'on pourrait faire remonter aux débats du *paragone* et à l'aspiration de la peinture et de la sculpture à la dignité d'arts libéraux lors de la Renaissance, trouve à l'âge moderne l'un de ses moments d'émergence avec le premier Romantisme allemand (définition par illimitation de la poésie romantique dans le célèbre fragment 116 de l'*Athenaeum*, notamment¹²), puis se déploie dans l'éclosion et le développement de l'abstraction au début du 20^e siècle.

De fait, comme nous le verrons au chapitre premier, Stella et Reinhardt ne sont nullement les premiers à utiliser la tournure tautologique, qui s'enracine dans les revendications d'autonomie de la peinture abstraite : on en trouve des occurrences dans des textes de Van Doesburg, de Rodtchenko et de Strzeminski, qui affirment ainsi la visualité radicale de productions picturales affranchies de toute dépendance au réel ou à la discursivité. Ces premiers exemples de formules tautologiques dans le discours des artistes traduisent et projettent cette volonté d'émancipation de la peinture, à la fois par rapport à l'iconicité et à la représentation de contenus discursifs. Le tableau n'a plus à ressembler au monde visible, ni à illustrer des contenus extrinsèques à la peinture : il peut trouver en lui-même sa finalité propre. De même, vers la fin des années 1950,

¹¹ Nous empruntons le mot à Thierry de Duve, qui l'oppose au caractère *spécifique* qui définit les arts en particulier dans le modernisme greenbergien; les divers mouvements survenant dans la foulée de l'art minimal – art conceptuel ou Land Art, par exemple – sont pour le théoricien des exemples d'art générique, dont il écrit : « Ce qu'ils ont retenu des années soixante est l'autorisation de produire de l'art *générique*, c'est-à-dire, de l'art qui a rompu les liens avec les métiers et traditions spécifiques de la peinture ou de la sculpture » (« Le monochrome et la toile vierge », *Résonances du ready-made*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 202).

¹² Attribué à Friedrich Schlegel, il paraît dans le numéro de 1798 de l'*Athenaeum* et est reproduit dans Philippe Lacoue-Labarthe; Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 112. Voir le commentaire éclairant qu'en fournit Tzvetan Todorov dans *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985, p. 232-234.

l'Italien Manzoni a aussi recours à la tautologie pour invoquer la singularité irréductible de ses « Achromes ».

Cette autoréflexivité de l'art moderne est un phénomène certes bien connu. Pierre Bourdieu en a proposé une explication historique et sociologique en la couplant à la notion d'autonomie du champ de production, explication selon laquelle le contenu des productions artistiques implique une part croissante de réflexion sur ce champ¹³. Le philosophe Arthur C. Danto, quant à lui, a réactivé l'idée hégélienne de l'esprit devenant progressivement conscient de soi, fusionnant les positions de sujet et d'objet, pour l'appliquer au développement de l'art au 20^e siècle, processus qui culminerait avec les fameuses boîtes Brillo de Warhol (découvertes par le philosophe en 1964), et l'art conceptuel¹⁴.

Cette souveraineté de l'art peut être entendue à la fois comme autonomie d'une pratique apte à fonder ses propres critères, et comme qualité d'un sujet capable de se penser, de se définir et donc libre de décider de son destin. La recherche de spécificité de l'abstraction, la réflexivité des peintures à mots de Magritte et de Jasper Johns, mais aussi l'exercice de la fonction critique (au sens de Kant) dans la pensée de Greenberg, en seraient toutes des manifestations. L'un de ses traits déterminants est l'incorporation, comme contenu exprès de l'œuvre, de la fonction réflexive réservée jusque-là à la critique, à l'histoire de l'art ou à la philosophie : le sujet de l'art, cela devient (notamment avec Duchamp), une expérimentation concrète des limites et des cadres du concept même d'art; l'artiste peut dès lors revendiquer le droit de penser l'art, de le redéfinir, voire de le subvertir, et de faire de ce processus l'enjeu même de son entreprise créatrice (c'est d'ailleurs la position avancée par Joseph Kosuth pour définir l'art conceptuel).

Or tel est l'un des projets qui mobilisent les artistes conceptuels au cours des années 1960 : Kosuth, après Sol LeWitt, soutiendra que l'art annexe sa propre critique, qu'il est désormais apte à opérer son propre commentaire¹⁵. Cette incorporation de la

¹³ Voir spécialement *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1992.

¹⁴ Voir « The End of Art », *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, p. 81-115.

¹⁵ Kosuth écrit par exemple en 1970 dans l'édition américaine de la revue *Art-Language* : « At its most strict and radical extreme the art I call conceptual is such because it is based on an inquiry into the nature of art. [...] This art both annexes the functions of the critic, and makes a middleman unnecessary. The

compétence critique va, à l'échelle des œuvres individuelles, s'accomplir par une fusion de l'œuvre et du commentaire descriptif, de l'objet et de ce que Gérard Genette appelle son paratexte, voire, dans le cas de la critique institutionnelle d'un Dan Graham ou d'un Daniel Buren, grâce à la prise en charge par l'œuvre de son contexte d'exposition. Or il faut voir que cette entreprise relaie, en une relance dialectique qui la poursuit tout en rompant avec elle, la quête d'autonomie de la peinture moderniste tardive : elle tente comme elle de fonder la souveraineté de l'art, mais en délaissant l'impératif d'une spécificité du médium par lequel cette peinture abstraite cherchait à établir la sienne.

Tout se passe en effet comme si les œuvres autodescriptives de Graham, de Morris et de Kosuth répondaient a posteriori à l'aporie sur laquelle bute la peinture respective de Reinhardt et de Stella (cette peinture étant amenée à rejeter le médium verbal alors qu'elle dépend ultimement de lui pour affirmer sa propre autonomie, comme nous le verrons), aporie qu'elle lègue dans son sillage comme contradiction ou difficulté non résolue – et cela précisément en incarnant, dans leur forme même, la tautologie que ces artistes énonçaient dans leur discours pour affirmer la souveraineté visuelle de leur peinture. Ces œuvres, notons-le, relèvent de la mouvance conceptuelle; en recourant au médium verbal, en consistant en artefacts qui ne sont plus sculptures ni tableaux, elles rompent avec cette spécificité qui avait guidé (en partie du moins) le projet de la peinture moderniste; ironiquement, l'autarcie qu'elles semblent accomplir ou dont elles fournissent le moyen n'est déjà plus un enjeu pour elles (sinon peut-être pour Kosuth), et la solution qu'elles proposent, en sacrifiant la spécificité du visuel, « trahit » la question à laquelle elles pourraient répondre, ou mieux, montre que cette question a cessé de se poser pour elles. Cette autonomie a aussi un prix car, en restreignant leur contenu à une stricte autodescription, elles renoncent, jusqu'à un certain point, à signifier (ce déni du sens étant d'ailleurs l'un des sèmes de la notion de tautologie, comme nous le verrons au chapitre premier) : ces œuvres ne seront souveraines qu'en n'ayant plus d'autre contenu qu'elles-mêmes et elles seules. Mais, à

other system: artist-critic-audience existed because the visual elements of the 'how' construction gave art an aspect of entertainment, thus it had an audience. The audience of conceptual art is composed primarily of artists—which is to say that an audience separate from the participants doesn't exist. » (« Introductory Note to *Art-Language* by the American Editor », *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990, op. cit.*, p. 39)

l'écueil que peut présenter cette absorption solipsiste – l'œuvre autodescriptive fermée sur elle-même comme répétition de sa structure – s'oppose le potentiel critique que l'art peut aussi mobiliser grâce à une telle stratégie, comme nous allons le voir avec *Schema*, qui ouvre par son dispositif déictique vers la dimension in situ de la critique institutionnelle.

Ce que révèle le passage de la tautologie comme figure de rhétorique utilisée dans le discours à propos de l'art à la tautologie comme forme organisatrice de certaines œuvres, c'est la façon dont le discours *sur* l'œuvre, tout à la fois exigé par la peinture moderniste comme médiation nécessaire du projet artistique mais tenu à distance en une relation de pure extériorité, est, dans le cas des travaux conceptuels autodescripteurs, intériorisé par l'œuvre elle-même pour devenir discours *de* l'œuvre. À travers ce passage et cette intériorisation de l'ekphrasis, se négocie de façon inédite la coexistence, voire la dialectique – synthèse ou dépassement –, de la visualité et du discours au sein de la pratique picturale-artistique. Notre hypothèse postule donc d'étroites affinités entre les enjeux respectifs des peintres modernistes et de certains protagonistes de l'art conceptuel. Et ce n'est pas la moindre ironie de l'histoire que les artistes chargés de réaliser le dessein de littéralité des modernistes allaient le faire en rompant avec la spécificité du médium que ces peintres s'étaient employés à respecter. En ce sens, l'atteinte de la « souveraineté » que paraît accomplir l'œuvre autodescriptive, si elle marque un point culminant du récit moderniste, doit aussi être interprétée à la lumière d'un récit différent, celui du postmodernisme qu'elle contribue à faire advenir. Tout se passe alors comme si, en étendant l'exercice de la critique, inhérent au modernisme, de l'œuvre à son contexte d'exposition, du médium aux dispositifs sociaux de médiation et de légitimation de l'art, les œuvres de Graham, de Buren, de Bochner et de Burgin accomplissaient le projet moderniste tout en le faisant basculer : elles ne se réfléchissaient que pour révéler leurs conditions idéologiques et sociales de possibilité, déconstruisant leur propre autorité en dissipant le mythe de l'autonomie qui avait guidé l'histoire de l'art moderniste et rendu possible son adhésion au progrès.

Plan

Pour amorcer cette démonstration, le chapitre I va d'abord s'attarder à établir le cadre et les présupposés théoriques de notre recherche, en définissant et en étudiant la notion de tautologie selon trois points de vue : la tautologie comme trope, comme thème, puis comme trait de certaines œuvres conceptuelles.

La première partie du chapitre nous permettra de clarifier la notion de tautologie et d'en étudier les différents usages, tant dans la langue naturelle que dans le discours des artistes et de la critique. La tautologie peut d'abord être définie soit comme une tournure légitime (en tant que figure de rhétorique, donc), soit comme vice de raisonnement soit, d'un point de vue plus technique, comme type de proposition en logique formelle. Puisque les occurrences de la tautologie dans le discours des artistes et des critiques ressortissent à la première acception du terme (c'est-à-dire à l'usage rhétorique), nous examinerons la façon dont la linguistique explique la signification de ce trope dans la langue naturelle, en nous attardant spécialement sur la façon dont, tout en paraissant être une répétition du même, elle représente un apport de sens. Nous verrons ensuite que la formule tautologique apparaît déjà sous la plume de certains fondateurs de l'abstraction et qu'à cet égard, elle est intimement liée à la recherche de spécificité et d'autonomie qui caractérise le projet de la peinture moderniste. Enfin, la quatrième section de cette partie poursuivra l'analyse de la figure en distinguant entre les registres péjoratif et mélioratif de son usage.

Dans la deuxième partie du chapitre, nous poursuivrons notre étude de la tautologie non plus comme trope, mais comme notion mentionnée et étudiée par divers auteurs. Nous l'examinerons d'abord tel un qualificatif employé dans le discours, et ensuite tel un thème caractérisant certains courants de l'art et de la littérature contemporains. Nous nous pencherons notamment sur des textes où Joseph Kosuth, Catherine Millet, Charles Russell, Benjamin H.D. Buchloh et Georges Didi-Huberman ont consacré des passages significatifs à la tautologie, en la considérant comme un aspect déterminant de l'art minimal et/ou conceptuel. L'analyse de leurs contributions sera donc l'occasion d'établir un état présent de la question, tout en nous amenant à définir l'autoréférentialité, telle qu'elle est mise en lumière par cette notion de

tautologie, selon quatre aspects : le caractère analytique, l'intransitivité, l'autonymie et l'autopoïesis.

Dans la dernière partie du chapitre, enfin, nous tenterons de dégager en quoi les œuvres dites tautologiques que nous étudions dans cette thèse, tout en participant du phénomène général de l'autoréférentialité inhérent à l'art moderne, s'en distinguent cependant à un certain nombre d'égards pour constituer un sous-ensemble particulier. Nous y verrons comment *Schema*, *Card File* et *Five Words in Green Neon*, à la différence d'un procédé réflexif telle la mise en abyme, par exemple, se caractérisent par une autodescription exclusive qui constitue la totalité de leur contenu : ces œuvres ne portent sur rien d'autre que sur elles-mêmes. Par ailleurs, en se faisant énoncé verbal, ces œuvres accomplissent l'autotélie moderniste en incorporant des discours autrement externes à l'œuvre d'art : l'ekphrasis et le paratexte¹⁶.

Le chapitre II, à travers les cas de figure que sont les textes d'Ad Reinhardt et la réception critique de l'œuvre de Frank Stella, va ensuite montrer comment la tautologie constitue un procédé rhétorique par lequel ces artistes expriment leur visée, c'est-à-dire affirment la spécificité de la peinture et de l'expérience visuelle qu'on peut en faire. Déclarer comme Stella « What you see is what you see », c'est ainsi vouloir couper court à toute interprétation littéraire ou psychologisante pour mettre l'accent sur le pur aspect formel des tableaux. La formule tautologique mime ici la négativité du processus qui fonde une telle recherche. Dans la réplique de Stella de même que dans les proclamations aux allures de théologie négative de Reinhardt, comme nous le verrons, il s'agit de promouvoir l'autonomie de l'objet peinture et sa stricte factualité, en disqualifiant d'emblée toute ekphrasis qui prétendrait l'exprimer. Par ailleurs, en dépit des contextes d'énonciation très différents des tautologies respectives de Reinhardt et de Stella¹⁷, l'usage de la formule tautologique implique chaque fois une certaine *prétérition* : avec elle, le langage semble tourner court, mais cette inaptitude

¹⁶ Pour des termes tels « ekphrasis » ou « paratexte », nous avons renoncé à l'usage des guillemets ou de l'italique, d'une part parce que ces mots relèvent de terminologies spécialisées et sont, en tant que tels, couramment usités dans des disciplines comme la rhétorique ou la narratologie, d'autre part pour fins de commodité, en raison de leur emploi fréquent dans la présente thèse. La même remarque s'applique aux mots « autopoïesis », « action painting » et « in situ ».

¹⁷ La tautologie participe chez le premier de la littérarité manifeste d'un corpus de textes régi par un ensemble complexe de tropes, tandis qu'elle survient chez Stella dans la dynamique informelle de la conversation, en l'occurrence, dans une entrevue radiophonique avec Donald Judd et Dan Flavin.

même (ou encore son refus) à dire l'œuvre en montre justement le caractère indicible ou irréductiblement littéral. Bref, la tautologie qui semble ne rien dire est malgré tout, et par cela même, *éloquente*. Et alors que les déclarations de ces tenants du modernisme reposent sur le postulat d'une ségrégation presque ontologique entre art et langage, entre visualité et textualité, l'importance qu'acquiert précisément le discours dans leur appareil théorique dénie cette ségrégation. Pour affirmer l'autarcie de sa visualité, la peinture a paradoxalement besoin d'un garde-fou « paratextuel » (*dixit* Gérard Genette) qui l'escorte pour la prémunir de toute intrusion discursive.

Le postulat d'une spécificité étanche du pictural se révèle donc illusoire, car cette spécificité dépend toujours d'un paratexte verbal, seule médiation apte en définitive à lui conférer sa souveraineté. Trois voies se présentent alors à la production artistique qui découle de ce moment de crise de l'art moderniste tardif, que les deux derniers chapitres de la thèse vont successivement examiner.

Le chapitre III présente brièvement les deux premières voies de cette alternative :

- nier l'impasse en reconduisant la ségrégation entre image et discours;
- assumer l'impureté qui découle inévitablement de cette impasse, en incorporant par exemple le discours au tableau.

Sous le thème de la *littéralité* qui apparaît dans de multiples textes de la période consacrés notamment à l'art minimal, c'est l'adhésion à cette ségrégation entre texte et peinture qui s'est maintenue durant les années 1960. Le travail de Donald Judd, mais aussi une certaine réception de la sculpture minimaliste de Robert Morris, vont reposer sur cette résistance du plastique au discours. Et c'est précisément par le biais de cette notion de littéralité, thématifiée dans le discours critique grâce à de fréquents tours tautologiques, que bien des observateurs appréhenderont l'art minimal et l'esthétique « réductionniste » de l'époque – pour la célébrer (Mel Bochner et Susan Sontag, par exemple) ou la déplorer (Michael Fried), tout en adhérant plus ou moins explicitement au postulat d'une séparation entre visualité de l'œuvre et discours de la critique.

La deuxième voie de l'alternative consiste, quant à elle, à assumer l'échec du projet moderniste en reconnaissant l'impureté inévitable sur laquelle achoppe celui-ci, et en incorporant à la peinture la médiation linguistique autrement extérieure à elle.

Ainsi assiste-t-on à l'émergence, à partir du milieu des années 1960, de nombreux « tableaux à texte » comme ceux d'On Kawara, d'Art & Language ou de John Baldessari, dans lesquels la dimension autoréflexive devient alors plus manifeste, et qui se trouvent à reconnaître d'emblée la coexistence du discours et de la visualité.

Le quatrième et dernier chapitre, lui, examine la troisième voie de l'alternative, représentée par les pratiques conceptuelles de notre corpus : il s'agit alors de délaisser carrément l'idée même de spécificité, de s'affranchir de la nécessité de travailler au sein d'un médium donné, pour tenter de faire coïncider l'œuvre (devenue générique) avec le texte qui la décrit. Tel est le cas du *Card File* de Morris, des néons « autonymiques » de Kosuth ou du *Schema* de Graham. Ces œuvres découlent de projets esthétiques et intellectuels profondément différents et, à certains égards, étrangers les uns aux autres. Comme nous le verrons, le *Card File* émane de l'intérêt de Morris pour la poïétique et constitue une tentative de révéler et de faire se poursuivre dans l'œuvre achevée le processus créatif; le *Five Words in Green Neon* illustre quant à lui la thèse de Kosuth selon laquelle l'œuvre d'art se réduit à une proposition analytique, inconditionnellement vraie comme l'est une tautologie; et le *Schema* de Graham, en se présentant sous la forme d'une page de magazine, procède d'une lecture de l'art minimal et du Pop art par laquelle l'artiste entend prolonger l'analyse critique du « cube blanc » amorcée par la sculpture minimaliste pour y inclure l'instance de légitimation que constitue la revue d'art. Mais en dépit de leurs différences, toutes ces œuvres ont cependant en commun de restreindre leur contenu à une description d'elles-mêmes, laquelle débouche, dans le cas du *Schema*, sur le phénomène de l'in situ, et annonce de ce fait les enjeux de la critique institutionnelle.

L'apport de notre recherche, au-delà d'un repérage descriptif mettant en lumière la multiplicité des occurrences de la forme tautologique dans le discours critique et dans la production artistique des années soixante, consisterait aussi à montrer en quoi cette forme se révèle un lieu de négociation entre l'*autotélie moderniste*, dont elle constitue un aboutissement (l'œuvre s'y assimilant par sa réflexivité à une totalité monadique, dont le célèbre fragment-hérisson de Schlegel¹⁸ fournit un modèle), et une

¹⁸ « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson. » (Fragment 206 de l'*Athenaeum*, dans Philippe Lacoue-Labarthe; Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit., p. 126)

ouverture au contexte à travers laquelle l'œuvre engage de nouveau un rapport critique avec le monde.

Cette recherche propose ainsi un itinéraire (pour reprendre le mot de Paul Veyne¹⁹) à travers les cas de figures de l'autoréférentialité, de la peinture moderniste tardive à l'art conceptuel, en passant par l'art minimal. S'ouvrant avec les pratiques picturales respectives de Reinhardt et de Stella (lesquelles peuvent être considérées tout à la fois comme des points d'aboutissement de l'expressionnisme abstrait et de la peinture moderniste), elle s'interrompt au seuil des premières pratiques d'*in situ* et de la critique institutionnelle du début des années 1970. La période et le corpus au sein desquels notre thèse élabore sa réflexion ayant été abondamment étudiés, surtout dans les dernières quinze années, nous ne prétendons pas renouveler de façon profonde la compréhension de ceux-ci; nous nous proposons plutôt de relater, selon une « intrigue » inédite, le passage du modernisme tardif (avec les peintures respectives de Reinhardt et de Stella) à l'art conceptuel et au régime de création générique qui constitue aujourd'hui notre contemporanéité, et d'établir au passage une cartographie de quelques œuvres exemplaires.

On sait en effet qu'à la suite de l'exposition *L'art conceptuel, une perspective*, tenue en 1989 au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, une investigation critique et théorique d'envergure a été entreprise sur l'art conceptuel et, plus largement, sur l'art des années 1960. Pour ce qui est de l'art conceptuel, cette effervescence s'est manifestée à la fois par l'organisation de grandes expositions rétrospectives (notamment *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, au Museum of Contemporary Art de Los Angeles en 1995, et *Global Conceptualism: Points of Origins 1950s-1980s*, au Queens Museum of Art de New York en 1999²⁰) et la publication de plusieurs essais théoriques et ouvrages collectifs²¹ (l'un des moments où

¹⁹ « Les historiens racontent des intrigues, qui sont comme autant d'itinéraires qu'ils tracent à leur guise à travers le très objectif champ événementiel » (Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971, p. 51).

²⁰ Charles Harrison considère les trois expositions susnommées comme autant de jalons dans l'historicisation de l'art conceptuel (*Conceptual Art and Painting. Further Essays on Art & Language*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001, p. 35-36).

²¹ Entre autres, les ouvrages collectifs suivants : Michael Newman; Jon Bird (éd.), *Rewriting Conceptual Art*, London, Reaktion Books, 1999; Michael Corris (éd.), *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; Alexander Alberro; Sabeth Buchmann (éd.), *Art After Conceptual Art*, Cambridge (Mass.), MIT Press, Vienne, Generali Foundation, 2006.

cet intérêt a culminé serait la parution de l'anthologie d'Alexander Alberro et de Blake Stimson²²). Des approches et des pistes d'interprétation nouvelles de la genèse de ce courant et de ses liens avec le contexte social large, ont ainsi été proposées.

Si l'art conceptuel est l'objet d'une telle attention, c'est qu'il est de plus en plus considéré comme un point de basculement critique entre l'art moderne et la production contemporaine. Charles Harrison, historien de l'art qui a aussi été membre du collectif britannique Art & Language, peut ainsi déclarer :

In any standard account of the art of the second half of the twentieth century, the moment of Conceptual Art now figures as a point of significant change – the hinge between artistic modernism and the postmodern, perhaps, or more prosaically – and increasingly plausibly – between significantly different phases of modernism itself.²³

Renchérissant sur cette idée, Paul Wood suggère en particulier que la rupture de l'art conceptuel par rapport au modernisme réside dans le fait qu'il signale le moment où la peinture (médium par excellence du modernisme) fait place à la production interdisciplinaire qui caractérise aujourd'hui l'art contemporain, soutenant notre hypothèse d'un lien étroit entre art moderniste tardif et art conceptuel :

Conceptual art can seem like nothing less than the hinge around which the past turned into the present : the modernist past of painting as *the* fine art, the canon from Cézanne to Rothko, versus the postmodernist present where contemporary exhibition spaces are full of anything and everything, from sharks to photographs, piles of rubbish to multi-screen videos – full, it seems, of everything except modernist painting.²⁴

Conséquence de cet intérêt et de la variété des approches qui ont contribué à renouveler notre compréhension de ce courant, le terme d'art conceptuel a pris une extension inédite, entraînant une difficulté à le définir.

Extension géographique, d'abord : alors qu'il était auparavant centré sur l'Amérique anglo-saxonne et l'Europe de l'Ouest, l'art conceptuel est de plus en plus considéré comme un phénomène global, largement répandu en Amérique latine, en Europe de l'Est et en Asie. L'exposition *Global Conceptualism*, dont le catalogue était subdivisé selon des chapitres consacrés à différentes régions géographiques, a largement contribué à diffuser cette nouvelle lecture.

²² *Conceptual Art : A Critical Anthology*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999.

²³ Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting. Further Essays on Art & Language*, op. cit., p. 35.

²⁴ Paul Wood, *Conceptual Art*, New York, Delano Greenidge Editions, coll. « Movements in Modern Art », 2002, p. 6.

Ce faisant, l'art conceptuel n'est plus défini de manière prépondérante ou exclusive par l'investigation réflexive sur la nature de l'art qui caractérisait la branche anglo-américaine de ce courant (avec Kosuth et Art & Language comme figures paradigmatiques) ; il est vu comme un ensemble composite de pratiques infléchies par la géographie et la culture. Et, comme le soulignent Jon Bird et Michael Newman dans l'introduction à l'ouvrage collectif qu'ils ont élaboré, des approches théoriques nouvelles telles que le féminisme, les *gender studies* et les études culturelles ont elles aussi élargi la constellation d'artistes et de problématiques rattachés à ce courant. L'étude de l'art minimal a elle aussi connu un semblable *aggiornamento*, perceptible dans les travaux de James S. Meyer²⁵ et dans l'appel de Hal Foster²⁶ à comprendre ce courant à la lumière des clivages idéologiques et des crises sociopolitiques (de la contestation estudiantine de l'autorité à celle de la guerre du Vietnam) au sein desquels il s'est développé.

Extension chronologique, enfin : pour plusieurs historiens de l'art, l'art conceptuel est de moins en moins circonscrit à un moment historique particulier (fin des années 1960, début des années 1970), il est davantage considéré telle une réalité dynamique, qui se poursuit et s'affirme au-delà de son émergence initiale en recoupant des pans de l'art contemporain. Alexander Alberro écrit, dans l'introduction à un ouvrage collectif :

We dispute claims, made as early as Rosalind Krauss's « Sense and Sensibility » (1973), and continuing in various forms in the present, that this art movement was merely a period style that has had its day. Instead, we suggest that, although in highly reconfigured forms, it thrives today more than ever before.²⁷

Michael Newman et Jon Bird voient quant à eux la réception et la réinterprétation de l'art conceptuel par des artistes des années 1980 et 1990 tels Barbara Kruger, Louise Lawler, Renée Green, Douglas Gordon, Felix Gonzalez-Torres et

²⁵ Notamment *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven (Ct.), London, Yale University Press, 2001.

²⁶ « The Crux of Minimalism », dans Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (Mass.), London, MIT Press, 1996, p. 35-68.

²⁷ Alexander Alberro, « Introduction : the Way Out is the Way In », dans Alexander Alberro; Sabeth Buchmann (éd.), *Art After Conceptual Art*, op. cit., p. 13.

Sophie Calle comme autant de phases de son propre développement²⁸. Signe patent de cette extension, Tony Godfrey, dans une monographie sur ce courant, définit l'art conceptuel comme une modalité de création, y distinguant quatre types de pratiques ou de matériaux (ready-made, intervention, documentation, langage verbal) qui permettent d'en repérer des occurrences dans l'ensemble de la production de la seconde moitié du 20^e siècle²⁹.

Notre thèse, elle, entend plutôt revisiter un certain nombre de problématiques qui ont défini de manière presque canonique l'art conceptuel à son origine : l'autoréférentialité des œuvres, l'abandon du visuel au profit du verbal, la tendance à l'autoréflexivité. En revenant sur ces enjeux, il ne s'agit nullement pour nous d'enchâsser ou de réifier l'art conceptuel dans la définition historique rassurante qu'il a pu naguère avoir, ni de récuser la complexité du phénomène qu'ont révélée les recherches récentes ; bien plutôt, nous considérons que celui-ci n'a pu inaugurer de régime nouveau de création ni influencer de façon aussi déterminante sur la production artistique qui l'a suivi sans répondre à des problèmes affrontés par l'art qui lui était immédiatement antérieur (la peinture formaliste), c'est-à-dire sans assurer tout à la fois la transition et la rupture avec le paradigme auquel adhérait cet art. Si nous privilégions une intrigue qui adopte une perspective interne à la production artistique, il ne s'agit pas non plus pour nous de dénier la pertinence des approches multidisciplinaires du contexte social et culturel de l'art, mais de reconnaître que la compréhension du passage de l'art moderniste tardif au régime de création contemporain exige d'approfondir *aussi* ce type de dynamique.

Alors que les recherches actuelles, comme le soulignent Newman et Bird³⁰, tendent à s'intéresser à l'art conceptuel selon des points de vue aussi divers que ceux du nomadisme (André Cadere), de la subjectivité (Sophie Calle) ou de l'anthropologie (Susan Hiller, Lothar Baumgarten), notre thèse fait donc à nouveau osciller le pendule en faveur de figures centrales de la tendance autoréflexive, de surcroît étroitement associées au canon moderniste (à travers la filiation de l'art minimal). Ce parti n'est pas

²⁸ Michael Newman; Jon Bird (éd.), « Introduction », *Rewriting Conceptual Art*, London, Reaktion Books, 1999, p. 8-10.

²⁹ Tony Godfrey, *Conceptual Art*, London, Phaidon, 1998, p. 7-10.

³⁰ Michael Newman; Jon Bird, « Introduction », *Rewriting Conceptual Art*, *op. cit.*, p. 10.

adopté par révérence pour ces figures d'artistes célèbres, mais parce que l'examen de certaines de leurs œuvres découle de la perspective que nous privilégions, soit l'étude du lien entre l'œuvre et les discours qui la décrivent. Pareille approche n'est d'ailleurs évidemment pas nouvelle – on peut penser à Linda Hutcheon qui recourt au trope de la parodie pour penser le postmodernisme³¹, aux travaux de Jean-Marc Poinot sur le récit autorisé³², ou à des études récentes ayant porté sur des objets discursifs dans le champ des arts visuels³³. De façon très large, notre thèse s'inscrit ainsi dans le champ des travaux étudiant les rapports entre image visuelle et discours, et entend faire sienne la considération des effets pragmatiques de ces discours (tant ceux des artistes que ceux des critiques et des récepteurs de leurs œuvres), dont Jean-Marc Poinot a montré toute la nécessité.

L'objet de cette thèse, c'est donc tout autant les croyances dont les œuvres sont les objets que ces œuvres mêmes, notre postulat étant que la valeur et le sens des œuvres sont constitués par les discours que leurs producteurs, les critiques et autres acteurs du monde de l'art tiennent sur elles. Cette approche est d'autant plus nécessaire, on le verra, que le caractère tautologique de plusieurs œuvres de notre corpus est moins une qualité substantielle qu'une visée énoncée à leur endroit – un fait de réception (lorsque Fried condamne l'esthétique littéraliste, par exemple) ou une attribution de sens qui, dans le cas de l'auteur, a valeur de récit autorisé (Jean-Marc Poinot), dont le critique, le spectateur et l'historien de l'art doivent tenir compte, mais à laquelle ils ont la liberté de ne pas adhérer. Davantage : qu'ils ont le devoir de mettre en perspective en tenant compte des réceptions effectives qui ont pu avoir lieu³⁴.

³¹ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.

³² Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Villeurbanne, Institut d'art contemporain, et Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 1999.

³³ Voir par exemple les deux ouvrages collectifs suivants : Larys Frogier; Jean-Marc Poinot (dir.), *La description. Actes du colloque*, Châteaugiron, Archives de la critique d'art, 1997 (notamment Marie-Ange Brayer, « La description comme objet de l'œuvre », p. 61-75), et Roland Recht (dir.), *Le texte de l'œuvre d'art : la description*, Strasbourg/Colmar, Presses universitaires de Strasbourg, Musée d'Unterlinden, 1998.

³⁴ Considérons par exemple les néons autonymiques de Kosuth à la lumière de son texte célèbre « Art After Philosophy » : il est tentant d'y voir la confirmation des propos de l'artiste, c'est-à-dire de la théorie qu'il trace de l'histoire de l'art depuis Duchamp. Le tautologique est bel et bien dans l'œuvre, mais l'œuvre ne s'y réduit en aucune manière; il y assume une importance variable, plus ou moins déterminante selon les cas, mais il ne saurait être pris au pied de la lettre. Le cas de Reinhardt est encore plus probant à cet égard : on le sait, les peintures de ce dernier doivent être regardées à la lumière du

Mais afin d'entreprendre notre réflexion, nous devons cependant mettre en place le contexte et les présupposés de notre hypothèse, en nous interrogeant sur la notion même de tautologie – laquelle est empruntée à la rhétorique et à l'étude des langues naturelles –, et sur son application au champ des arts visuels, tout ceci en tentant d'établir la spécificité de ces œuvres à forme tautologique.

projet éthique et esthétique que leur fixent les textes quasi doctrinaux de ce dernier; pourtant, il faut s'aviser que la réalité concrète des peintures échappe au programme de ces textes. Le cas de l'œuvre de Stella est lui aussi prégnant : l'interprétation formaliste d'un Michael Fried a été si importante, si déterminante dans la réception de ces œuvres, presque coextensive et simultanée avec leur consécration, qu'il faut faire un effort d'accommodation pour la dissocier de l'œuvre, et tenter d'observer les peintures en amont de la signification que lui a conférée l'interprétation friedienne.

De la même manière, infirmer la thèse selon laquelle les sculptures minimalistes d'un Morris ou d'un Judd seraient littérales et tautologiques ne discrédite pas, comme fait historique de leur fortune critique ou comme effet de sens probant de leur esthétique, la dimension tautologique effectivement ressentie par maint observateur de ces œuvres.

CHAPITRE I

La tautologie comme trope, comme thème et comme trait : définitions

Le but de cette thèse, on l'a vu, est d'étudier le passage de la tautologie comme figure de discours à la tautologie comme forme prise par certaines œuvres conceptuelles, et de voir en quoi ce phénomène peut être compris comme une intériorisation, par l'œuvre, de sa propre ekphrasis. Nous avons déjà relevé, en Introduction, plusieurs occurrences de formules tautologiques dans le discours des artistes et de la critique; avant d'aborder leur manifestation chez Reinhardt et chez Stella, nous devons définir plus clairement cette figure qu'est la tautologie et examiner la façon dont elle fonctionne au sein du discours. Or, si elle se manifeste comme trope dans des écrits ou des déclarations d'époque, la tautologie est aussi mentionnée par maint critique, artiste ou historien de l'art en tant que trait ou propriété caractéristique de l'art des années soixante; pour étayer davantage notre réflexion, nous devons donc procéder à une recension des textes de certains de ces auteurs (Joseph Kosuth, Catherine Millet, Charles Russell, Benjamin H.D. Buchloh, Georges Didi-Huberman). Ces deux premières étapes de l'étude de notre objet, on le remarquera, s'alignent sur la distinction entre *usage* et *mention* usitée en philosophie du langage : la tautologie peut en effet être observée aussi bien dans l'emploi qu'en fait tel ou tel locuteur qu'en tant que thème abordé par des discours portant sur la philosophie ou sur l'histoire de l'art. Enfin, il nous faudra établir la spécificité du tautologique en tant que *trait* de certaines œuvres conceptuelles qui seront examinées au chapitre IV, notamment à la lumière des rapports entre l'œuvre d'art et sa description.

Le présent chapitre, afin de préparer l'étude notre corpus, s'intéressera donc successivement à la tautologie en usage, à la tautologie mentionnée et à l'œuvre envisagée comme tautologique dès lors qu'elle consiste en une autodescription.

A. La tautologie en usage

1) Définitions

Lorsque nous avons qualifié de « tautologies » les divers énoncés cités en ouverture de cette thèse, nous avons délibérément négligé de préciser la signification exacte de ce terme. Il n'est donc pas inutile de nous attarder ici sur le type particulier de trope que constitue la tautologie.

L'*Encyclopédie Universalis* nous apprend que le terme a une triple acception. La tautologie désigne d'abord, dans son sens le plus courant, un argument spécieux, un vice logique : « énoncer une tautologie, c'est dire la même chose deux fois; c'est affirmer un truisme, une évidence triviale, voire parler à vide et ne rien dire »³⁵; à l'inverse, la tautologie peut être une figure de rhétorique légitime, dont une maxime comme « Un sou est un sou » est un exemple familier; enfin, dans un sens plus technique, la tautologie correspond à un type de proposition en logique formelle : il s'agit d'une proposition qui est toujours vraie peu importe la valeur de vérité de ses composants.

L'idée d'une répétition du même, on le constate, est sous-jacente à ces trois définitions, ce qu'atteste d'ailleurs l'étymologie du mot. Emprunté au latin *tautologia*, il provient en fait du grec et veut dire « to auton legein », soit « dire la même chose »³⁶.

Il est à noter que les dictionnaires usuels, eux, ne relèvent que deux de ces acceptions; ainsi le *Petit Robert* et le *Larousse* ne relient pas la tautologie à une figure de rhétorique. Par ailleurs, si la définition du *Petit Robert* suggère d'entrée de jeu le caractère « fautif » de la tautologie (« Vice logique consistant à présenter, *comme ayant un sens*, une proposition dont le prédicat ne dit rien de plus que le sujet »³⁷), le *Larousse*, lui, définit celle-ci en recourant à une formulation tout à fait neutre :

³⁵ Françoise Armengaud, « Tautologie », *Encyclopédie Universalis. Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopédie Universalis/Albin Michel, 2001, p. 882.

³⁶ Cette explication est fournie par Armand Cuvillier (article « tautologie », *Vocabulaire philosophique*, Paris, Armand Colin/Le Livre de poche, 1988, p. 250).

³⁷ Article « tautologie », *Petit Robert I*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1988, p. 1929 [nous soulignons]. Cette définition du *Robert* reprend presque textuellement l'une de celles que propose André Lalonde (significativement précédée de la remarque « Au sens péjoratif ») dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 1403).

« Répétition d'une même idée en termes différents dans certaines formules »³⁸. Curieusement, notons-le, cette définition s'écarte du modèle d'énoncés tautologiques le plus fréquemment cité, soit le A = A de « La vie, c'est la vie ». La définition met donc en avant le phénomène plus général et englobant de la redondance, en négligeant la forme syntaxique particulière qui caractériserait l'énoncé tautologique.

La divergence entre les définitions du *Larousse* et du *Petit Robert* traduit par ailleurs le statut ambivalent qui s'attache à la notion dans son usage courant, la tautologie pouvant être considérée soit comme argument non probant, soit comme tournure légitime. Or, ainsi que le relève Madeleine Frédéric en examinant la tautologie dans le langage naturel³⁹, ce flottement notionnel remonte aux rhéteurs et aux philosophes de l'Antiquité. L'ambivalence repose sur le statut équivoque de la *répétition* inhérente à toute tautologie : ou bien cette répétition est légitime parce qu'éloquente de quelque manière, ou bien elle est pure et vaine redondance de la pensée.

Ainsi la définition fournie par le *Robert*, enregistrant l'usage le plus courant du terme, pointe-t-elle d'abord l'imposture de l'énoncé tautologique, en le définissant comme un « vice logique consistant à présenter, *comme ayant un sens*, une proposition dont le prédicat ne dit rien de plus que le sujet »⁴⁰. Qualifier un raisonnement ou un énoncé de tautologique revient à le taxer d'inanité, et l'emploi du terme est alors indissociable d'un jugement de valeur émis par l'interlocuteur à l'endroit de cet énoncé. En tant qu'argument spécieux, la tautologie est bien un « vice logique », qui peut d'ailleurs être employé à dessein, pour abuser l'interlocuteur ou imposer quelque argument d'autorité. Dans « Le mythe, aujourd'hui », Roland Barthes en fait une des attitudes de prédilection de l'idéologie petite-bourgeoise :

La tautologie est ce procédé verbal qui consiste à définir le même par le même (« *Le théâtre, c'est le théâtre* »). On peut voir en elle l'une de ces conduites magiques dont Sartre s'est occupé dans son *Esquisse d'une théorie des émotions* : on se réfugie dans la tautologie comme dans la peur, ou la colère, ou la tristesse, quand on est à court d'explication; la carence accidentelle du langage

³⁸ Article « tautologie », *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1996, p. 991.

³⁹ Madeleine Frédéric, « La tautologie dans le langage naturel », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. XIX, 1 (1981), Strasbourg, Centre de Philologie et de Littératures romanes, p. 313-326. Frédéric cite par exemple un passage des *Institutions oratoires* de Quintilien, pour qui la tautologie est définie comme un défaut de style.

⁴⁰ Article « tautologie », *Petit Robert I, op. cit.*, p. 1929 [nous soulignons de nouveau].

s'identifie magiquement avec ce que l'on décide d'être une résistance naturelle de l'objet. [...] La tautologie est un évanouissement à point venu, une aphasie salutaire, elle est une mort ou si l'on veut une comédie, la « représentation » indignée des *droits* du réel contre le langage. Magique, elle ne peut, bien entendu, que s'abriter derrière un argument d'autorité [...] ⁴¹

Ce réquisitoire, on le constate, vise la dimension simplificatrice et autoritaire de l'idéologie, dont la tautologie n'est dans ce contexte qu'une des figures, en tant qu'elle est un procédé de négation et de neutralisation de l'altérité ou de la différence.

Mais cette définition de la tautologie comme vice logique ne saurait rendre compte de toutes ces formules à l'aide desquelles, en disant par exemple « Un sou est un sou », on n'en dit pas moins quelque chose, sans que l'on puisse se faire reprocher de commettre une erreur logique. Josette Rey-Debove analyse ce type d'énoncé comme relevant de ce qu'elle appelle la « tautologie formelle », par opposition à la tautologie non formelle dont la définition est le modèle. L'auteure caractérise en effet la tautologie « comme une identité où les éléments du prédicat reprennent ceux du sujet, selon le modèle /X est X/ ou /X est Y/, étant posé que /X/ et /Y/ ont même contenu » ⁴². Le « What you see is what you see » de Stella correspond ainsi à la formule « Un X est un X » (ou encore $A = A$), et se distingue donc de la tautologie non formelle qui, sous la forme « Un X est un Y », se retrouve dans des phrases comme « Un célibataire est un homme non marié ».

La plupart des linguistes qui interprètent alors la tautologie comme figure de rhétorique distinguent entre les deux termes unis par la relation d'identité pour montrer que celle-ci n'est pas une répétition creuse ou un énoncé vide de sens. Ainsi, Chaïm Perelman et Catherine Olbrechts-Tyteca expliquent que,

[...]orsque, dans une discussion non formelle, la tautologie paraît évidente et voulue [...], elle devra être considérée comme une figure. On utilise alors une identité formelle entre deux termes qui ne peuvent être identiques si l'énoncé doit avoir quelque intérêt. L'interprétation de la figure, que nous appellerons *tautologie apparente* exige donc un minimum de bonne volonté de la part de l'auditeur ⁴³.

⁴¹ Roland Barthes, « Le mythe, aujourd'hui » [1957], *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970, p. 240-241.

⁴² Josette Rey-Debove, « Le sens de la tautologie », *Le français moderne*, 46^e année, no 4 (1978), p. 318.

⁴³ Chaïm Perelman; Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1988, p. 292.

De son côté, Éric Buyssens reprend une idée similaire en postulant que la valeur logique nulle d'un énoncé tautologique n'égale pas la valeur informative effective qu'il prend en contexte réel : « Quand une personne dit, par exemple, *Un franc, c'est un franc*, elle veut dire que la valeur du franc a son importance, n'est pas à mettre en question »⁴⁴. Josette Rey-Debove, quant à elle, s'attache à montrer comment les conditions qui permettent de reconnaître un caractère de pure évidence à la tautologie du point de vue de la logique se retrouvent très rarement dans le contexte de la communication ordinaire et des langues naturelles. La connaissance de la langue – sans parler de la façon dont cette langue désigne et exprime le monde – varie d'un individu, d'une culture, d'un groupe social, d'un contexte historique à l'autre. Ainsi,

[t]ous les niveaux et domaines de connaissance (et de croyance) sont diversement représentés par les individus, ainsi que tous les degrés de compétence. Il n'existe pas deux visions du monde tout à fait semblables, ni deux idiolectes identiques. Du point de vue de la connaissance, ce qui est évident pour l'un ne l'est pas pour l'autre, et la plupart des phrases de structure tautologique sont des lapalissades à l'arrivée, et des découvertes au départ.⁴⁵

Enfin, autre acception technique et neutre, on a vu que le terme de tautologie désigne en logique moderne une « proposition complexe qui reste vraie en vertu de sa forme seule, quelle que soit la valeur des propositions qui la composent »⁴⁶. C'est à cette définition que se réfère par exemple Wittgenstein dans le *Tractatus logico-philosophicus*, lorsqu'il oppose la tautologie à cet autre type d'énoncé qu'est la contradiction⁴⁷, de même que Kosuth, dans son texte « Art After Philosophy ». Wittgenstein écrit que la tautologie est « inconditionnellement vraie »⁴⁸, parce que sa validité découle exclusivement de la définition des termes employés et des lois logiques, si bien qu'elle est indépendante de l'état effectif du monde; Aimé Patri donne dans son commentaire en note du paragraphe 4.46 l'exemple suivant : « Il pleut ou il ne pleut pas », proposition qui est nécessairement vraie « quels que soient les faits d'expérience »⁴⁹. Françoise Armengaud explique quant à elle la notion en fournissant le

⁴⁴ Éric Buyssens, « Tautologies », *La linguistique*, vol. 6, fascicule 2 (1970), Presses universitaires de France, p. 39-40.

⁴⁵ Josette Rey-Debove, « Le sens de la tautologie », *loc. cit.*, p. 330-331.

⁴⁶ Article « tautologie », *Petit Robert I*, *op. cit.*

⁴⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983 [1921], 4.46, p. 98-99 (trad. de l'allemand par Pierre Klossowski).

⁴⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, 4.461, p. 100.

⁴⁹ Aimé Patri, note 4.46, dans Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 99.

modèle dont ce type d'énoncé ressortit dans le calcul propositionnel : p ou non- p , qui est « toujours vrai, que p soit vrai ou faux »⁵⁰. Tautologies et contradictions ont aussi en commun d'être « vides de sens » puisque, étant « inconditionnellement vraies ou inconditionnellement fausses, elles ne nous apprennent rien sur ce qui se passe dans le monde »⁵¹. Ce type de proposition, qui connaît un usage important en philosophie analytique et néo-positiviste au 20^e siècle, et qui servira aussi pour la formalisation des langages informatiques, est issu de ce qu'Emmanuel Kant appelle la proposition analytique (par opposition à la proposition synthétique). Le philosophe Alfred J. Ayer résume commodément la distinction entre ces deux types d'énoncés : « a proposition is analytic when its validity depends solely on the definitions it contains, and synthetic when its validity is determined by the facts of experience ». Il poursuit en fournissant deux exemples : « There are ants which have established a system of slavery » est une proposition synthétique puisque sa véracité ne peut être établie que par une observation empirique, alors que « Either some ants are parasitic or none are » est, elle, analytique, parce qu'elle est vraie indépendamment de tout état de choses particulier, en vertu de la seule signification des mots qu'elle utilise⁵². « Un célibataire est un homme non marié », comme on l'a vu, est un autre exemple de tautologie : cet énoncé est nécessairement, logiquement vrai, puisque le prédicat explicite la définition du sujet; on remarque aussi qu'un tel énoncé ne nous apprend rien sur un quelconque état de choses ou à propos d'un célibataire en particulier, ainsi que le stipulait Wittgenstein. De manière générale, donc, est tautologique tout énoncé qui est vrai par définition.

À quelle acception précise rattacher les énoncés tautologiques que nous avons observés plus haut, tels ceux de Reinhardt ou de Stella ? Non pas, sauf exception, à la logique formelle, étant donné que le contexte de ces occurrences est l'oralité de l'interview ou encore la prose de l'essai (nous reviendrons plus loin sur le cas particulier du texte de Kosuth, qui *mentionne* la tautologie plutôt qu'il n'en fait *usage*). Ensuite, à moins de déconsidérer le propos de ces différents locuteurs en ne voyant

⁵⁰ Françoise Armengaud, « Tautologie », *op. cit.*, p. 883.

⁵¹ Aimé Patri, note 4.46, dans Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, note 4.461, p. 99.

⁵² Alfred J. Ayer, *Language, Truth, and Logic* [1936], New York, Dover, s.d., p. 78-79.

dans leurs tautologies que des vices logiques (position bien sûr possible, qui serait celle de maints détracteurs de l'art contemporain), il nous reste le parti de les lire plutôt comme des *procédés rhétoriques* qui, en tant que tels, sont pourvus d'une signification non nulle, ce pour quoi nous optons. Les occurrences que nous analysons dans cette thèse relèveraient ainsi de ce que Josette Rey-Debove appelle la « tautologie formelle », comme nous l'avons vu plus haut.

2) Significations

Reste alors à nous demander comment « fonctionne » cette figure au sein des discours des artistes, voire des critiques – question d'autant plus importante que les contextes où surviennent ces tautologies sont, on l'a vu, très variés, allant de la prose littéraire (Reinhardt, Manzoni) à l'interview (Morris, Stella) en passant par l'article critique ou le simple titre d'œuvre d'art (Buren). On peut ainsi postuler un spectre s'étendant depuis la déclaration proférée dans l'impromptu de la parole jusqu'au texte à vocation littéraire (la série du dogme de l'*art-as-art* de Reinhardt, par exemple). À un pôle dominerait la rhétorique de la conversation, à l'autre, la littérarité des formes brèves, au sein desquelles le tour tautologique voisine les énoncés de type gnominique ou proverbial.

On l'a dit, les linguistes interprètent la tautologie en distinguant entre les deux termes unis par la relation d'identité du type « La vie est la vie ». L'article de Madeleine Frédéric précédemment cité fournit un bon exemple de cette idée. Pour l'auteure, l'identité du sujet et du prédicat dans la formule tautologique n'est qu'apparente : elle dissimule en fait une différence implicite, grâce à laquelle la tautologie fonctionne comme un trope (et signifie quelque chose, donc) et ne se réduit pas à un défaut de style. Frédéric cite à cet égard des passages des textes de J. Rey-Debove et de C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca qui postulent eux aussi une différence entre les deux constituants de l'énoncé si celui-ci doit être considéré comme signifiant. Pour élucider cette différence, elle reprend l'explication que propose S. I. Hayakawa à l'endroit de l'énoncé suivant : « Aw, forget it! Business is business, after all » :

Such an assertion, although it looks like a *simple statement of fact*, is not simple and is not a statement of fact. The first *business* DENOTES transaction under discussion; the second *business* invokes the CONNOTATIONS of the word. The sentence is a DIRECTIVE, saying, *Let us treat*

*the transaction with complete disregard for considerations other than profit, as the word 'business' suggests. Similarly, when a father tries to excuse the mischief done by his sons, he says, Boys will be boys : in other words, Let us regard the action of my sons with that indulgent amusement customarily extended toward those whom we call 'boys' .*⁵³

Si les deux termes sont en effet identiques du point de vue de ce qu'ils *dénotent*, ils *connotent* cependant des perspectives différentes sur l'objet du discours. Frédéric commente le passage cité en expliquant que l'énoncé tautologique indique quelque chose de

[...] l'attitude du locuteur face à l'objet de son discours : le sujet parlant qui recourt à un énoncé de ce genre souhaite attirer l'attention de son interlocuteur sur un trait caractéristique de l'être ou de l'objet désigné par le terme repris, que l'interlocuteur n'a pas envisagé ou n'a pas voulu envisager⁵⁴.

Ainsi, poursuit-elle, la seconde occurrence du mot est chargée de « traits connotatifs que le locuteur désire réactiver pour son interlocuteur »⁵⁵. Une tautologie comporte donc toujours un certain implicite, dont l'interprétation nécessite la prise en compte du contexte et de la situation au sein de laquelle elle est énoncée.

Pour sa part, Josette Rey-Debove explique ce type d'énoncé en assimilant la connotation implicite de la tautologie à une dimension métalinguistique. Une expression familière comme « Un sou est un sou » peut se comprendre comme signifiant : « Une chose appelée /X/ est cette chose telle qu'on la définit ».

Ce jeu, poursuit-elle, est rendu possible par le statut ambigu de la définition : ce qu'est une chose et ce que signifie le mot qui la nomme. *Un sou* (qu'on peut considérer comme de valeur négligeable) *est un sou* (tel que sa définition l'intègre dans les valeurs monétaires)⁵⁶.

L'analyse de Rey-Debove repose donc sur la distinction entre *langue* et *discours* : un quelconque sou (c'est-à-dire une chose dénommée, objet du discours dans une situation particulière) est ramené à la définition du sou (c'est-à-dire à ce que signifie le mot « sou » dans le code de la langue).

⁵³ S. I. Hayakawa, cité dans Madeleine Frédéric, « La tautologie dans le langage naturel », *loc. cit.*, p. 320.

⁵⁴ Madeleine Frédéric, *ibid.*, p. 320.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Josette Rey-Debove, « Le sens de la tautologie », *loc. cit.*, p. 329. On peut ainsi imaginer un sujet parlant qui userait de cette tautologie pour récuser l'opinion qu'un sou *n'est qu'un sou* (qu'il est une quantité négligeable), en voulant dire, lui, qu'un sou *est quand même* un sou (qu'il vaut malgré tout quelque chose, que sa valeur n'est pas nulle).

C'est par là même que la tautologie comporte une valeur informative et que Frédéric y voit une variété de « répétition lexicale focalisante ». La tautologie pourrait en ce sens être définie comme un trope consistant à exploiter l'assertion de l'identité pour mieux marquer la différence de perspective entre les deux occurrences du terme repris.

À ce propos, Perelman et Olbrechts-Tyteca remarquent de façon opportune que...

[...] la relation entre les termes [*est*] toujours la même. La formule d'identité nous met sur la voie d'une différence mais ne spécifie pas sur quoi doit porter notre attention. Elle n'est qu'une manière formelle du procédé qui consiste à valoriser positivement ou négativement quelque chose par un pléonasme⁵⁷.

Autre façon, on le voit, de rappeler la nécessité de considérer le contexte dans lequel est proférée une tautologie pour en interpréter le sens, dans la mesure même où la signification repose sur une part d'implicite.

Ainsi, dans son étude sur *La répétition*⁵⁸, Madeleine Frédéric précise le fonctionnement de la tautologie en examinant des formules apparentées. Dans « Paris n'est plus Paris », la « non-équivalence des deux réalités visées par le terme repris y est cette fois exprimée explicitement »⁵⁹; de même, dans « Il y a livre et livre », ou « Il y a coutume et coutume », l'absence de ce qu'elle appelle le « signe d'identité trompeur *est* »⁶⁰ contribue à marquer plus nettement la différence entre les deux termes. L'analyse par laquelle l'auteure interprète le sens des tautologies montre ainsi la nécessité de prendre en compte le contexte dans lequel survient ce type d'énoncé, c'est-à-dire de saisir l'enjeu de la suite de répliques où il est proféré, de même que les valeurs et les attitudes plus ou moins implicites des locuteurs par rapport à ce dont ils parlent.

Une analyse similaire de la tautologie est fournie par Etsuzo Mikki qui parle, en raison de la capacité de ce type d'énoncé à éveiller un savoir partagé par l'interlocuteur, d'un pouvoir évocateur ou connotatif de la tautologie⁶¹. Comme la

⁵⁷ Chaïm Perelman; Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation, op. cit.*, p. 293.

⁵⁸ Madeleine Frédéric, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 152.

⁶¹ Etsuzo Mikki, « Evocation and Tautologies », *Journal of Pragmatics*, no 25 (1966), p. 635-648.

plupart des auteurs, Mikki amorce sa réflexion en se demandant comment la tautologie, qui ne semble pas apporter d'information, peut malgré tout être signifiante; elle répond à cette question en montrant que l'équivalence formelle des termes liés par la tautologie du type « Kids are kids » n'est qu'apparente. Les deux termes sont les mêmes, mais ils dénotent chacun une perspective distincte sur leur référent : le premier, qu'elle qualifie de « description opaque », renvoie au référent du point de vue de l'énoncé, c'est-à-dire tel que ce référent se trouve à être mentionné, décrit ou représenté lors d'une situation de communication; le second, qualifié de « description transparente », renvoie au référent tel qu'il est connu, c'est-à-dire selon les informations supposées partagées par l'interlocuteur mais non manifestes dans l'échange : « In the transparent description [...], the referent is identified with, and described via, someone/something in the real world from the perspective of current speech situations that include both speaker and hearer »⁶². Cette explication concorde avec l'usage que Rey-Debove fait de la distinction entre langue et discours; l'auteur donne l'exemple suivant pour clarifier cette distinction : si, dans un tableau, une jeune fille dont les yeux sont bleus est en fait représentée avec des yeux bruns, il est également possible de dire « L'artiste a peint une jeune fille aux yeux bruns » et « L'artiste a peint une jeune fille aux yeux bleus », selon qu'on se réfère au personnage du tableau (point de vue de l'énoncé, description opaque), ou qu'on se réfère au modèle représenté, tel qu'on le sait être en réalité (point de vue des connaissances partagées, description transparente). Or Mikki explique que, dans des énoncés tautologiques, la répétition du sujet donne lieu successivement à une description opaque et à une description transparente, laquelle permet d'évoquer, dans l'esprit de l'auditeur, un savoir partagé à propos de cette personne. L'auteur donne l'exemple d'un dialogue puisé dans le roman *Goodbye, Columbus* de Philip Roth :

“How's Uncle Max ?” I asked.

“What should he be? *Uncle Max is Uncle Max.*”⁶³

Ainsi, dans cette réplique, « [the] properties of a person named *Uncle Max* are intended by the speaker to be evoked by the hearer in the process of their being (re-

⁶² Etsuzo Mikki, « Evocation and Tautologies », *loc. cit.*, p. 637.

⁶³ *Ibid.*, p. 641.

)identified and described transparently, as *Uncle Max* »⁶⁴. On voit bien comment la tautologie, qui se satisfait apparemment de dire moins en se contentant de répéter, parvient à être éloquente. La tautologie est par la suite ainsi définie :

Tautologies are forms of self-identification. A speaker refers to mutually shared beliefs about an object (or a person) and introduces these beliefs, through evocation, into a hearer's awareness. This is a self-identification process, in which a set of known attributes and properties of some object is re-identified in the current context with that very object.⁶⁵

Mikki poursuit en observant un trait physionomique important de la tautologie : celle-ci implique une certaine immuabilité du monde, puisqu'elle repose sur une réaffirmation des valeurs et des conceptions partagées – autant dire d'un fait de mentalité, de la coutume ou de l'idéologie. L'auteure explique à ce propos que, dans la tautologie, la répétition indique iconiquement l'insistance du locuteur sur cette immuabilité⁶⁶. Une tautologie peut donc connoter aussi bien la tolérance ou l'indifférence face à cette immuabilité et, par là, viser à influencer l'attitude de l'interlocuteur. Ainsi, une mère de famille, qui conclut un échange de confidences avec une autre sur les turbulences de leurs enfants en disant : « Les jeunes sont les jeunes », suggère que les enfants sont ce qu'ils sont et agissent comme ils le font en raison de leur nature même, ce qui pourra inciter les deux interlocutrices à la tolérance, ou à la résignation. La tautologie présume à cet égard une stabilité dans l'ordre du monde (celui d'un groupe, d'une société, dont la taille sera variable suivant les contextes), stabilité qu'elle renforce pragmatiquement par le fait même de s'y référer; de là sans doute la qualité *péremptoire* qui s'attache fréquemment à l'énoncé tautologique⁶⁷. Si bien que le locuteur utilisant la tautologie tend à se doter, de façon quasi-performative, de l'autorité même que comporte cette réaffirmation des valeurs : « By endorsing beliefs and values widely held among community members, the speaker in effect claims to be the representative, as it were, of the entire community »⁶⁸. Sans doute un tel usage connote-t-il aussi une certaine rectitude, incitant l'interlocuteur à l'acceptation de l'ordre du monde ainsi réaffirmé, idée que l'on verra mise à profit dans les textes de

⁶⁴ *Ibid.*, p. 641.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 641.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 642.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 643.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 643.

Reinhardt. Buysens relève d'ailleurs ce même trait après avoir considéré plusieurs occurrences : « Dans chacun des exemples cités, on retrouve l'affirmation [...] que quelque chose est indiscutable, inéluctable, immuable, éternel »⁶⁹.

Cette connotation attachée à de nombreux exemples de tautologies (fréquentes comme « Une femme est une femme », « La vie c'est la vie »), Josette Rey-Debove, comme on l'a vu plus haut, l'explique en analysant ce type d'énoncé comme une réaffirmation de l'ordre du monde et de la langue : « si le consensus n'est pas général, ce qui est pratiquement le cas, l'emploi des énoncés que l'on sait être tautologiques est destiné à freiner la fuite des systèmes. Ils sont une réaffirmation de l'ordre du monde et de la langue contre les menaces de changement »⁷⁰. Cette idée recoupe l'assertion de l'autorité, en l'occurrence celle des codes idéologique et linguistique ainsi que l'a fait ressortir l'analyse de Barthes; comme l'auteure l'écrit, « ce qu'on dit *d'un sou, d'une femme*, se trouve ramené aux codes (ce que signifie *sou, femme*) »⁷¹.

Alors que la linguistique tend à justifier le recours à la tautologie en opérant une distinction entre les deux termes identiques qu'elle répète, le philosophe Clément Rosset jette un éclairage quelque peu différent sur ce type d'énoncé. Dans un essai intitulé *Le démon de la tautologie*⁷², il insiste plutôt sur la stricte identité de ces deux termes, que la tautologie serait seule apte à mettre clairement en lumière. Rosset entreprend ici de répondre à une objection qu'on lui fait souvent, comme il l'explique au lecteur : son discours se bornerait à répéter que le réel est le réel, et qu'en tant que tel il se révélerait assez pauvre de contenu. Pour montrer qu'au contraire son propos est pertinent, justement parce que le réel est d'emblée tautologique, ou plutôt parce que c'est la tautologie qui rend le mieux compte de sa factualité, Rosset tente d'éclairer la spécificité de l'assertion tautologique et, à l'inverse de l'opinion commune, d'en montrer la richesse de sens. Le philosophe revient par là sur une idée centrale de son livre *L'objet singulier*, dans lequel il évoquait l'« étrange pouvoir de

⁶⁹ Éric Buysens, « Tautologies », *loc. cit.*, p. 40.

⁷⁰ Josette Rey-Debove, « Le sens de la tautologie », *loc. cit.*, p. 328.

⁷¹ *Ibid.*, p. 329.

⁷² Clément Rosset, *Le démon de la tautologie*, Paris, Minuit, 1997.

suggestion attaché à l'expression tautologique : unique signal du singulier, la redondance y marque l'insistance même du réel »⁷³.

Rosset commence par rappeler les trois caractéristiques que Wittgenstein attribue à la tautologie dans le *Tractatus logico-philosophicus*. La tautologie constitue d'abord une « proposition creuse et vide »⁷⁴; elle ne fait que constater l'identité d'une chose ($A = A$) sans y ajouter quoi que ce soit. La tautologie est donc « inconditionnellement vraie »⁷⁵ mais, par là même (et c'en est le deuxième aspect), elle offre le modèle de toute proposition vraie. Cependant, pour Wittgenstein, malgré qu'elle soit le modèle logique de la vérité, la tautologie reste inapte à dire quelque chose de la réalité, c'est-à-dire d'un quelconque état de choses. La tautologie n'aurait « aucun pouvoir descriptif, parce que la vérité logique qui veut qu'une chose soit nécessairement égale à elle-même ne renseigne en rien sur la nature de chacune des choses existantes, c'est-à-dire est incapable d'en « déterminer » (ou d'en définir) la réalité »⁷⁶.

Or c'est à propos de ce dernier point que Rosset diverge de Wittgenstein, en soutenant que la formule tautologique ne se réduit pas à la seule évidence logique mais révèle au contraire quelque chose de fondamental à propos du réel. Pour ce faire, il passe en revue lapalissade, truisme, pétition de principe et pléonasmisme pour montrer ce qui distingue la tautologie de ces « pseudo-tautologies ». Selon lui, toutes ces figures contournent l'évidence et reposent sur l'illusion d'une différence. Ainsi, par exemple, alors qu'une lapalissade répète le même « tout en s'efforçant de le faire passer pour un autre », la tautologie, elle, le « répète ouvertement »⁷⁷.

Rosset considère donc les énoncés de type « La vie, c'est la vie » – objets privilégiés par les linguistes – comme des avatars appauvris de la tautologie, qu'il range au nombre des « pseudo-tautologies ». Des formules comme « Un sou est un sou », « Une double croche est une double croche », « La guerre est la guerre » relèvent plutôt de ce qu'il appelle la « tautologie didactique », ou édifiante⁷⁸. Car si ces

⁷³ *L'objet singulier*, Paris, Minuit, 1979, p. 24.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁵ Wittgenstein, cité par Rosset, *ibid.*, p. 14.

⁷⁶ Clément Rosset, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 33.

assertions empruntent la forme même de l'énoncé tautologique (« A est A »), en revanche leur sens est tout autre :

La tautologie prétend attirer l'attention sur le fait qu'une chose quelconque est la chose qu'elle est, sans qu'il y ait quelque possibilité que ce soit de modification ou d'altération. Ce n'est évidemment pas du tout le cas des proverbes cités plus haut, lesquels entendent souligner une vérité sans rapport avec ce qu'énonce à la lettre une pseudo-tautologie qui n'est ici convoquée que pour illustrer l'enseignement de cette vérité : à savoir qu'il faut prêter attention à la plus modique des sommes si l'on veut s'enrichir ou ne pas se ruiner; que, si l'on veut jouer de la musique en mesure, il faut respecter scrupuleusement chaque indication de durée [...]⁷⁹.

On retrouve ici ce que Mikki appelait le pouvoir évocateur ou connotatif de la tautologie, qui consiste souvent en valeurs ou savoir partagés. C'est ce qui explique que le philosophe lui attribue le caractère de *proverbe* : ces formules, un peu à l'instar des dictons, véhiculent de façon implicite une maxime ou un élément de sagesse populaire qu'il revient à l'interlocuteur de comprendre, et qu'il est loisible de lui suggérer par le détour d'une tautologie, précisément parce que ce savoir est supposé connu de lui. Voilà qui n'est pas loin du « savoir partagé » dont faisaient état Mikki et Frédéric pour rendre compte de l'efficacité de la tautologie.

On est donc amené à postuler une valeur *injonctive* dans l'emploi ordinaire de la tautologie : l'interlocuteur est en effet chaque fois incité à se rappeler un aspect quelconque de ce dont il est discuté, qu'il s'agisse d'accepter les rigueurs de la guerre ou de se résigner aux nécessités de l'apprentissage. En ce sens, la formule tautologique accompagne l'énonciation d'un état de fait ou d'une vérité à laquelle l'interlocuteur est en quelque sorte convié à se soumettre et dont elle renforce l'évidence proverbiale. Même si les tautologies ne sont nullement homologuées dans le fonds de la langue à l'instar, par exemple, des proverbes (comme l'indique la consignation de ces derniers dans le dictionnaire *Larousse*), leur forme syntaxique, elle, semble l'être, si bien que chaque tautologie inédite proférée par un locuteur donné tire une partie de sa force rhétorique de sa ressemblance avec l'économie du proverbe.

On le constate, l'approche des linguistes et celle de Rosset concordent pour attribuer à l'énoncé tautologique une légitimité propre, mais elles diffèrent dans leur

⁷⁹ *Ibid.*, p. 33.

façon d'analyser ce type d'énoncé et d'en justifier la pertinence. Pour les linguistes, la tautologie est signifiante parce que la répétition n'est qu'apparente; pour Rosset, c'est au contraire parce que la tautologie affirme ouvertement la répétition qu'elle est éloquente. C'est en fait lorsqu'il soutient que la tautologie attire l'attention sur l'identité de la chose, « sans qu'il y ait quelque possibilité que ce soit de modification ou d'altération », que Rosset recoupe l'analyse de certains linguistes, en faisant état du sème d'immutabilité que lui attribuent Mikki et Buysens.

La tautologie des linguistes réaffirme un savoir partagé (et est pour cela assimilée à un proverbe) alors que, pour Rosset, elle met au contraire l'accent sur la singularité irréductible de l'existant. La première réfère à la coutume, à des traits de mentalité, à l'organisation du monde ; la seconde communique plutôt une expérience de nature ontologique, celle de la factualité du réel. Sans vouloir arbitrer entre ces positions divergentes, nous entendons plutôt les retenir toutes deux pour ce qu'elles peuvent avoir d'utile afin de dégager le sens des énoncés que nous étudierons plus loin.

3) Le trope tautologique : quelques précédents

Les occurrences que nous avons relevées en Introduction, dans le discours critique des années 1960, ne sont pas, loin s'en faut, inédites : elles signalent bien plutôt l'exacerbation d'un phénomène qui se prépare tout au long du 20^e siècle. Depuis la fameuse définition de Maurice Denis (« Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »⁸⁰) jusqu'aux écrits de Manzoni, l'énoncé tautologique au sens large ne cesse en effet de résonner dans l'art moderne. Il constitue à n'en pas douter un topos de la dynamique autoréférentielle qui caractérise l'opacification du signe et accompagne les multiples « déclarations d'indépendance » de la peinture ayant ponctué l'histoire des avant-gardes, et dont on trouve une des premières occurrences dans *Du spirituel dans l'art* de Kandinsky : « Sa tâche [l'artiste parle de la peinture], maintenant, est d'étudier ses forces et ses moyens, d'apprendre à les connaître, comme la musique l'a fait depuis

⁸⁰ Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme » [1890], *Théories : du symbolisme au classicisme*, Paris, Hermann, 1964, p. 33.

longtemps, et d'essayer d'utiliser ces forces et ces moyens d'une manière qui ne doive rien qu'à elle-même en vue de la création »⁸¹.

Le peintre Theo van Doesburg écrit par exemple, pour expliquer les fondements de ce qu'il appelle la peinture concrète : « Une femme, un arbre, une vache sont concrets à l'état naturel, mais à l'état de peinture, ils sont abstraits, illusoires, vagues, spéculatifs, tandis *qu'un plan est un plan, qu'une ligne est une ligne*; rien de moins; rien de plus »⁸². En ce sens, une ligne peinte apparaît pleinement comme la ligne qu'elle est dès lors qu'elle ne contribue plus à figurer autre chose au sein d'une représentation⁸³ (ce qui n'implique cependant pas qu'elle soit dépourvue de sens : le fait d'être *telle* ligne dans *telle* œuvre particulière lui procure une fonction définie au sein de la syntaxe visuelle de cette dernière). Signe patent de l'affinité étroite entre la formule « rien de moins, rien de plus » de van Doesburg et celle de Maurice Denis, Georges Didi-Huberman les associe toutes deux pour illustrer l'attitude tautologique qu'il vise à récuser dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*⁸⁴.

On le constate, l'affirmation de l'élément peint passe ici par l'arrimage exclusif de son sens à sa réalité factuelle de signe. Dans le troisième paragraphe du manifeste de l'art concret, van Doesburg explicite cette idée : « Le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c'est-à-dire plans et couleurs. Un élément pictural n'a pas d'autre signification que " lui-même " en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que " lui-même ". »⁸⁵

⁸¹ Kandinsky [1912], cité dans Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, p. 53. Jean-Joseph Goux montre cependant que, chez Kandinsky, l'émancipation du médium pictural répond à la volonté de doter celui-ci de l'immédiateté sensible de la musique; ce passage à l'abstraction vise à procurer à la peinture une transparence spirituelle du sens, dans la foulée de l'idéalisme de Hegel (Jean-Joseph Goux, *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978, p. 78-85).

⁸² Theo van Doesburg, « Commentaires sur la base de la peinture concrète » [1930], cité dans En coll., *Art concret suisse : mémoire et progrès*, Dijon, Le coin du miroir, 1982, p. 82 [nous soulignons].

⁸³ ... et à cet égard le passage de van Doesburg semble anticiper la libération de la ligne observée par Michael Fried dans les grands tableaux à drips de Pollock : « ... line, in Pollock's allover drip paintings of 1947-1950, has been freed at last from the job of describing contours and bounding shapes. [...] Pollock's line bounds and delimits nothing – except, in a sense, eyesight » (« Three American Painters: Noland, Olitski, Stella » [1965], *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1998, p. 224). Le terme « eyesight » qui clôt le passage signale, d'un auteur à l'autre, le changement d'accent : pour van Doesburg, la ligne est affranchie et rendue intransitive pour affirmer le tableau *per se* ; pour Fried, c'est au profit de l'opticalité de la peinture qu'elle l'est.

⁸⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 51.

⁸⁵ Theo van Doesburg [avec les autres signataires du manifeste : Carlsund, Héllion, Tutundjian, Wantz], « Base de la peinture concrète », *Art concret*, numéro un (avril 1930), p. 1, reproduit dans En coll., *Art concret suisse : mémoire et progrès, op. cit.*, p. 81.

Cette volonté de réduire le signe plastique à un hypothétique degré zéro (d'abolir toute illusion, tout potentiel de représentation iconique) pour présenter les éléments « en eux-mêmes » et proclamer l'autotélisme de l'art, est un trope récurrent dans l'histoire de l'abstraction; il fera notamment résurgence quarante ans plus tard dans les déclarations du groupe BMPT. Au « rien de moins, rien de plus » de van Doesburg semble faire écho ce propos de Michel Claura, commentant les manifestations du groupe :

The result is a thing to be looked at for its own sake. It no longer represents, expresses, etc. It is no longer an illusion. [...] The problem of communication – even of non-communication – will no longer exist. There is no didactic intent. The spectator sees a work in itself, nothing else, nothing more.⁸⁶

Claura anticipait ce propos dans un texte rédigé pour la participation de BMPT à la Cinquième Biennale de Paris en 1967. Il y expliquait comment la dissidence du groupe vis-à-vis des valeurs idéologiques associées à la production artistique amenait celui-ci à éliminer toutes les fonctions traditionnelles de l'art, et à ne définir sa pratique que par la seule existence intransitive de l'œuvre. Il concluait en texte en déclarant : « La peinture de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni ne fait qu'exister »⁸⁷.

Dans un texte du peintre polonais Wladislaw Strzeminski, on trouve l'idée similaire d'une substitution de l'être au représenter, de la réalité de l'existence à la virtualité du signe. Le peintre uniste écrit : « A work of art does not express anything. A work of art is not a sign of anything. It is (exists) in itself »⁸⁸. Développant ailleurs la même thèse par l'affirmation du principe de l'unisme, Strzeminski écrit :

A real = autonomous existence in the plastic arts : when a work of art is plastically self-sufficient ; when it constitutes an end in itself and does not seek justification in values that subsist beyond the picture. An item of pure art, built in accordance with its own principles, stands up besides other worldly organisms as a parallel entity, as a real being [...]⁸⁹.

⁸⁶ Michel Claura, « Paris Commentary » [1969], Alexander Alberro ; Blake Stimson. *Conceptual Art : A Critical Anthology*, Boston, MIT Press, 1999, p. 86.

⁸⁷ Michel Claura, « Groupe Buren, Mosset, Parmentier, Toroni », *Cinquième Biennale de Paris*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1967, p. 175.

⁸⁸ Strzeminski, « What Can Legitimately Be Called Now Art », cité dans Yve-Alain Bois, « Strzeminski and Kobra : In Search of Motivation », *Painting as Model*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993, p. 136.

⁸⁹ Strzeminski, « B=2; to read » [1924], cité dans Yve-Alain Bois, « Strzeminski and Kobra : In Search of Motivation », *op. cit.*, p. 136.

Dans *Le Dernier tableau*, le critique russe Taraboukine s'attarde sur cet affranchissement ontologique de l'œuvre d'art vis-à-vis du réel (en tant que modèle à représenter), qu'il considère comme une innovation fondamentale apportée par des artistes comme Picasso, Tatline et les suprématises :

Alors que l'art ancien, du naturalisme au cubisme primitif, est un art « représentatif » qui se caractérise par le lien existant entre les formes picturales et celles du monde réel extérieur, l'art nouveau brise ce lien, cette relation de dépendance, pour créer des objets autonomes. (...) Il constitue la *Res*, autonome, qui n'est pas une représentation naturaliste, impressionniste ou futuriste, qui n'est pas une analyse (...), qui n'est pas une synthèse au sens de « sommes d'impressions » (en quoi elle se séparerait de l'impressionnisme); il s'agit encore moins d'un schéma, d'une convention, ni à plus forte raison d'un symbole. C'est un nouvel objet réel, qui n'existait pas auparavant et qui fait désormais partie du nombre infini des objets du monde réel.⁹⁰

On constatera que l'insistance à affirmer ce statut nouveau de l'œuvre d'art s'accompagne d'une énumération de négations – procédé que l'on retrouvera dans la prose d'Ad Reinhardt, comme nous le verrons au chapitre suivant. Pareille insistance accordée à l'affranchissement de l'œuvre vis-à-vis de toute fonction de représentation semblerait faire écho à l'esthétique du Romantisme allemand⁹¹, si ce n'était de la dimension éminemment matérialiste qui anime la visée de ces artistes modernes. Nous devons donc distinguer, au sein de l'autotélisme de l'abstraction, entre cette visée matérialiste, proche de la science, et les aspirations spiritualistes d'un Kandinsky ou d'un Mondrian. Ainsi, il s'agit moins, pour Strzeminiski, d'affranchir l'œuvre individuelle en l'élevant au statut d'une totalité autosuffisante que de dégager la peinture de toute transitivité pour produire les éléments matériels à la base de son langage, comme le montre par exemple le travail de Rodtchenko.

Revenant sur les trois tableaux monochromes qu'il avait présentés en 1921 à l'exposition $5 \times 5 = 25$ de Moscou, l'artiste russe recourt lui aussi à une quasi-tautologie pour exprimer le radicalisme de la table rase à laquelle il entendait alors procéder :

⁹⁰ Nikolai Taraboukine, *Le dernier tableau* [1921], Paris, Champ libre, 1972, p. 152; p. 153 (trad. du russe par A.B. Nakov et Michel Pétris).

⁹¹ Pour expliciter la notion d'intransitivité, par exemple, Tzvetan Todorov cite des fragments de Novalis qui affirment cette autonomie : « L'image n'est ni l'allégorie ni le symbole de quelque chose d'autre, mais le symbole d'elle-même »; « Le roman ... ne vise aucun but; il ne dépend de rien que de lui-même, absolument » (Novalis, cité par Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985, p. 208). Voir aussi l'avant-propos de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy à *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 8-28.

J'avais conduit la peinture à sa conclusion logique et exposé trois toiles : rouge, bleue et jaune. J'avais affirmé que tout était terminé. Les couleurs fondamentales. *Chaque toile est une toile*, et il ne doit plus y avoir aucune représentation.⁹²

Benjamin H.D. Buchloh, dans un texte consacré au concept de *faktura* où se trouve mentionné ce triptyque, explique que l'intention de Rodtchenko, à l'instar de ses collègues constructivistes, était alors de clarifier et de discriminer les éléments fondamentaux du langage pictural, et ce, dans un esprit presque scientifique⁹³. Ainsi, rapprochant ces monochromes des *Constructions suspendues* auxquelles l'artiste aboutit simultanément, en 1920-1921, Buchloh montre que Rodtchenko « avait mené à sa conclusion logique [la] séparation de la couleur et de la ligne, et [l']intégration de la forme et du plan »⁹⁴. De là la volonté de dégager la couleur de toute signification extrinsèque au phénomène matériel qu'elle constitue, comme l'historien de l'art l'explique dans un essai consacré à la peinture monochrome :

Rodchenko's triptych *Pure Colors : Red. Yellow. Blue*, 1921, is the first work that not only abolishes the denotative functions of color but also liberates color from all spiritual, emotional, and psychological associations, analogies with musical chords, and transcendental meaning in general.⁹⁵

On le constate, dans tous ces exemples, la figure de la tautologie ne fait pas autre chose qu'illustrer et affirmer l'identité à soi-même de la peinture que défendent ces artistes. « Chaque toile est une toile » ; « Une ligne est une ligne » : pour reprendre l'analyse de Madeleine Frédéric, on pourrait dire que les artistes qui recourent à des tautologies désirent attirer l'attention de leur lecteur sur des « traits connotatifs » de ces éléments que ce dernier « n'a pas envisagé ou n'a pas voulu envisager »⁹⁶. *Une ligne est une ligne* – c'est-à-dire qu'une ligne dans la peinture concrète n'est plus un trait de contour disparaissant dans la figure qu'elle contribue à représenter, mais un élément qui apparaît en tant que tel et pour lui-même. *Chaque toile est une toile* – c'est-à-dire que chacun des trois tableaux de Rodtchenko n'est plus une représentation, mais un

⁹² A. Rodtchenko, « Travailler avec Maïakovski » [1939], cité dans Denys Riout, *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 54.

⁹³ Benjamin H.D. Buchloh, « Faktura et Factographie » [1984], *Essais historiques I. Art moderne*, Villeurbanne, Art Éditions, 1992, p. 73-76 (trad. de l'anglais par Claude Gintz).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁹⁵ Benjamin H.D. Buchloh, « The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde », *October*, 37 (Summer 1986), p. 43-44. Et l'auteur écrit un peu plus loin dans le même texte qu'avec ce triptyque on assiste à l'affirmation de la « pure matérialité » de la couleur.

⁹⁶ Madeleine Frédéric, « La tautologie dans le langage naturel », *loc. cit.*, p. 320.

plan de tissu tendu sur un châssis, et enduit d'une couche uniforme de couleur. Dans une déclaration antérieure de l'artiste, la même idée est exprimée par la forme négative : « Le tableau cesse d'être un tableau pour devenir une surface ou un objet peint »⁹⁷. On le voit, le propos de Rodtchenko articule la réalité du tableau comme œuvre d'art particulière (tableau dont on dit par métonymie qu'il est une toile) avec l'une des conditions de possibilité de la peinture comme médium (la toile comme support du tableau à l'huile dans la tradition occidentale). Ce faisant, il recoupe l'horizon de la toile vierge, cette surface non peinte qui, en tant que support plan et rectangulaire de la peinture, fonde la théorie moderniste en même temps qu'elle peut être considérée comme un objet, comme un ready-made⁹⁸.

Dans chaque cas, aussi, les tautologies énoncées par ces artistes tirent leur force de la perspective métalinguistique implicite dont elles se réclament. Comme l'explique Josette Rey-Debove, l'objet respectif dont parlent Rodtchenko et van Doesburg se trouve ramené à sa définition : « Une chose [*en l'occurrence une ligne, ou une toile*] est cette chose telle qu'on la définit »⁹⁹ ; ainsi une ligne (dans telle peinture concrète) est une ligne (soit un « trait continu dont l'étendue se réduit pratiquement à la dimension de la longueur »¹⁰⁰).

Le fait que tous ces exemples proviennent du moment fondateur de l'abstraction n'est pas un hasard. Qu'il s'agisse de faire table rase de la tradition, comme Rodtchenko, ou de poser les bases d'un vocabulaire pictural originaire, comme van Doesburg ou Stzreminski, la tautologie marque avec force la radicalité de l'entreprise. La qualité péremptoire qu'on peut associer à ce type de passage a été relevée, comme nous l'avons vu, par plusieurs linguistes. Josette Rey-Debove écrit par exemple :

La tautologie est généralement perçue comme un jugement indiscutable, l'expression d'une vérité fermée sur elle-même, d'un contenu absolu qui soutient l'ensemble des autres jugements par l'éblouissement de l'évidence retrouvée (*Un quart d'heure avant sa mort il était encore en vie. Après l'heure ce n'est plus l'heure.* etc.).¹⁰¹

⁹⁷ Rodtchenko [1917], cité dans Benjamin H.D. Buchloh, « Faktura et Factographie », *op. cit.*, p. 75.

⁹⁸ Sur cette question, voir Thierry de Duve, « Le monochrome et la toile vierge », *Résonances du ready-made*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 193-292.

⁹⁹ Josette Rey-Debove, « Le sens de la tautologie », *loc. cit.*, p. 329.

¹⁰⁰ Article « ligne », *Le Petit Larousse illustré 1996*, Paris, Le Larousse, 1996, p. 601.

¹⁰¹ Josette Rey-Debove, *loc. cit.*, p. 324.

L'emploi du tour est donc *rhétorique*, et vise chaque fois à affirmer la spécificité et l'opacité du langage pictural par opposition à l'emploi transitif qui en est fait dans la représentation figurative. On notera l'éloquence de la sentence tautologique, aussi simple qu'irréfutable, aussi claire et réfractaire à l'ambiguïté que voudrait l'être la peinture abstraite dont elle est chargée d'énoncer le projet. Elle concentre ainsi plusieurs des tensions et visées du modernisme.

Elle traduit d'abord, dans tous ces exemples, la volonté d'abolir toute représentation, assimilée ici à une illusion, de façon à faire coïncider le signe (plan, tableau, ligne) avec son sens, à faire que le signe ne renvoie plus qu'à sa propre réalité matérielle – en sorte que le tableau n'ait « pas d'autre signification que lui-même », comme l'écrit van Doesburg. L'énoncé tautologique exacerbe alors la forte tendance à l'autoréférentialité du modernisme. En ce sens-là, le « What you see is what you see » de Stella, qui cristallise cette résistance au verbal et, donc, à la polysémie de l'interprétation, s'inscrit dans une longue lignée.

L'usage de la tautologie connote aussi, dans ce contexte, le désir de parvenir à la certitude d'un message dépourvu de toute ambiguïté. Tout se passe comme si les artistes désiraient conférer à leur œuvre l'exactitude et le caractère de vérité nécessaire de la proposition analytique (où le message réitère le code) : la peinture abstraite révélerait la nature fondamentale et essentielle du médium dont elle relève et apparaîtrait dès lors comme « allant de soi ». Une semblable coïncidence de l'œuvre avec elle-même annonce les œuvres conceptuelles de forme autonymique, et ces premières analyses anticipent quelques-uns des débats que nous retrouverons dans les années soixante. Elles révèlent aussi l'intrication de la tautologie comme figure et de la tautologie comme propriété inhérente aux œuvres issues du modernisme.

Utilisée pour marquer la spécificité de la peinture et sa résistance à la représentation iconique, la tautologie apparaît comme un des signes du formalisme et de cette tendance à l'exacerbation des propriétés essentielles du médium qui définit le modernisme selon Greenberg – et plus encore de ce que W.J.T. Mitchell appelle la « répression du langage »¹⁰², c'est-à-dire la lutte de l'art abstrait pour s'émanciper de la

¹⁰² « *Ut Pictura Theoria* : Abstract Painting and the Repression of Language », *Critical Inquiry*, no 15 (Winter 1989), p. 348-371.

narration ou des sources littéraires qui déterminaient les contenus des œuvres plastiques. Car au-delà d'un rejet de la figuration, l'enjeu est d'affirmer la peinture en distinguant son régime de celui des arts du langage, comme le souligne Mitchell : « The project of abstract painting [...] is only secondarily an overcoming of representation or illusion; the primary aim is the erection of a wall between the arts of vision and those of language »¹⁰³. Rosalind Krauss peut ainsi décrire l'ambition profonde de l'art moderne comme une « aspiration au silence », lorsqu'elle commente l'apparition de la grille comme structure archétypale : « Surfacing in pre-War cubist painting and subsequently becoming ever more stringent and manifest, the grid announces, among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse ». ¹⁰⁴

Il s'agit donc pour la peinture de renverser la suprématie séculaire du langage ; on peut en effet concevoir que la peinture demeure en quelque sorte subordonnée au langage verbal, en ceci qu'elle ne peut se dire elle-même; cette hiérarchie remonte à l'Antiquité classique qui fait de la peinture une « poésie muette » (Simonide), selon la formule *ut pictura poesis* de Horace. Cette dépendance de la peinture « silencieuse » par rapport au langage s'incarne notamment dans l'existence de l'ekphrasis, description verbale des tableaux et de ce qu'ils représentent, qui permet de les évoquer, de les analyser et de les discuter hors du contexte visuel de l'exposition. Mitchell explique ainsi cette idée :

The 'otherness' of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the *paragone* of painter and poet) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the 'self' is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the 'other' is projected as a passive, seen, and (usually) silent object. Insofar as art history is a verbal representation, it is an elevation of ekphrasis to a disciplinary principle. Like the masses, the colonized, the powerless and voiceless everywhere, visual cannot represent itself; it must be represented by discourse.¹⁰⁵

¹⁰³ *Ibid.*, p. 351.

¹⁰⁴ Rosalind Krauss, « Grids », *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge (Mass.), MIT Press, 1985, p. 9, cité par James A.W. Heffernan, « Speaking for Pictures: the Rhetoric of Art Criticism », *Word and Image*, vol. 15, no. 1 (January-March 1999), p. 28.

¹⁰⁵ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 157, cité par James A.W. Heffernan, « Speaking for Pictures: the Rhetoric of Art Criticism », *loc. cit.*, p. 19.

L'histoire de l'art, écrit Heffernan qui commente ce propos de Mitchell, ne peut s'élaborer sans recourir à l'ekphrasis ; or l'art abstrait visera justement à ébranler cette domination du texte en créant des images qui seraient irréductibles au langage, qui se montreraient réfractaires à toute traduction dans le médium verbal. À l'inverse de ce rejet du verbal, la stratégie de l'art conceptuel, comme nous le verrons plus loin, sera plutôt de revendiquer une compétence discursive en incorporant l'ekphrasis à l'œuvre elle-même. Ainsi, un discours dominant l'œuvre de sa position en surplomb est-il intégré par elle, pour qu'elle devienne capable de se « parler » elle-même.

Pour revenir aux déclarations des artistes abstraits cités plus haut, il faut cependant noter que, alors que van Doesburg et Rodtchenko célébraient l'authenticité d'un art enfin délivré de toute illusion, un Taraboukine, lui, qualifiait le monochrome de Rodtchenko de « mur aveugle, stupide et sans voix », n'y voyant qu'une œuvre absurdemment vidée de signification¹⁰⁶. Cette dissension nous amène à prendre en compte la variété des usages et des registres du tour tautologique.

4) Tons et registres

La tautologie, en effet, peut comporter un accent mélioratif ou péjoratif. Dans un cas (celui de Rodtchenko ou de Strzeminiski), elle célèbre la spécificité, voire le caractère absolu d'une œuvre purement visuelle, et donc irréductible au langage verbal; dans l'autre, lorsqu'elle apparaît par exemple sous la plume de détracteurs, elle déprécie plutôt l'œuvre, en en déplorant la signification appauvrie. On en aurait un exemple dans l'article célèbre de Michael Fried sur l'art minimal. Critiquant les œuvres de Morris et de Judd, il écrit, en parlant des matériaux qu'ils emploient : « They are what they are and nothing more »¹⁰⁷, comme pour en fustiger la littéralité (le défaut de la tautologie comme figure ou vice logique semble alors contaminer l'œuvre elle-même). Nous retrouverons d'ailleurs ces deux attitudes face à la littéralité de la

¹⁰⁶ Nikolai Taraboukine, *Le dernier tableau*, *op. cit.*, p. 41. Taraboukine parle ici de la toile rouge du triptyque, qu'il qualifie de « dernier pas, le pas final effectué au terme d'un long chemin, le dernier mot après lequel la peinture devra se taire, le « dernier tableau » exécuté par un peintre. [...] Si le carré noir sur fond blanc de Malevitch contenait, en dépit de la pauvreté de son esthétique, une certaine idée picturale que l'auteur avait appelée « économie », « cinquième dimension », la toile de Rodtchenko est en revanche dépourvue de tout contenu, c'est un mur aveugle, stupide et sans voix » (p. 40-41).

¹⁰⁷ Michael Fried, « Art and Objecthood » [1967], *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1998, p. 165.

sculpture minimaliste au chapitre III. Pour les uns, comme Annette Michelson analysant la sculpture de Robert Morris à la lumière de la notion peircienne de priméité¹⁰⁸, le phénomène indique une spécificité de l'expérience sensorielle; pour les autres, cette même littéralité est source d'ennui, et est perçue comme absence de contenu ou de sens. Deux exemples montrent ces positions antagonistes : un passage d'un texte de l'Italien Piero Manzoni, et un commentaire issu du courrier des lecteurs de la presse anglaise lors de la controverse entourant l'acquisition, par la Tate Gallery, d'un des *Equivalents* de Carl Andre.

Dans « Pleine dimension », texte programmatique sur son entreprise artistique, Manzoni paraît céder à une certaine exaltation lorsqu'il tente de décrire la blancheur de l'*Achrome* :

[L]a question pour moi est de produire une surface intégralement blanche (voire intégralement incolore, neutre) au-delà de tout phénomène pictural, de toute intervention étrangère à la surface qui en soi est sa propre valeur. Blancheur qui n'est pas un paysage polaire, une matière évocatrice ou esthétique, une sensation ou un symbole. Une surface blanche qui est une surface blanche et rien d'autre (une surface incolore qui est une surface incolore), mieux encore, qui est, c'est tout : être (l'être total est pur devenir)¹⁰⁹.

On le constate, l'énoncé tautologique survient au terme d'une énumération, comme en désespoir de cause, et semble pourtant aussi répondre à un sentiment d'exaltation; tout se passe comme si la tentative de dire cette fameuse blancheur culminait et tournait court dans le même moment. La répétition d'une seconde tautologie entre parenthèse vient d'ailleurs redoubler la force de la première – et marquer aussi, paradoxalement, son impuissance. La figure exemplifie l'éloquence du langage verbal, tout en montrant la limite : l'énoncé se bute au réel en donnant de la tête contre le mur du sujet qu'il ne peut que répéter. Malgré cela, le ton des propos de Manzoni est proche d'une célébration jubilante; l'*Achrome* participe d'un certain ineffable, il montre la voie d'une *tabula rasa* grâce à laquelle la peinture transcende toute fonction de signification, pour être, pleinement et absolument : « C'est en tant qu'être total que le tableau acquiert sa valeur, en l'étant, sans avoir à le dire »¹¹⁰. Cette

¹⁰⁸ Annette Michelson, « Robert Morris – An Aesthetics of Transgression », *Robert Morris*, Washington, The Corcoran Gallery of Art, 1969, p. 17 sq.

¹⁰⁹ Piero Manzoni, « Pleine dimension » [1960], dans Germano Celant, *Piero Manzoni*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991, p. 94.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 92-93.

valeur accordée à l'existence souveraine d'une œuvre affranchie de toute fonction de communication rappelle l'intransitivité visée par le romantisme allemand, qui se libère du mimétisme de la représentation en faisant du signe esthétique rendu autonome un analogue du monde par cette autonomie même. Exposant la doctrine poétique de Karl Philipp Moritz, Todorov écrit à ce propos : « Comme le monde, l'œuvre d'art est une totalité autosuffisante; précisément dans la mesure où elle lui ressemble, elle n'a plus besoin d'affirmer son rapport avec lui »¹¹¹. Le beau ne réside donc plus dans l'imitation des apparences (c'est-à-dire dans la conformité à un modèle externe à l'œuvre), mais dans une cohérence interne qui fait de l'œuvre une totalité accomplie en elle-même; si bien qu'« être, de façon intransitive, devient une valeur suprême pour Moritz » (comme pour le romantisme allemand et, pourrions-nous ajouter, pour Manzoni)¹¹².

On trouvera un écho de cette attitude dans un texte de Susan Sontag postérieur de quelques années à celui de Manzoni, *Against Interpretation*. L'essayiste américaine y prône une critique d'art qui ne réprimerait plus les œuvres en cherchant à toute force à leur accoler un sens; elle célèbre la plénitude de l'œuvre qui, émancipée de la nécessité d'être un véhicule de signification, peut dès lors être expérimentée pour elle-même par le spectateur. Recourant elle aussi à une formule tautologique, Sontag écrit notamment : « Transparency is the highest, most liberating value in art – and in criticism – today. Transparency means experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are »¹¹³.

À l'inverse, la tautologie qu'on trouve dans l'un des commentaires recueillis par Carl Andre, lors de la controverse entourant l'acquisition par la Tate Gallery d'un de ses *Equivalents*, entend montrer que cette œuvre n'est qu'un arrangement de briques qui n'est justement *que* cela – un pur et simple arrangement de briques, parfaitement anodin. Dans un montage de diverses déclarations, Carl Andre cite un certain Keith Waterhouse, qui écrit dans le *Daily Mirror* du 19 février 1976 : « Bricks are not

¹¹¹ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985, p. 187.

¹¹² Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, op. cit., p. 189. L'auteur poursuit en citant Moritz : « Que nous-mêmes sommes, telle est notre pensée la plus élevée et la plus noble. – Des lèvres mortelles ne peut s'échapper parole plus sublime que : il est ! » (*ibid.*, p. 189).

¹¹³ Susan Sontag, « Against Interpretation » [1964], *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Dell Publishing, 1970, p. 23.

works of art. *Bricks are bricks*. You can build walls with them or chuck them through jewellers' windows, but you cannot stack them two deep and call it sculpture ». ¹¹⁴

Pour Manzoni, la tautologie suggère un au-delà du langage verbal dans lequel peut avoir lieu la plénitude, voire l'ineffable d'une expérience esthétique vive; pour Waterhouse, la même formule sert plutôt à dessiller les yeux, à montrer que le « roi est nu », à démasquer l'imposture par laquelle de simples briques se voient promues à la dignité d'œuvres d'art ¹¹⁵. (On notera que la compréhension d'une tautologie présuppose la connaissance de l'*attitude* du locuteur face à l'artiste ou à l'œuvre dont il parle – à moins que ce ne soit cet énoncé tautologique qui contribue aussi à nous la révéler).

Le titre qu'a donné Daniel Buren à la première exposition personnelle où il présentait une intervention in situ réalisée avec ses rayures blanches et colorées (à la Galerie Apollinaire de Milan, en 1968), pourrait illustrer un moyen terme dans cette échelle entre usages mélioratif et péjoratif de la tautologie : *Il s'agit de voir : des bandes verticales blanches et vertes qui ne sont que des bandes verticales blanches et vertes qui reportent à des bandes verticales blanches et vertes qui ne sont que des bandes verticales blanches et vertes* ¹¹⁶. Ce titre, que sa longueur fait presque ressembler à un texte, n'est pas à proprement parler une tautologie (comme l'est une phrase du type « Un chat est un chat »); il n'en a pas moins un sens similaire, dans la mesure où la triple répétition du sujet (les bandes verticales blanches et vertes) sert à couper court à l'éventuel désir d'interprétation du regardeur en suggérant le caractère indépassable de l'assertion d'identité, et donc à marquer performativement l'impossibilité de tout commentaire ¹¹⁷. On le constate, l'analyse de cette occurrence de la figure doit se faire sur le plan pragmatique : est convoquée ici la fonction conative du langage, puisqu'il s'agit de frustrer le désir de compréhension et de communication du

¹¹⁴ Dans Carl Andre, « The Bricks Abstract : A Compilation by Carl Andre », *Arts Monthly* (no 1, October 1976, p. 24), reproduit dans James Meyer (éd.), *Minimalism*, London, Phaidon, 2000, p. 251.

¹¹⁵ On ne peut manquer ici de signaler un certain parallélisme avec la controverse déclenchée en 1993 par l'achat de *Voice of Fire*, de Barnett Newman, par le Musée des beaux-arts du Canada, les peintres en bâtiment auteurs de bandes newmanesques faisant alors écho aux ouvriers goguenards photographiés dans la presse anglaise (voir Bruce Barber, Serge Guilbaut, John O'Brian (éd.), *Voices of Fire : Art, Rage, Power, and the State*, Toronto, University of Toronto Press, 1996).

¹¹⁶ Daniel Buren, *Photos-souvenirs 1965-1988*, Villeurbanne, Art Éditions, 1988, p. 284.

¹¹⁷ Fonction négatrice de blocage redoublée dans l'œuvre par le fait que le papier rayé recouvrait la porte d'entrée de la galerie et en interdisait l'accès au public pendant toute la durée de l'exposition.

spectateur, de bloquer toute ouverture interprétative en énonçant et en répétant le refus de signifier de l'œuvre. L'artiste joue le jeu de ce que Didi-Huberman va qualifier de position de l'« homme de la tautologie », que nous verrons un peu plus loin.

Conclusion

L'élaboration que nous venons de faire pour éclairer la tautologie en usage sera évidemment utile pour examiner les occurrences de cette formule dans le corpus de la thèse, notamment au sein des discours respectifs de Reinhardt et de Stella, au chapitre II.

Ces occurrences relèvent d'abord de la tautologie au sens de trope que l'on trouve dans le langage naturel (par distinction avec la tautologie comme vice de raisonnement ou type d'énoncé en logique formelle), emploi qui peut être pleinement légitime. Sous cet angle, il semble que le « connoté momentanément négligé » sur lequel les artistes proférant des tautologies veulent attirer l'attention, soit la littéralité et l'autonomie de l'élément visuel. En ce sens, comme l'écrit Rosset, les tautologies semblent « attirer l'attention sur le fait qu'une chose quelconque est la chose qu'elle est, sans qu'il y ait quelque possibilité que ce soit de modification ou d'altération ». On touche donc là à la valeur toute positive de la tautologie : rendre de nouveau attentif au fait élémentaire et irréductible de l'identité. Ce que disent Stella ou Van Doesburg, au fond, comme en écho à Maurice Denis, c'est précisément qu'une ligne *est d'abord* une ligne ou que ce que l'on voit *n'est (d'abord) que* ce que l'on voit – plutôt que quelque autre chose que l'on aurait tendance à projeter dans l'image que l'on observe. Ces artistes présupposent ainsi une conviction implicite chez leur interlocuteur (que ce que l'on voit ne se réduit pas à ce que l'on voit, en vertu de la nature de *signe* de la peinture, référant iconiquement au monde, ou indiciairement à l'état psychique du producteur), conviction à laquelle ils entendent résister par leurs tautologies. Nous trouvons ici l'opposition éclairée par Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* entre l'attitude de l'« homme de la tautologie » et l'attitude de la croyance, que nous allons examiner plus bas. Mais ce qui est aussi connoté par le caractère péremptoire et « indiscutable » de ces formules tautologiques, c'est le caractère *défensif* de leur usage, qui vise à affirmer la peinture comme radicalement différente du langage verbal,

réfractaire à lui, voire indicible. Ce qui sera donc en jeu, revendiqué par les énoncés tautologiques d'artistes ou de critiques, c'est l'autonomie de la visualité et l'idée de *littéralité* – qu'il s'agisse de la déplorer ou de la célébrer.

Car, on l'a vu en examinant les définitions de cette notion, toute formule tautologique implique une « répétition du même » qui, lorsqu'elle est employée pour qualifier une œuvre, ou bien vante celle-ci pour la vérité nécessaire et presque éblouissante de son évidence, ou bien au contraire déplore sa pauvreté en raison de l'inanité même de cette évidence qu'elle exprime. L'emploi de la tautologie oscille ainsi entre les pôles de la célébration et de la dépréciation, entre usages mélioratif et péjoratif : à la tautologie jubilante d'un Manzoni s'oppose la tautologie dessillante d'un Fried ou d'un Waterhouse. Et nous retrouverons précisément cette polarité en examinant, au chapitre suivant, les énoncés respectifs de Reinhardt et de Stella.

B. La tautologie mentionnée

Cette ambivalence de l'usage, elle peut aussi être observée dans tous ces discours où la tautologie est moins utilisée comme figure que *mentionnée* explicitement en tant que telle, soit pour qualifier des œuvres singulières, soit pour désigner un trait caractéristique de l'art des années 1960.

1) La tautologie comme qualificatif

Ainsi, la critique a pu attribuer un caractère tautologique à l'œuvre de peintres comme Robert Ryman, Frank Stella ou Piero Manzoni. Robert Storr, par exemple, qualifie de « near tautological » les principes par lesquels Ryman est amené à présenter sa démarche et cite le peintre à l'appui : « I wanted to paint the paint, you might say »¹¹⁸. « Peindre la peinture » : la formulation évoque une visée d'autonomie du signe pictural, comme s'il s'agissait pour Ryman d'utiliser la peinture pour la montrer elle-

¹¹⁸ Robert Storr, *Robert Ryman*, London/New York, Tate Gallery/Museum of Modern Art, 1993, p. 18 (tiré d'une interview avec l'artiste dans Barbaralee Diamonstein, *Inside New York Art World*, New York, Rizzoli, 1979, p. 332). La formule « to paint the paint » trouve un surprenant écho dans le roman *Océan mer* d'Alessandro Barrico, où un peintre tente de faire le portrait de l'océan en se servant de l'eau de mer pour médium (Paris, Albin Michel, 1998).

même, d'utiliser son statut de signe pour attirer l'attention sur sa réalité matérielle. Mais cette dimension tautologique semble aussi avoir partie liée avec l'autoréférence dont on peut créditer cette peinture; ainsi Anne Rorimer écrit (à l'occasion d'un parallèle où elle compare les *Date Paintings* d'On Kawara avec l'œuvre respective de Stella, de Manzoni et de Ryman) : « Paintings by Ryman are purely self-referential in as much as they reflect only upon the activity behind their own painting »¹¹⁹. Quoiqu'il en soit de la signification exacte que recouvre le terme de tautologie dans ce contexte, la notion, elle, est employée sans jugement de valeur pour décrire un aspect spécifique de l'œuvre de Ryman.

Sheldon Nodelman utilise aussi le terme de manière neutre, afin d'établir une analogie entre la structure visuelle de l'œuvre et le raisonnement logique pour repérer dans les tableaux de Frank Stella des exemples de « compositions tautologiques », « in which not merely are the parts logically derivable from the whole, but the reverse as well, so that “premises” and “conclusion” are mutually implicative »¹²⁰. Il cite à ce propos *Gran Cairo*, toile de format carré dont l'image peinte – un emboîtement concentrique de bandes carrées – est en effet une illustration de ce que Michael Fried appelle la structure déductive (phénomène que nous examinerons en détail dans la section du chapitre II consacrée à l'œuvre de Stella). Il s'agit ici d'un des rares cas où le recours à la notion de tautologie est pleinement motivé et explicité : en faisant usage de guillemets, l'auteur montre qu'il est conscient de transférer un concept d'une discipline (la logique) à une autre (l'histoire de l'art) et, par là, d'user d'une métaphore.

Nous pouvons poser à cet égard que l'attribution du qualificatif « tautologique » à un tableau est, de toute façon, toujours métaphorique : une peinture ne saurait en effet être tautologique à proprement parler, c'est-à-dire au sens linguistique et/ou logique du terme. Considérons par exemple, en ayant toujours à l'esprit la notion de structure déductive de Fried, le cas de la peinture monochrome, qui paraît une manifestation exemplaire de ce que serait une tautologie picturale; la couleur appliquée uniformément sur le support semble bien, en effet, une parfaite réitération du plan pictural. Cependant, tout pigment étendu sur une surface exemplifie une couleur dont les

¹¹⁹ Anne Rorimer, « The Date Paintings of On Kawara », dans *On Kawara. Date Paintings in 89 Cities*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1991, p. 222.

¹²⁰ Sheldon Nodelman, « Sixties Art: Some Philosophical Perspectives », *Perspecta*, 11 (1967), p. 81.

propriétés physiques la singularisent et la distinguent absolument du plan qui la supporte. Dans l'expérience de perception de l'œuvre, il y a fort à parier que la couleur s'imposera au moins autant que la donnée du format que sa présence contribue à distinguer de l'environnement. Par ailleurs, au-delà du ton seul, le recouvrement coloré du plan pictural, même en considérant qu'il en réitère tautologiquement le format, n'est pas moins susceptible de comporter un vaste ensemble de *qualias* (tactilité, type d'application, luminosité, etc.). Les monochromes pourtant tous blancs de Piero Manzoni et de Robert Ryman confirment à l'envi le phénomène par leur extrême variété visuelle et plastique¹²¹. En outre, dès que l'œuvre, même monochrome, s'écarte des formats rectangulaires traditionnels (comme les peintures sur panneaux métalliques d'Ellsworth Kelly, par exemple), la forme-couleur est reçue bien plutôt comme matérialisation plastique du ton employé (impliquant une disposition spatiale, une hauteur et un format particuliers) que comme simple réaffirmation du plan qui en est le support géométrique¹²².

Pour revenir aux types de mention de la tautologie, quelque peu différent est l'emploi du terme qu'effectue Germano Celant à propos des *Achromes* de Piero Manzoni. Ceux-ci, écrit-il, procèdent d'une conception de la toile comme « auto-suffisante et tautologique »¹²³, par opposition à la peinture héroïque des expressionnistes abstraits américains, et pavent la voie à une célébration de la plénitude du sensible : « ... Manzoni veut se perdre dans le plein physique, il écarte toute allégorie pour dévoiler l'art comme ressemblance absolue de soi. Il donne présence à ce qui est présent, l'exhibe tautologiquement »¹²⁴. Le terme participe ici d'un certain lyrisme qui entend célébrer l'œuvre et n'est pas sans rappeler l'usage du trope que faisait le peintre pour parler de ses œuvres. La notion de tautologie est ici utilisée pour signifier deux idées considérées comme centrales dans l'art de Manzoni : d'une part, un rejet de toute altérité (mimétique ou didactique) pour affirmer l'identité à soi de la

¹²¹ Sur le monochrome en général, et sur la diversité des peintures monochromes en particulier, voir Denys Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, op. cit.

¹²² C'est là le concept de « shape » développé par Michael Fried dans « Shape as Form : Frank Stella's Irregular Polygons » [1966], *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, op. cit., p. 77-99.

¹²³ Cité dans Germano Celant, *Piero Manzoni*, New York, Galerie Sonnabend, 1972, dans Nancy Spector, « Piero Manzoni et l'Amérique : une cécité temporaire », Germano Celant, *Piero Manzoni*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991, p. 40.

¹²⁴ Germano Celant, « Piero Manzoni, un artiste du présent », *Piero Manzoni, ibid.*, p. 18.

peinture (dans la foulée de l'autonomie revendiquée par les fondateurs de l'abstraction); d'autre part, un redoublement encore une fois autonymique, où la peinture est utilisée pour rendre manifeste sa propre existence matérielle. Chez Ryman, c'est au sens du processus de création que l'œuvre peut être dite tautologique; chez Manzoni, au sens d'une volonté expresse d'explorer une phénoménologie radicale de la peinture montrée en soi et pour soi, à l'exclusion de tout contenu autre.

Mais l'emploi du terme peut aussi se révéler péjoratif et servir, chez des détracteurs de l'art contemporain, à dénoncer ce qu'ils considèrent être le peu de sens des œuvres elles-mêmes : pour Jean-Philippe Domecq, par exemple, les *Black Paintings* de Stella sont à l'origine de ce qu'il appelle, de façon manifestement hostile et négative, une « esthétique de la tautologie »¹²⁵.

Ces quelques exemples montrent – comme nous l'avons vu plus haut en ce qui concerne le trope – l'étendue et la diversité des sens et des registres, largement implicites, que peut comporter l'usage du terme de tautologie dans le discours critique. Or on notera la curieuse disjonction qui s'opère ici entre usage et mention de la tautologie, phénomène crucial pour notre propos : tautologie en usage et tautologie mentionnée peuvent en effet ne pas avoir le même sens¹²⁶. En d'autres termes, user d'une formule tautologique à propos d'une œuvre n'implique en rien que cette œuvre *soit* tautologique. Alors que l'emploi du trope vise à affirmer la spécificité de la signification visuelle de la peinture et à la prémunir de toute paraphrase verbale (conçue comme réductrice), la mention de la tautologie comme caractère formel mettra parfois entre parenthèses la dimension spécifiquement visuelle de la signification en la réintégrant dans le giron de la lisibilité (S. Nodelman), à moins qu'elle ne lui dénie carrément tout sens en suggérant une supercherie (J.-P. Domecq). Outre le double usage du terme que nous avons relevé plus haut, cette disjonction repose sur le fait que la mention de la tautologie peut renvoyer soit à l'autoréférence de l'œuvre en général (Storr à propos de Ryman, Celant à propos de Manzoni), soit à la *lisibilité* que cette autoréférence semble conférer à la structure de l'œuvre (Nodelman à propos de Stella),

¹²⁵ Jean-Philippe Domecq, *Misère de l'art*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 163.

¹²⁶ Si bien qu'on pourrait élaborer un tableau à quatre entrées, dans lequel les occurrences de la tautologie mentionnée et de la tautologie en usage seraient placées en regard des pôles péjoratif et mélioratif de son emploi.

soit encore au truisme dans lequel on croit que l'œuvre a pu verser (Domecq à propos de Stella).

2) La tautologie comme thème

Tous ces exemples d'occurrences consistent en mentions ponctuelles où la notion de tautologie est utilisée en passant, comme un terme *ad hoc* servant à commenter des œuvres singulières – surtout des peintures. Or dans d'autres textes de critiques et d'historiens de l'art, la tautologie est abordée pour elle-même, comme motif clé de l'art des années 1960, afin de qualifier des courants ou des formes relevant essentiellement d'elle, comme l'art conceptuel et l'art minimal. Joseph Kosuth, l'un des premiers sans doute à le faire, compare l'œuvre d'art à la tautologie dans son texte fondateur *Art After Philosophy*. Catherine Millet reprend cette comparaison pour mettre en lumière la vocation autoréflexive de l'art conceptuel dans une série de textes portant sur ce courant. Constatant des similarités entre l'art conceptuel et un vaste pan de la littérature romanesque moderne, Charles Russell, dans un article de 1976, a même parlé d'un « courant tautologiste ». De son côté, Benjamin H. D. Buchloh consacre à la tautologie une partie de son texte *De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle : aspects de l'art conceptuel*, en mettant l'accent sur ses résonances sociales et idéologiques. Enfin, dans son livre *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, c'est la tautologie que Georges Didi-Huberman oppose à la croyance pour rendre compte de l'alternative à laquelle fait face le sujet lorsqu'il affronte l'angoisse engendrée par l'expérience du regard; l'auteur se fonde d'ailleurs sur l'art minimal pour illustrer l'attitude tautologique. Il apparaît donc nécessaire de faire un bref survol de ces textes pour voir de quelle façon ils ont abordé le phénomène de la tautologie et ce qu'ils peuvent apporter à notre propre recherche; en raison de l'éclairage qu'ils jettent sur les œuvres conceptuelles que nous étudions dans notre corpus, nous nous attarderons davantage sur les textes de Kosuth et de Buchloh.

a) Joseph Kosuth, *Art After Philosophy*

Dans ce texte¹²⁷, paru en trois livraisons dans les numéros d'octobre, de novembre et de décembre 1969 de *Studio International*, Kosuth pose les fondements de sa propre pratique et de l'art conceptuel – ou du moins de ce qui allait rapidement devenir la branche initialement dominante de ce courant (laquelle allait se confondre avec lui dans un premier temps de réception), caractérisée par sa déconstruction réflexive de l'art et un recours privilégié au médium verbal impliquant la dématérialisation des œuvres¹²⁸. Michael Newman qualifie d'« analytique » cette branche dans laquelle on pourrait inclure notamment Art & Language et Robert Barry, par opposition à la tendance « synthétique » qui, dans les pratiques de Dan Graham ou de Michael Asher, ouvre l'autoréflexivité de l'art à l'analyse de données sociales et contextuelles¹²⁹. (La classification que propose Alexander Alberro de l'art conceptuel est quelque peu différente, mais elle recoupe celle de Newman en désignant la pratique respective de Kosuth et d'Art & Language, tournée vers l'analyse logique du concept d'art, de « conceptualisme linguistique » ou « analytique »¹³⁰.)

L'équivalence que pose Kosuth entre œuvre et proposition analytique, comme on va le voir, découle étroitement de sa conception du système de l'art, système fermé sur lui-même ; elle trahit l'influence du positivisme logique et de l'œuvre de Wittgenstein, dont les idées, notamment diffusées par le traité *Language, Truth, and Logic* d'Alfred J. Ayer, alimentaient un large pan des lettres et des sciences sociales de l'époque dans le monde anglo-saxon¹³¹.

L'essai de Kosuth comporte trois parties : la première est une réflexion théorique exposant les postulats de l'artiste et brochant une analyse de l'histoire de l'art

¹²⁷ Joseph Kosuth, « Art After Philosophy » [1969], *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990* (Gabriele Guercio, éd.), Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991, p. 13-32.

¹²⁸ À propos du rôle de manifeste que le texte de Kosuth a pu jouer pour affirmer l'art conceptuel comme mouvement, voir le texte de Benjamin H.D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », *op. cit.*, p. 25-26 ; et Stephen Melville, « Aspects », Ann Goldstein ; Ann Rorimer, *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles, MOCA, 1995, p. 231.

¹²⁹ Michael Newman, « Conceptual Art from the 1960s to the 1990s: An Unfinished Project? », *Kunst and museumjournal*, vol. 7, 1/2/3 (1996), p. 97.

¹³⁰ Alexander Alberro, « Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977 », Alexander Alberro ; Blake Stimson (éd.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Boston, The MIT Press, xvii et xxv.

¹³¹ À propos de l'influence de Wittgenstein sur Kosuth, voir entre autres Gudrun Inboden, « Joseph Kosuth – Artist and Critic of Modernism », Gudrun Inboden (éd.), *Joseph Kosuth. The Making of Meaning. Selected Writings and Documentation of Investigations on Art Since 1965*, Stuttgart, Staatsgalerie, 1981.

moderne afin de définir l'art conceptuel; la deuxième passe en revue l'œuvre de plusieurs artistes pouvant être rattachés à ce courant; la dernière, enfin, relate le développement de sa propre démarche. C'est sur la première partie, qui comporte l'essentiel de l'argumentaire de l'auteur, que nous allons nous attarder ici.

Le texte s'ouvre par un préambule dans lequel Kosuth expose l'arrière-plan de sa réflexion. Invoquant Wittgenstein au passage, il soutient que la philosophie (spécialement la philosophie continentale, c'est-à-dire l'existentialisme et la phénoménologie¹³²) connaît au 20^e siècle un certain épuisement, sa pertinence étant remise en question par la compréhension inédite du monde que procure le développement contemporain des sciences. Notons qu'on ne peut comprendre la façon dont Kosuth emploie le terme de « philosophie » sans tenir compte de l'influence déterminante de Wittgenstein sur le jeune artiste. On se souviendra que le penseur autrichien, dans le *Tractatus*, constatait la difficulté de la philosophie traditionnelle à consolider ses bases linguistiques et à déterminer les limites de ses conditions d'exercice, et qu'il tentait d'élaborer un langage logique efficace et fiable, exempt des erreurs auxquelles la spéculation métaphysique était selon lui condamnée. Il en résulte que la philosophie (traditionnelle), débarrassée de ses illusions, est en quelque sorte réduite au silence et passe le flambeau à la logique (c'est un peu le sens de la dernière proposition du *Tractatus*, « De ce dont on ne peut parler, il faut se taire »¹³³), mais qu'une élucidation des conditions d'application du langage et de la logique peut néanmoins s'accomplir dans le cadre de certaines règles bien établies. Kosuth fait sienne cette conception¹³⁴. Or cette éclipse de la philosophie coïncide selon lui avec le commencement véritable de l'art, c'est-à-dire avec la mise en lumière de sa nature authentique, notamment grâce au ready-made de Duchamp. De là le titre de l'article, *Art After Philosophy*, qui peut s'entendre de deux façons selon qu'on lit la préposition « after » comme « après » ou « d'après » : l'art vient *après* la philosophie, voire lui

¹³² Joseph Kosuth, « Art After Philosophy », *op. cit.*, p. 14 et note 3, p. 31.

¹³³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 177.

¹³⁴ La deuxième citation que l'artiste place en exergue de son texte exprime en termes non équivoques ce désaveu de la philosophie : quiconque a compris le *Tractatus*, y déclare J.O. Urmson, abandonnera la philosophie, « enracinée dans la confusion » (Urmson, cité dans Joseph Kosuth, « Art After Philosophy », *op. cit.*, p. 13).

succède (comme le suggère l'auteur dans sa conclusion¹³⁵), mais précisément parce qu'il a procédé, tout comme elle et *d'après* le modèle qu'elle constitue dès lors, à une entreprise de clarification de sa propre activité.

Pour rendre compte de ce processus, Kosuth commence par distinguer entre art et esthétique, ce qui l'amène à prendre ses distances vis-à-vis de la critique formaliste de Greenberg et Fried. L'art, explique-t-il, ne saurait se confondre avec une production de formes, qu'elles soient destinées à plaire ou non, il est plutôt une démarche critique et réflexive par laquelle l'artiste clarifie le sens de sa propre activité. Or, selon Kosuth, le formalisme conçoit l'art sur la base de critères « morphologiques » (c'est-à-dire formels), auxquels conviennent au premier chef les productions picturale et sculpturale. La dimension artistique de telles œuvres (soit, en l'occurrence, leur niveau conceptuel) est donc quasi nulle : « Formalist art [...] is the vanguard of decoration, and, strictly speaking, one could reasonably assert that its art condition is so minimal that for all functional purposes it is not art at all, but pure exercises in aesthetics »¹³⁶. Le discours critique de Greenberg lui apparaît en définitive fondé sur le seul jugement de goût (« Above all things Clement Greenberg is the critic of taste. Behind every one of his decisions there is an aesthetic judgment »¹³⁷), lequel est bien arbitraire, car comment par exemple justifier son manque d'intérêt pour la peinture de Stella ou de Reinhardt étant donné le principe de réduction formelle qu'il professe ? (Notons en passant que ce rejet du formalisme explique l'abandon par Kosuth, dans sa propre pratique artistique, du primat de la visualité, comme nous le verrons au chapitre IV en examinant son œuvre *Five Words in Green Neon*.)

Par opposition à la finalité esthétique que le formalisme attribue à la création artistique – et à l'arbitraire des jugements de goût auxquels il préside –, l'artiste a plutôt pour tâche, selon Kosuth, d'étudier et de mettre en question le concept d'art. Cette vocation autoréflexive, inhérente à l'art mais occultée par son assimilation à l'esthétique, il revient en somme à l'art conceptuel de l'incarner exemplairement; Kosuth écrit à ce propos : « The 'purest' definition of conceptual art would be that it is

¹³⁵ Joseph Kosuth, « Art After Philosophy », *op. cit.*, p. 24.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 17. Dans la note 11, Kosuth prononce le même verdict en énumérant quelques artistes de cette veine tels Noland, Olitski, Louis, Anthony Caro, entre autres (*ibid.*, p. 31).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 17.

inquiry into the foundations of the concept 'art' as it has come to mean »¹³⁸. L'importance extrême que Kosuth accorde à la nécessité pour l'artiste de clarifier son activité rappelle évidemment l'impératif critique ayant gouverné le développement de la peinture moderne selon Greenberg, mais elle témoigne aussi de l'influence profonde de Reinhardt sur sa pensée¹³⁹.

Or, la conception formaliste de l'art empêche l'artiste de se livrer à cette tâche essentielle. En effet, travailler dans des formes héritées de l'histoire comme celles que reconduisent la peinture et la sculpture, cela ne peut que contraindre et limiter la réflexion critique sur l'art puisque ces médiums charrient avec eux toute une tradition, que l'artiste qui choisit de les pratiquer accepte tacitement :

Being an artist now means to question the nature of art. [...] If an artist accepts painting (or sculpture) he is accepting the tradition that goes with it. That's because the word art is general and the word painting is specific. Painting is a *kind* of art. If you make paintings you are already accepting (not questioning) the nature of art.¹⁴⁰

Cette nécessité ressentie de délaisser les formes traditionnelles du tableau ou de la sculpture est, on le sait, largement partagée par maints artistes américains de la période (il s'agit d'une des idées maîtresses de Judd dans *Specific Objects*, et Sol Le Witt l'énonce presque mot pour mot dans une de ses *Sentences on Conceptual Art*¹⁴¹). Enracinées dans l'histoire des formes et par là incapables de se distancier pour interroger l'art, les oeuvres formalistes sont déclarées un « mindless art »¹⁴².

C'est à ce point de son exposé que Kosuth convoque l'œuvre de Marcel Duchamp : il le crédite d'avoir le premier, par son ready-made non assisté, mis de l'avant la nature conceptuelle de l'art, qui n'est autre que sa fonction (auto)réflexive. De fait, avec le ready-made, il devient clair que le statut artistique de l'œuvre d'art procède du contexte dans lequel elle est présentée à ce titre et de sa nomination comme telle par l'artiste

¹³⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹³⁹ Voir Gabriele Guercio, « Introduction », Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990* (Gabriele Guercio, éd.), Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1991, xxvii.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 18. Le passage est cité à partir de l'interview apocryphe de Kosuth avec Arthur Rose (*Arts Magazine*, vol. 43, no 4 (February 1969), p. 23).

¹⁴¹ « (8) When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond these limitations » (Sol LeWitt, « Sentences on Conceptual Art, 1968 » [1969], Ursula Meyer (éd.), *Conceptual Art*, New York, Dutton, 1972, p. 174).

¹⁴² Joseph Kosuth, « Art After Philosophy », *op. cit.*, p. 18.

(d'où ce passage où Kosuth cite Judd : « If someone calls it art [...], it's art »¹⁴³), et non de ses caractères formels ou matériels. Ainsi, pour voir *comme œuvre* tel parallélépipède de Donald Judd, ainsi que l'explique Kosuth un peu plus loin, il faut le rencontrer dans un contexte muséal, c'est-à-dire accompagné d'un cartel et tacitement pourvu du statut d'art (et non l'apercevoir au coin d'une rue, par exemple). Il faut en d'autres termes savoir au préalable que ce l'on voit est une œuvre, car les seules propriétés formelles ou matérielles de l'objet ne sauraient nous le révéler (« Advance information about the concept of art and about the artist's concepts is necessary to the appreciation and understanding of contemporary art »¹⁴⁴).

Si pour Kosuth le ready-made marque une étape décisive dans l'histoire de l'art (« All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually »¹⁴⁵), c'est parce qu'en supprimant toute considération d'ordre formel, il établit la distinction de l'art d'avec l'esthétique et montre que le contenu véritable de l'œuvre, c'est l'investigation du concept d'art et ce qu'elle apporte à sa définition.

Et c'est en raison du caractère circulaire de cette définition de l'art que Kosuth pose ensuite une analogie entre œuvre d'art et proposition analytique :

Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context —as art— they provide no information what-so-ever about any matter of fact. A work is a tautology in that it is the presentation of the artist's intention, that is, he is saying that a particular work of art *is* art, which means, is a *definition* of art. Thus, that it is art is true *a priori* [...]¹⁴⁶

Deux idées distinctes sont exprimées par Kosuth dans ce passage :

- 1) L'œuvre d'art s'apparente à une proposition analytique en ceci qu'elle est indépendante du monde, qu'elle ne porte pas sur le réel ; pour reprendre la distinction de Kant que Kosuth cite à partir du livre d'Ayer, « A proposition is analytic when its validity depends solely on the definitions of the symbols it contains, and synthetic when its validity is determined by the facts of experience »¹⁴⁷.

¹⁴³ Joseph Kosuth, « Art After Philosophy », *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴⁷ Ayer cité par Kosuth, *ibid.*, p. 20.

- 2) Le statut artistique d'une œuvre donnée (en dehors de tout jugement d'évaluation) est vrai *a priori* : une œuvre est nécessairement d'art dès lors qu'un artiste la présente comme telle. Le propos de Kosuth recoupe ici une idée maîtresse de la théorie institutionnelle (élaborée dans les années 1960 notamment par le philosophe américain George Dickie), sans entrer dans les difficultés que soulève un tel postulat (par exemple la question : si le statut artistique de l'œuvre repose sur le fait que c'est un artiste qui la présente, qui attribue à l'auteur son statut d'artiste ?).

Cette identification à la tautologie n'implique cependant pas du tout que l'œuvre soit dénuée de sens ou qu'elle se réduise au truisme, comme pourrait le laisser penser ce passage. Il ne faut pas oublier que la tautologie à laquelle Kosuth se réfère est celle de la logique, et que son emploi du terme ne comporte aucune connotation péjorative (il écrit par exemple que l'art est « capable of conceptual growth »¹⁴⁸). En assimilant œuvre et proposition analytique, il cherche plutôt à affirmer l'autonomie de l'art : l'œuvre ne doit pas en appeler à une vérification empirique de sa validité, mais plutôt être comprise en fonction de l'art et de ce qu'elle révèle de celui-ci – un peu comme la proposition mathématique, comprise du seul point de vue des principes logiques, explicite tel postulat ou théorème. Kosuth développe cette idée en écrivant un peu plus loin que les œuvres « do not describe the behaviour of physical, or even mental objects ; they express definitions of art, or the *formal consequences of definitions of art* »¹⁴⁹.

Comment, selon cette conception, tout en étant analytiquement vraie et en renvoyant exclusivement à l'art, une œuvre peut-elle signifier ? Kosuth en donne un exemple lorsqu'il explique que la peinture de Jackson Pollock (qu'il réproouve par ailleurs parce qu'il la considère comme relevant de l'expression personnelle) est partiellement valable et signifiante par l'*apport* que procure son *écart* vis-à-vis de la tradition :

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 21 (nous soulignons).

If Pollock is important it is because he painted on loose canvas horizontally to the floor. What *isn't* important is that he later put those drippings over stretchers and hung them parallel to the wall. (In other words, what is important in art is what one *brings* to it, not one's adoption of what was previously existing.)¹⁵⁰

Kosuth clôt cette première partie par une spéculation sur le destin de l'art dans laquelle résonnent la négativité farouche de Reinhardt et le ton défensif employé par Greenberg trente années plus tôt dans un texte comme *Avant-Garde and Kitsch*. De la même façon que pour Reinhardt, comme nous allons le voir plus loin, l'art se définit pour Kosuth (et n'est apte à survivre que) par sa négativité :

... art's ability to exist will depend not only on its not performing a service—as entertainment, visual (or other) experience, or decoration—which is something easily replaced by kitsch culture and technology, but rather, it will remain viable by not assuming a philosophical stance; for in art's unique character is the capacity to remain aloof from philosophical judgments.¹⁵¹

De là les similarités de l'art avec la logique et les mathématiques ; mais Kosuth va jusqu'à écrire qu'à la différence de celles-ci, l'art ne saurait être justifié par une quelconque utilité pratique : « Art indeed exists for its own sake »¹⁵². Ce développement est surprenant, d'une part parce qu'on y discerne, sous la filiation de Greenberg et de Reinhardt, l'écho du désintéressement kantien, d'autre part parce que cette position aboutit à hypostasier l'art, alors que son examen critique devrait montrer qu'il est une construction sociale (limite théorique dont Kosuth s'avisera quelques années plus tard et à partir de laquelle il interrogera le contexte social et institutionnel de la pratique artistique).

On le constate, pour le Kosuth de 1969 et des débuts de l'art conceptuel, l'autoréflexivité de l'art implique tout à la fois l'autonomie de celui-ci et sa coupure radicale vis-à-vis du contexte social ou politique. L'assimilation de l'œuvre d'art à la tautologie, en tant que mise en lumière de l'identité véritable de l'art, suppose donc une dynamique duelle et ambivalente. Elle implique une autonomie, parce que la création artistique affirme sa souveraineté de sujet en incorporant la réflexion théorique qui était la prérogative de la critique ou de l'histoire de l'art, c'est-à-dire en acquérant sa

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵² *Ibid.*, p. 24.

« majorité » et en cessant d'être l'objet du discours de ces disciplines¹⁵³ ; les œuvres autoréférentielles de Kosuth vont dessiner ce mouvement d'ensemble à l'échelle du travail individuel. Mais elle entraîne aussi une coupure, parce que la force de cette clôture analytique de l'art sur lui-même a pour prix une déliaison vis-à-vis du contexte social et des déterminants idéologiques qui modèlent l'art du dehors. L'autonomie de l'art implique donc un certain hermétisme, voire un solipsisme, que Buchloh va critiquer dans son texte en y voyant une résurgence du projet symboliste¹⁵⁴.

Nous retrouvons ici l'aporie rencontrée par la peinture moderniste. L'assimilation par Kosuth de l'œuvre d'art à la tautologie est ambivalente : elle constitue une mise en lumière qui vise à fonder (ou ressaisir) la souveraineté de l'art, qu'elle n'obtient cependant qu'au prix d'un repli (presque défensif) vis-à-vis du social. La thèse révèle une conception où l'art est en quelque sorte coupé de ses conditions de possibilité sociales et idéologiques, comme si l'éblouissement apodictique de l'autoréférence entraînait une tache aveugle lui dissimulant ses déterminations idéologiques. L'œuvre elle-même de Kosuth durant les années 1965-1973 (et singulièrement la série des néons *Five Words...* que nous allons étudier au Chapitre IV) va montrer cette dynamique par son caractère autoréférentiel.

b) Catherine Millet, *L'art conceptuel comme sémiotique de l'art*

Après la publication d'*Art After Philosophy*, l'une des premières mentions de la tautologie survient dans un texte de Catherine Millet paru en 1970, « L'art conceptuel comme sémiotique de l'art »¹⁵⁵. L'article entend proposer des éléments de définition de ce courant pour en marquer la spécificité par rapport à des tendances voisines comme l'art minimal, le Pop art ou l'anti-art. L'un de ces traits consiste dans la vocation autoréflexive de l'art conceptuel, qui se propose en effet non plus de rendre compte du monde ou d'intervenir dans la réalité sociopolitique, mais d'explorer l'art lui-même.

¹⁵³ Comme l'explique Gudrun Inboden : « Kosuth arrives at the conclusion that artistic practice must operate at a level of reflection which has been accorded traditionally only to the theory of art. Art, therefore, incorporates its own criticism within itself » (Gudrun Inboden, « Joseph Kosuth – Artist and Critic of Modernism », *op. cit.*, p. 11).

¹⁵⁴ Benjamin H.D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », *op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁵ Catherine Millet, « L'art conceptuel comme sémiotique de l'art », *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Éditions Daniel Templon, 1972, p. 5- 23. Paru initialement dans *VH-101*, no 3 (août 1970).

On notera que, pour Millet, l'art conceptuel est, comme pour Kosuth, identifié exclusivement à cette branche que Michael Newman qualifiait d' « analytique ». L'auteure témoigne ainsi de la première réception critique de l'art conceptuel, écrivant par exemple : « L'intention des artistes conceptuels n'est pas de situer leur action comme une intervention avant tout perturbante dans les circuits de production et de diffusion (ce qui reviendrait à une critique directe de la société). Ils ne l'entendent [...] que comme un travail à caractère réflexif, une auto-analyse »¹⁵⁶. L'objet de l'art conceptuel n'est pas le monde, mais l'art lui-même, et le recours à la thèse de Kosuth pour le définir (l'art comme proposition analytique sur l'art, l'œuvre comme tautologie) est tout à fait cohérent dans ce contexte. Aussi, pour éclairer son propos, dans une section de son essai intitulée « L'art comme tautologie », Millet recourt-elle à l'idée maîtresse avancée par Kosuth dans « Art After Philosophy », à savoir que toute œuvre d'art se résume à être une tautologie. Elle écrit : « Il [Kosuth] entend par là qu'une proposition artistique serait une vérification de l'art lui-même, comparable dans son fonctionnement à une équation mathématique, les deux termes de la tautologie s'autovérifiant »¹⁵⁷. Elle donne comme exemples les *blow-ups* de l'artiste. Ce faisant, on le voit, elle cautionne tacitement la « version » kosuthienne de l'art conceptuel, éclairée qui plus est par deux œuvres de l'artiste¹⁵⁸. La notion de tautologie est moins abordée pour elle-même, comme fait social ou « attitude » par exemple, qu'elle n'est invoquée à titre d'analogie utile, découlant du projet autoréflexif inhérent à l'art conceptuel tel que le conçoivent Kosuth ou Art & Language. Le propos de Millet témoigne en fait de l'importance majeure qu'a rapidement acquise pour la critique subséquente l'analogie œuvre d'art/tautologie proposée par Kosuth.

Pour ne donner qu'un exemple de cette lecture qui fera florès, mentionnons ce passage où Christine Buci-Glucksmann, commentant les motifs des cartes, des drapeaux et des cibles chez Jasper Johns, associe la récurrence de tautologies dans l'art

¹⁵⁶ Catherine Millet, « L'art conceptuel comme sémiotique de l'art », *op. cit.*, p. 7. Ce qui exclut de fait de larges pans de ce que nombre d'historiens s'accordent à reconnaître aujourd'hui comme participant de la constellation conceptuelle – les interventions politiquement orientées d'une Adrian Piper ou d'un Hélio Oiticica, voire le travail de critique idéologique d'un Buren.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁸ Le ton et le propos d'un texte de Millet paru en novembre 1970 et consacré au même artiste montrent que l'auteure souscrit aux vues de Kosuth (« Joseph Kosuth », *Textes sur l'art conceptuel*, *op. cit.*, p. 53-56).

des années 60 à cette même idée d'un tournant autoréflexif que l'art adopte après Duchamp : « si les mots ont perdu leur substance ontologique au profit des jeux pleins d'humour d'un signifiant en liberté, il ne reste plus qu'à explorer l'univers nominaliste des transferts et des jeux verbaux avec toute la discontinuité entre le visuel et le nominal »¹⁵⁹. Et plus loin :

Il faut donc peindre des peintures pour confronter la peinture à son idée. D'où la prégnance significative des tautologies à cette époque-là. Monochromes noirs et blancs de Rauschenberg, tautologies linguistiques de Kosuth, tautologies visuelles de Johns ou de Wahrol [*sic*], le tautologique se décline comme un modèle opérationnel et critique qui investit l'art "comme" art ou "comme" Idée.¹⁶⁰

c) Charles Russell, *Toward Tautology : the Nouveau Roman and Conceptual Art*

Dans un texte postérieur axé sur la littérature, Charles Russell ouvre un horizon plus large encore à la notion de tautologie, y voyant le trait prégnant qui définit un large pan de la création européenne et américaine (aussi bien artistique que littéraire), qu'il va jusqu'à qualifier de « tautological art movement »¹⁶¹. L'auteur établit un parallèle entre le Nouveau Roman et l'art conceptuel, s'attardant notamment aux démarches respectives d'Alain Robbe-Grillet, de Jean Ricardou et de Joseph Kosuth. Mais bien qu'il emprunte largement à l'argumentaire de l'artiste américain, l'arrière-plan épistémologique de sa réflexion diffère de celui de Kosuth : le structuralisme (avec les figures de Barthes et de Derrida, et le modèle linguistique saussurien en amont) remplace Wittgenstein et le néopositivisme comme influence majeure.

Russell reprend ainsi l'idée d'une clôture autoréférentielle du système de l'art défendue par Kosuth, en l'étendant à un ensemble plus vaste et en la croisant avec la notion d'arbitraire du signe provenant du structuralisme : « Recognizing the absolute arbitrariness of language systems, contemporary art insists on its self-containment, on its ultimate independence from the world exterior to the art context »¹⁶². L'auteur insiste sur cette idée de clôture : « the primary condition of the work is to assert its

¹⁵⁹ Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996, p. 86.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶¹ Charles Russell, « Toward Tautology : the Nouveau Roman and Conceptual Art », *Modern Language Notes*, vol. 91, no 5 (oct. 1976), p. 1048.

¹⁶² *Ibid.*, p. 1044.

basic hermeticism »¹⁶³. Dans cet art autoréflexif, écrit-il, l'œuvre ou le texte désignent donc de façon manifeste leur propre structure et les lois de leur engendrement et, ce faisant, mettent en lumière la nature et les limites de la création artistique.

Il distingue deux branches au sein de ce courant. Des écrivains comme Nathalie Sarraute, Marguerite Duras ou Thomas Pynchon, des artistes de l'art minimal et du Land Art, mettent l'accent sur la tension entre les systèmes de signes et l'expérience du monde, en accusant l'inaptitude du langage à exprimer le réel : « the work constantly points toward their own denial, toward what they cannot say »¹⁶⁴; ces travaux se prêtent à une approche de nature phénoménologique. D'autres, comme Borges, Ricardou, Robbe-Grillet, Kosuth et Art & Language, tentent plutôt de créer des œuvres « unidimensionnelles », où signifié et signifiant sont une seule et même chose (« whose signifier and signified are effectively the same »)¹⁶⁵. Cette idée constitue un exemple de fusion de l'usage et de la mention qui constitue un trait définissant notre corpus, comme on le verra dans la prochaine partie du présent chapitre.

C'est sur ce second groupe que Russell va s'attarder. Pour ces créateurs, dont les influences théoriques se partagent entre sémiotique et structuralisme (pour les Nouveaux Romanciers), et philosophie analytique (pour Kosuth et consorts), l'art « is implicitly tautology »¹⁶⁶ : il n'élabore d'énoncés signifiants qu'à propos de lui-même et du langage ou du médium qui détermine son discours. Mais cette clôture de l'art n'implique en rien une totalité figée ni même stable, comme l'auteur l'explique par la suite.

Russell note le caractère opaque de telles œuvres, qui ne relèvent plus des paradigmes de la mimesis ou de l'expression, mais font plutôt jouer les signes *comme signes* : « The referential aspects of language are not utilized to speak for something beyond the language system, but to illuminate the workings of that system »¹⁶⁷. Et encore : « Asserting the fundamental arbitrariness of any language system, the texts and the artworks speak only of themselves and the principles of their creation »¹⁶⁸. Pareille

¹⁶³ *Ibid.*, p. 1045.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 1045.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 1047.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 1047.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 1047.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 1048.

autosuffisance du langage a donc pour corollaire un déclin de la signification (entendue comme référence au monde), comme le signale Susan Sontag dans son essai *The Aesthetics of Silence* : « A corollary of the growth of this conception of art's language as autonomous and self-sufficient (and, in the end, self-reflective) is a decline in 'meaning' as traditionally sought in works of art »¹⁶⁹. Délesté de tout ancrage au monde, le langage ne peut en fait que générer sa réalité propre ; Renato Barilli parle à cet égard de « nouveau monisme », l'œuvre littéraire s'engendrant elle-même un peu de la même façon qu'une partie est créée à partir des règles du jeu. Russell donne l'exemple de *La prise de Constantinople*, de Jean Ricardou, dont l'intrigue est tout entière générée à partir de trois principes prédéterminés par l'auteur¹⁷⁰.

Comme le montre Russell en commentant certains des premiers romans de Robbe-Grillet comme *La jalousie*, *Le voyeur* et *Dans le labyrinthe*, l'accent se déplace depuis l'histoire racontée vers le fait même de raconter cette histoire : « Robbe-Grillet is seeking to shift the reader's attention from the events of the tale to the telling of the tale. The move is one from the false profundity of the character's world to flatness, to the surface of the text as it is being read and created »¹⁷¹. Relevons ici l'emploi des mots « flatness » et « surface », qui font résonner l'enjeu de la planéité pour la peinture moderniste ; ce rejet de la profondeur et cet accent mis sur la factualité de l'énonciation ne sont pas sans rappeler l'antihumanisme qu'Irving Sandler observait dans l'art des années soixante¹⁷².

Lorsqu'il aborde le travail de Kosuth, en commentant son texte « Art After Philosophy », Russell insiste sur la dimension circulaire de l'art qu'y met de l'avant l'artiste conceptuel, l'œuvre individuelle et le système de l'art se déterminant mutuellement selon lui. Citant le passage où l'artiste américain définit l'œuvre comme tautologie, Russell écrit : « Each work, or proposition refers to, and derives its meaning from, its context just as the art context is established only through the existence of the particular artworks which situate themselves within that context »¹⁷³. Retraçant le

¹⁶⁹ Susan Sontag, « *The Aesthetics of Silence* » [1967], *A Sontag Reader*, New York, Vintage, 1983, p. 181-204.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 1052.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 1049.

¹⁷² Irving Sandler, *American Art of the 1960s*, New York, Harper and Row, 1988, p. 60-88.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 1056.

développement de l'œuvre de Kosuth, il explique comment l'artiste, tout en investiguant l'art comme système fermé, est progressivement amené, à l'instar de Robbe-Grillet, à examiner le contexte social dans lequel l'art trouve sa position en côtoyant de multiples systèmes culturels dans un jeu d'influences réciproques. Le tournant anthropologique adopté par Kosuth dans son texte « The Artist as Anthropologist » de 1975, dans lequel il décrit la culture au sein de laquelle l'art est élément et agent actif, s'inscrit donc dans une démarche cohérente. Ultimement, explique Russell, « tautological art, investigating the closed field of the art context, ends by revealing the openness and freedom of that closed structure, which is our language, our culture »¹⁷⁴.

On le constate, la réflexion de Russell s'inscrit dans la mouvance poststructuraliste et témoigne de la transformation de la pensée théorique survenant au cours des années 1960 et 1970, qui voit l'influence déterminante de Wittgenstein et du néopositivisme s'éclipser au profit de la phénoménologie (notamment chez Fried, Krauss et Annette Michelson) et du structuralisme¹⁷⁵. Ainsi, comme Kosuth, Russell assimile la tautologie à l'autonomie du langage artistique mais, à l'inverse de l'artiste américain, cette structure close n'atteint jamais selon lui à une totalité : la signification est toujours mouvante, l'atteinte du sens est perpétuellement différée. Plutôt que le caractère apodictique des énoncés analytiques, l'arbitraire du langage implique pour lui la liberté et l'ouverture de cette combinatoire intransitive des signes : « The model of language, the field of discourse spoken by Ricardou, the nouveau romanciers and the conceptual artists is finally that described by Jacques Derrida—a closed linguistic field in which the free play of meaning is a never to be resolved activity »¹⁷⁶.

Pour Russell, donc, le caractère tautologique de l'art conceptuel ou du Nouveau Roman désigne tout à la fois l'autonomie de l'art comme système sémiotique et l'autoréférentialité des œuvres particulières qui en découle. De là l'affranchissement vis-à-vis des paradigmes de la mimesis ou de l'expression, au profit du caractère analytique du signe et de la poïesis. Ce caractère tautologique implique aussi, toujours

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 1060.

¹⁷⁵ Stephen Melville, « Aspects », *op. cit.*, p. 234-236.

¹⁷⁶ Charles Russell, « Toward Tautology : the Nouveau Roman and Conceptual Art », *loc. cit.*, p. 1053. Et plus loin : « Tautological art resembles game, the rules being established by the general rules of the semiotic system » (p. 1050).

dans cette mouvance structuraliste, une diminution de la fonction auctoriale, qu'annonçait l'essai de Barthes « La mort de l'auteur » (1967), et dont le *Schema* de Dan Graham fournira un exemple. Cependant, on retiendra aussi que les œuvres qu'analyse Russell ne suppriment en rien la dimension référentielle ; la transparence du signe, comme il le souligne en page 1047, n'est pas exclue, elle est plutôt utilisée dans ces œuvres pour mettre l'accent sur la réalité du signe comme signe (sur le roman en tant que discours, comme narration construite) ; tout se passe donc comme si la transitivité du signe était moins abolie que repliée sur elle-même et, par là, suspendue. Voilà qui constitue une différence majeure avec l'autotélisme de la peinture abstraite.

d) Benjamin H.D. Buchloh, *De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969)*

Benjamin H.D. Buchloh a lui aussi accordé une place centrale à la notion de tautologie dans un texte sur l'histoire de l'art conceptuel, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) »¹⁷⁷. Mais, à l'inverse de Russell, la tautologie y est considérée d'abord comme un « phénomène social général »¹⁷⁸ caractérisant l'état des sociétés industrielles avancées de l'après-guerre, et qui se traduit sur le plan des pratiques artistiques aussi bien dans l'œuvre de Kosuth ou le Nouveau Roman de Robbe-Grillet que dans l'émergence de carrés et de cubes dans l'art des années soixante. La pensée de Buchloh s'inspire de la théorie critique de Theodor W. Adorno ; en effet, si la tautologie constitue un trait stylistique ou formel propre à l'art de la période, ce n'est qu'à la condition expresse d'être éclairée à la lumière de ce stade du capitalisme tardif où, selon le philosophe de l'École de Francfort, la société fonctionne de façon technocratique.

Le texte de Buchloh est important en raison non seulement de son propos (élaborer une histoire de l'art conceptuel en retraçant la manière dont ses principaux représentants ont interprété Duchamp et le minimalisme pour fonder leur projet artistique respectif), mais aussi du moment où il est rédigé : l'exposition *L'art*

¹⁷⁷ Paru dans Suzanne Pagé, Claude Gintz, *L'art conceptuel. une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 25-39.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 33.

conceptuel, une perspective, pour le catalogue de laquelle il est écrit, constitue un premier bilan rétrospectif de ce courant, qui amorce toute une série de manifestations par lesquelles l'art conceptuel sera revisité au cours des années 1990. Le recul que favorise cette situation d'énonciation se remarque par la position affichée de Buchloh, qui n'hésite pas à se distancier des discours des protagonistes du courant conceptuel (notamment Kosuth).

Pour élaborer cette histoire, Buchloh aborde successivement la façon dont Le Witt, Morris, Ruscha, Kosuth, Weiner, Graham et Buren ont interprété l'œuvre de Duchamp ainsi que le formalisme et l'art minimal, afin de situer leur pratique respective par rapport aux enjeux posés par ces devanciers. Ce parcours révèle la complexité, voire l'hétérogénéité de la constellation conceptuelle, qui ne peut être définie par des critères d'ordre purement stylistique. Comme l'indique le titre du texte, l'histoire de l'art conceptuel implique un passage de l'« esthétique d'administration », visible dans des œuvres de Robert Morris ou de Joseph Kosuth, à la critique institutionnelle que vont réaliser Dan Graham, Marcel Broodthaers ou Daniel Buren en travaillant sur le contexte d'exposition et les modalités de diffusion de l'art. Buchloh soutient à cet égard qu'au sein de l'art conceptuel, les pratiques de ces derniers manifestent une autoréflexivité plus achevée et approfondie qu'une démarche analytique comme celle de Kosuth, précisément parce qu'elles prennent en compte la contextualisation (sociale, politique) de l'art, sans se limiter à définir celui-ci par la seule déclaration d'intention que Kosuth emprunte à Duchamp d'après une lecture restrictive du ready-made.

C'est d'ailleurs en discutant le projet de Kosuth, qu'il oppose à celui de Dan Graham, que Buchloh est amené à traiter de la notion de tautologie¹⁷⁹. En se basant sur l'œuvre de l'artiste et le texte « Art After Philosophy », l'auteur montre que, tout en prétendant contester le formalisme de Greenberg et de Fried, il réactualise plutôt leur projet, en substituant à l'« autoréflexivité formelle et visuelle » prônée par ceux-ci une

¹⁷⁹ Le terme survient en fait un peu plus tôt, dans un passage sur Le Witt, dont Buchloh oppose la nature dialectique du travail au positivisme de celui de Stella ; une pratique faisant sienne ce positivisme à la base du capitalisme est vouée, écrit-il, à « être simple affirmation et tautologie » (*ibid.*, p. 28). La formule annonce déjà la teneur péjorative que revêt ce terme pour l'auteur.

« autoréflexivité discursive »¹⁸⁰. À travers une production comme les *Proto-Investigations*, Kosuth « plaide pour la continuation [...] de l'héritage positiviste du modernisme » et procède à une « mise à jour de l'entreprise d'autoréflexivité moderniste »¹⁸¹ ; et en définissant l'œuvre d'art comme tautologie, explique Buchloh, il reconduit la négation de la référentialité qui se trouve justement au cœur de la position formaliste.

Or il s'agit pour l'auteur d'une position retardataire puisque, au moment où Kosuth amorce son œuvre, le Pop art et l'art minimal ont déjà procédé à une critique du formalisme, contrant son interdiction de la référentialité (du contexte social de l'œuvre d'art, notamment) par une iconographie inspirée de la culture populaire (pour le premier) et le recours à des moyens industriels de reproduction (pour tous deux), et « [exhumant] l'histoire refoulée de Duchamp et du dadaïsme »¹⁸². Le projet de Kosuth marquerait ainsi une régression par rapport au travail de Graham qui, dans *Homes for America* (1966) par exemple, intègre et relance les apports de ces deux tendances. Dans cette œuvre, si, comme chez Kosuth, les signes sont « constitués dans les relations d'un système linguistique » (ce que Buchloh appelle l'« esthétique permutative » de l'art minimal), ils sont en revanche « rapportés au référent d'une expérience sociale et politique »¹⁸³ (cette esthétique étant utilisée par Graham pour dévoiler comment l'architecture sérielle des pavillons de banlieue développe un environnement résidentiel inédit durant l'après-guerre aux États-Unis).

De plus, en assimilant la spécificité de la production artistique au caractère de la proposition analytique (de la tautologie), Kosuth en resterait selon lui à une lecture datée de l'œuvre de Duchamp (à l'instar d'Art & Language) : il tire du ready-made une esthétique purement déclarative qui pouvait être celle de Jasper Johns ou de Rauschenberg dans les années 1950¹⁸⁴ alors que, dès le début des années 1960, la réception de Duchamp s'était déjà approfondie pour mener un artiste comme Robert Morris à mettre en lumière dans son propre travail la dimension structuraliste du

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸² *Ibid.*, p. 31.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸⁴ Pour donner un exemple de cette esthétique, Buchloh mentionne la phrase que Rauschenberg a envoyée par télégramme comme œuvre pour une exposition de 1961 en l'honneur d'Iris Clert (« This is a portrait of Iris Clert if I say so »), citée par Kosuth dans *Art After Philosophy* (*ibid.*, p. 32).

langage¹⁸⁵, voire l'« esthétique d'administration » qui anticipe la critique institutionnelle¹⁸⁶ :

Art & Language et Kosuth, en 1969, mettent en avant la « proposition analytique » inhérente à chaque ready-made, à savoir, « ceci est une œuvre d'art », par-dessus tous les autres aspects qu'implique le modèle du ready-made (sa logique structurelle, son caractère d'objet usuel et de bien de consommation produit industriellement et en grande série, et sa dépendance par rapport au contexte qui lui affecte un sens).¹⁸⁷

Bien plus, dès lors qu'il maintient la coupure vis-à-vis du contexte qui caractérise le formalisme, Kosuth reconduit l'idée d'une « pratique artistique désintéressée et autonome »¹⁸⁸. Buchloh suggère ainsi (sans développer cet aspect) que l'impératif d'autocritique revendiqué par Kosuth en tant qu'essence de l'art est, comme le modernisme greenbergien avant lui, fondé et limité tout à la fois par son arrière-plan kantien : l'œuvre d'art, bien que capable de définir la spécificité de son médium, est inapte à thématiser ses conditions sociales et idéologiques de possibilité.

Buchloh est aussi amené à dégager, dans l'argumentaire de Kosuth, une contradiction de nature similaire à celle qui grève le projet de la peinture moderniste lorsqu'il entreprend de réfuter la thèse défendue dans « Art After Philosophy ». La position de Kosuth, selon lui, est finalement aporétique ; c'est que la généalogie de l'art conceptuel qu'il y retrace...

contextualise et historicise déjà en « nous disant quelque chose sur le monde » de l'art, à tout le moins ; c'est dire qu'elle opère, sans le vouloir, comme une proposition synthétique (même si c'est seulement à l'intérieur des conventions d'un système de langage particulier) et qu'elle dénie par là même la pureté et la possibilité d'autonomie d'une production artistique qui fonctionnerait comme simple proposition analytique à l'intérieur du système de langage de l'art¹⁸⁹.

Ainsi, l'artiste ne peut trouver dans sa seule pratique artistique son « levier » autoréflexif, il doit en passer par la médiation du discours. Comme nous le verrons au chapitre suivant, de la même façon que Reinhardt et Stella doivent recourir au langage verbal pour affirmer (et, dès lors, infirmer) la visualité radicale de leur œuvre, Kosuth ne peut démontrer que l'art se résume à une proposition analytique qu'en élaborant une

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 32. On pourrait ici rétorquer que Buchloh lui-même effectue une lecture restreinte de la pensée de Kosuth en se focalisant trop exclusivement sur l'usage qu'a fait l'artiste de la proposition analytique, ce qui l'amène à négliger le développement ultérieur de la production artistique de Kosuth.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 32-33.

série de propositions synthétiques sur l'histoire de l'art qui précède son travail. Parce qu'il doit obligatoirement sortir du système artistique qu'il dit par ailleurs autoréférentiellement clos pour lui attribuer son propre centre d'attraction gravitationnelle, il montre (involontairement) que l'autarcie de l'art ne peut être établie et communiquée que grâce à la médiation d'un discours dont l'existence même dément cette autarcie.

Cette conception d'un art autonome est non seulement pour Buchloh un avatar du « projet symboliste d'un art exclusivement préoccupé des conditions de ses propres modes de conception et de lecture et leur théorisation »¹⁹⁰, mais elle est en résonance étroite avec ce qu'il appelle le « modèle de la tautologie » régissant les sociétés industrielles avancées de l'après-guerre. L'expression de « société administrée » qu'utilise Buchloh témoigne de sa dette envers la pensée d'Adorno : la tautologie est en effet un synonyme de l'idée de « monde administré » du philosophe allemand, idée renvoyant à un stade où le capitalisme tardif, par sa force d'intégration et la domination qu'il exerce grâce à la technocratie et à l'organisation bureaucratique, devient une totalité idéologique close, apparemment indépassable et rendant vaine toute tentative de résistance. La circularité redondante de la tautologie exprime justement cette clôture. L'importance déterminante d'une classe moyenne qui se consacre largement à la gestion et à la distribution de la production, durant l'après-guerre, est une manifestation de cette structure bureaucratique hégémonique.

Comme les thèses de Guy Debord, dans *La société du spectacle*, le mettent en lumière, la tautologie est ainsi...

considérée comme un phénomène social général, comme un réflexe inévitable de comportement et comme une forme d'expérience universelle, dès lors que les exigences d'une industrie culturelle avancée (c'est-à-dire la publicité et les médias) se trouvent répercutées dans la formation d'une culture du spectacle.¹⁹¹

La position de Kosuth, en tant qu'elle est symptomatique d'une acceptation tacite du système de l'art (à l'instar de la classe moyenne acceptant ses propres conditions d'aliénation), se révèle ainsi en porte-à-faux avec l'examen critique de la

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 33.

tautologie réalisé en France par Barthes (dans ses textes des *Mythologies*) puis par Guy Debord¹⁹².

Si Buchloh déplore le modèle social que la tautologie rend manifeste, la reconnaissance par l'art de cet état de fait peut en revanche déboucher sur une activité critique. Buchloh soutient que l'avènement de ce modèle tautologique s'accompagne, sur le plan de la création, par l'omniprésence du carré et du cube dans l'art des années 1960 :

Les formes visuelles qui correspondent le plus exactement à la forme linguistique de la tautologie ou qui en annoncent l'arrivée, sont le carré et sa rotation stéréométrique, le cube. Il n'est pas surprenant de constater la prolifération de ces deux formes dans la production picturale et sculpturale, du début au milieu des années soixante, alors qu'une attitude générale de réflexivité rigoureuse incite à l'examen des limites traditionnelles des objets modernistes sculpturaux¹⁹³.

Or le développement de ces formes visuelles montre qu'une position critique peut justement découler de cette logique de réflexivité. Buchloh explique que, dans les démarches de Weiner ou de Buren, dès que la peinture atteint au sommet d'autoréflexivité que signale le carré monochrome, le tableau « prend inévitablement le caractère d'un objet/relief situé dans l'espace, ce paradoxe invitant par là même à une prise en considération des contingences spatiales et de la contextualité architecturale : ainsi s'annonce le passage imminent et irréversible de la peinture à la sculpture »¹⁹⁴... Et, de là, à la critique institutionnelle qui déconstruira la neutralité mythique du cube blanc, pourrions-nous ajouter.

L'art conceptuel marquerait donc un point de basculement précaire, où les artistes peuvent tout à la fois demeurer confortés dans une « vénération quasi religieuse pour une forme plastique purement autoréflexive »¹⁹⁵, comme Kosuth, ou poursuivre l'autoréflexivité au-delà du tableau, en analysant les dispositifs d'exposition, de légitimation et de diffusion de l'art, soit le mur, la cimaise, l'architecture et la politique du musée (Buren et Hans Haacke, entre autres). Si cet art constitue pour Buchloh le « changement paradigmatique le plus significatif dans la production artistique d'après

¹⁹² *Ibid.*, p. 33.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

la Seconde Guerre »¹⁹⁶, c'est donc dans une ambivalence non résolue. Car au moment même où l'art conceptuel s'aligne mimétiquement sur la « logique fonctionnelle du capitalisme tardif et son instrumentalité positive » chez un Kosuth, il retourne « toute la violence de ce processus mimétique sur l'appareil idéologique lui-même » chez Buren ou Haacke pour « analyser et exposer les institutions sociales d'où émanent en premier les lois de l'instrumentalité positiviste et de la logique d'administration »¹⁹⁷. Ainsi que le résume Stephen Melville, ce n'est qu'en examinant la société dans laquelle il émerge que l'art conceptuel peut acquérir une acuité critique et transcender le simple statut de reflet auquel il risque autrement de se limiter :

[...] if Conceptual art successfully strips modernist self-referentiality of all its apparent aesthetic supports, it will in its reduced form remain little more than a pale echo of the social order in which it now nakedly finds itself (an order of self-reference, self-surveillance, and administration) until and unless it finds ways to make that situation itself the object of its analysis—as, Buchloh argues, it does in the cases of Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, and Michael Asher.¹⁹⁸

La réflexion de Buchloh, on le constate, s'ancre à une prise en compte sociale et idéologique du contexte artistique (l'avènement d'un monde administré et de la société du spectacle). La tautologie a chez lui une teneur péjorative, à la différence de l'usage plus neutre qu'en faisaient Kosuth, Millet ou Russell. L'autonomie des systèmes sémiotiques masque en fait, pour lui, l'acceptation tacite des conditions de la domination du « monde administré ». Buchloh assimile ainsi la tautologie à une autonomie de l'art qui entraîne sa cécité vis-à-vis des conditions sociales de sa production. Ce qui l'amène à opposer Kosuth à Graham pour distinguer de façon pertinente deux types d'autoréflexivité : la première, restreinte, celle de Kosuth, qui reconduit le repli de l'art sur sa propre sphère ; la seconde, ouverte, qui, chez Graham, fait de l'œuvre d'art un moyen d'investigation des conditions culturelles et idéologiques dans lesquelles elle apparaît et est donnée à voir. Cette différence d'accent nous sera utile au chapitre IV pour établir les inflexions des œuvres respectives de ces deux artistes.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.39.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹⁸ Stephen Melville, « Aspects », *op. cit.*, p. 239.

e) Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*

L'approche de Didi-Huberman, elle, est tout autre : son livre *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* est d'abord une réflexion d'ordre phénoménologique (recourant aussi à la psychanalyse) sur l'expérience du regard, dans laquelle la tautologie désigne une attitude du sujet regardant face à l'angoisse du vide que peut receler cette expérience.

S'inspirant d'un passage de l'*Ulysse* de Joyce sur l'« inéluctable modalité du visible »¹⁹⁹, l'auteur soutient que l'acte de voir est irrémédiablement scindé en ce que nous voyons et ce qui nous regarde, entre le sentiment apparent d'une maîtrise et l'expérience de la perte (du fait que quelque chose échappe toujours au regard). Pour expliciter cette dialectique entre maîtrise et perte, Didi-Huberman imagine une situation paradigmatique : regarder un tombeau. Face à l'angoisse que peut générer chez le regardeur l'appréhension du vide fermé (soustrait au regard) et du cadavre qu'il contient, il postule une alternative : cette angoisse est déniée ou bien par la croyance en un au-delà (par exemple dans la foi chrétienne qui postule une résurrection atténuant aux yeux du fidèle le caractère traumatique de la dépouille), ou bien par un recours à la tautologie qui permet de la refouler (le tombeau étant alors nié comme contenant en étant réduit à sa seule réalité de volume). La « vérité plate » de la tautologie est ainsi « avancée comme l'écran d'une vérité plus souterraine et bien plus redoutable »²⁰⁰, c'est-à-dire pour se cacher, au-delà du gisant que l'on imagine, la pensée de sa propre mort.

Pour exprimer la dimension anthropologique de ces deux conduites qui ne se restreignent pas à l'expérience de l'art, Didi-Huberman parle d'« homme de la croyance » et d'« homme de la tautologie »²⁰¹. Cette seconde attitude – nier ce dont ce volume est plein, en l'occurrence un cadavre semblable à soi, en rester au seul volume visible, donc « récuser les latences de l'objet »²⁰² –, l'auteur en voit une illustration exemplaire avec l'art minimal. Les exigences de la sculpture minimaliste – élimination de l'illusionnisme par la création d'objets affirmant leur seule spatialité factuelle, rejet

¹⁹⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 9.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 19.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰² *Ibid.*, p. 19.

de la temporalité, des jeux de signification et des détails afin d'imposer des objets « insécables », privés de tout contenu expressif ou sémantique – visent en effet à rendre impossible toute démarche de croyance.

Si bien que l'auteur y voit une « esthétique de la tautologie »²⁰³ : « Une aridité sans appel, sans contenu. Des volumes – par exemple des parallélépipèdes –, et rien d'autre. Des volumes n'indiquant décidément rien d'autre qu'eux-mêmes. [...] Des volumes sans symptômes et sans latences, donc : des objets tautologiques »²⁰⁴. Et il décrit ainsi une œuvre typique de Judd :

Devant le volume de Donald Judd, vous n'aurez rien d'autre à voir que sa volumétrie même, sa nature de parallélépipède qui ne représente rien que lui-même à travers la saisie immédiate [...] de sa propre nature de parallélépipède. Sa symétrie elle-même – à savoir cette possibilité de rabattre toute partie sur une autre bord à bord [Didi-Huberman évoque ici la propriété du cube dont on a vu l'importance dans l'argumentation de B. Buchloh] – est une autre façon de tautologie²⁰⁵.

Comme tout déni, cependant, cette visée tautologique est vouée à l'échec, ainsi que le soutient Didi-Huberman en montrant comment les énoncés tautologiques mis de l'avant par ces artistes pour énoncer leurs intentions et rendre compte de leurs œuvres ne tiennent pas. Donald Judd, par exemple, est amené à décrire la puissance d'affirmation de l'objet minimaliste dans des termes qui connotent l'expérience intersubjective : « Les formes, l'unité, [...] l'ordre et la couleur sont spécifiques, agressifs, et forts »²⁰⁶. De même, l'anthropomorphisme que Judd et ses collègues voulaient abolir fait retour, non plus au sein de l'objet, mais à travers le réseau des relations qui s'établissent dans l'expérience qu'en fera le spectateur, et dont Michael Fried montrera justement le caractère paradoxal dans son article « Art and Objecthood ». Or pour Didi-Huberman, Robert Morris, au contraire de Judd, n'a pas été dupe de l'inévitable complexité de l'expérience que recelait la perception de ses volumes, fussent-ils eux aussi géométriquement élémentaires. Ainsi, chez lui, l'accent se déplace de l'autarcie de l'objet spécifique aux relations qui le lient, dans un espace donné, au regardeur. S'attardant au propos de Morris dans ses articles de la série « Notes on Sculpture », Didi-Huberman écrit que « la façon dont l'objet devient une

²⁰³ *Ibid.*, p. 32.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 32-33.

²⁰⁶ Judd cité dans *Ibid.*, p. 38.

variable dans la situation n'est autre qu'une façon de se poser en *quasi-sujet* – ce qui pourrait être une définition minimale de l'acteur ou du double »²⁰⁷. L'auteur cite à cet égard l'analyse que livrait Rosalind Krauss des trois « L » dans son article « Sens et sensibilité. Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante »²⁰⁸, sculptures dont le spectateur sait qu'elles sont identiques mais qu'il éprouve comme différentes en raison de la variété de leur position dans l'espace (que Krauss décrit comme « couchée » ou « debout »).

C'est précisément en raison de cet anthropomorphisme que Michael Fried, dans son texte « Art and Objecthood », condamne l'art minimal qui verserait dans le théâtre. Résumant son argumentaire, Didi-Huberman explique que la prétendue stabilité et immédiateté des « objets spécifiques » de Judd masque, selon Fried, le caractère temporel, et donc théâtral, de l'expérience qu'en fait le spectateur. Mais le dilemme qui oppose Fried à Judd n'est en fait possible, poursuit Didi-Huberman, que parce que tous deux partagent un même point d'ancrage : ils adhèrent à l'attitude de la tautologie qui, comme la croyance, « fixe des termes en produisant un leurre de satisfaction » ; tous deux postulent ainsi un « œil pur », c'est-à-dire « sans sujet »²⁰⁹, un œil qui ignorerait la complexité inquiétante et les latences de l'acte de voir.

Cette dialectique de la vision, l'expérience du *Fort/Da* relatée par Freud dans « Au-delà du principe de plaisir », qui montre le travail de négociation de la perte de la présence maternelle que le jeune enfant doit effectuer par le biais du jeu, en fournit un modèle. Didi-Huberman soutient que les œuvres d'art, aussi simples et minimales soient-elles, peuvent justement présenter et réveiller la « dialectique visuelle de ce jeu où nous avons su (mais nous l'avons oublié) inquiéter notre vision et inventer des lieux pour cette inquiétude »²¹⁰. En se basant sur cette expérience originaire et sur la production du sculpteur Tony Smith, notamment *Die*, Didi-Huberman va opposer ce qu'il appelle l'« image dialectique » à la conception réductrice de l'expérience de vision et de l'œuvre d'art qu'il retrouve chez Fried et Judd. Retraçant la genèse de *Die* à la lumière des propos de l'artiste et des connotations du titre de l'œuvre, puis

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 41.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 39-40. Voir Rosalind Krauss, « Sense and Sensibility : Reflections on Post 60's Sculpture », *Artforum*, vol. 12, no 3 (November 1973), p. 43-53.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 51.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

proposant une analyse phénoménologique de la sculpture, Didi-Huberman en vient à définir cette « image dialectique » comme porteuse d'une « latence et d'une énergétique »²¹¹. Parce qu'elles apparaissent comme des « blocs de nuit »²¹² qui expriment une expérience de la perte et de l'absence, des sculptures comme *Die* ou la *Black Box* semblent démentir l'apparente évidence de leur géométrie, et « [ruinent] pour toujours la certitude maniaque du *What you see is what you see* »²¹³, tout en déjouant par ailleurs une analyse iconographique qui y verrait quelque chose comme un symbole ou une allégorie.

Plus loin, Didi-Huberman aborde le travail d'Ad Reinhardt pour montrer que sa peinture et ses textes élaborent aussi quelque chose comme une image dialectique. D'un côté, explique-t-il, son œuvre semble placée sous le signe de la tautologie, tant par la répétitivité de ses *Black Paintings* que par les formules de ses écrits ; de l'autre, elle est propice à l'attitude de la croyance par l'aura qui émane de ses toiles obscures et les nombreuses références à la théologie négative et aux mystiques juive ou orientale qui émaillent ses textes. Pourtant, son œuvre demeure réfractaire tant à la croyance qu'à une lecture strictement formaliste, parce que la pratique de Reinhardt cultive toujours l'ambiguïté : elle s'autorise de modèles qui ne sont en fait jamais pleinement opérants et demeurent plutôt gardés à distance (l'auteur renvoie ici à la « structure du presque », repérée chez Reinhardt par Yve-Alain Bois dans son texte « *The Limit of Almost* »)²¹⁴.

L'intérêt de la réflexion de Didi-Huberman réside dans l'éloquence avec laquelle il expose l'attitude de la tautologie, et la subtilité avec laquelle il démontre l'impossibilité d'une telle conduite. Il met en lumière la force expressive des formules tautologiques chez Judd ou Stella, formules qui semblent aussi irréfutables, limpides et indiscutables que leurs tableaux ou leurs sculptures ; mais la force, la stabilité, l'évidence et le caractère pour tout dire inattaquable de leurs œuvres ne sont projetés sur elles que pour masquer une posture de déni : celui de la complexité de l'expérience visuelle, irrémédiablement animée d'affects. L'usage de la tautologie implique donc

²¹¹ *Ibid.*, p. 67.

²¹² *Ibid.*, p. 63.

²¹³ *Ibid.*, p. 73, 74.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 149-151. Voir Yve-Alain Bois, « *The Limit of Almost* », *Ad Reinhardt*, New York, Rizzoli, 1991, p. 11-33.

chez ces artistes, selon Didi-Huberman, un caractère défensif et réducteur, qui rappelle l'analyse que Barthes en faisait dans ses *Mythologies*.

Pour l'historien de l'art, la nature conflictuelle et dialectique du voir récuse donc la simplification abusive par laquelle la tautologie voudrait la conjurer :

Or, l'objet, ni le sujet, ni l'acte de voir, jamais ne s'arrêtent à ce qui est visible au sens de ce qui donnerait un terme discernable et aisément dénommable (susceptible d'une « vérification » tautologique du genre : « *La Dentellière* de Vermeer, c'est une dentellière, rien de plus, rien de moins » – ou du genre : « *La Dentellière*, ce n'est rien de plus qu'une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »). L'acte de voir n'est pas l'acte d'une machine à percevoir le réel en tant que composé d'évidences tautologiques. [...] Voir, c'est toujours une activité de sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte.²¹⁵

La visée d'une œuvre unidimensionnelle et non équivoque, monadiquement fermée sur son autoréférentialité, est donc vouée à l'échec. Cette dialectique du voir, la tautologie voudrait la fixer, en neutraliser l'oscillation, mais en vain. On le constate, la tautologie chez Didi-Huberman est assimilée à la réduction du visible au nommable, c'est-à-dire au langage verbal. C'est d'ailleurs en échappant à la simplicité tautologique que l'œuvre d'art excède la dénomination verbale et impose sa visualité spécifique. Le propos de Didi-Huberman recoupe la mise en lumière que nous faisons plus haut à propos de la tautologie mentionnée : qualifier une œuvre de tautologique ne peut avoir de pertinence que rhétorique, car en raison de sa spécificité sensible et perceptuelle (Goodman dirait de sa nature autographique), la peinture, et plus largement l'œuvre d'art, exclut toute traduction intégrale ou sans reste par le langage verbal.

Conclusion

Bien que l'importance de la tautologie pour l'art des années 1960 soit largement reconnue, on le constate, nul ne semble avoir relevé le phénomène du grand nombre d'énoncés tautologiques qui surviennent durant cette période. Par ailleurs, la tautologie se confond souvent avec l'autoréférentialité, sans en être bien distinguée ; de plus, les auteurs passent indifféremment de l'usage à la mention de la tautologie comme aspect des entreprises artistiques, sans préciser toujours à quelle *acception* du mot ils renvoient (à l'exception, notamment, de Sheldon Nodelman). Cependant, ils fournissent nombre d'indications sur ces notions, en plus d'identifier des enjeux et de

²¹⁵ *Ibid.*, p. 51.

mettre en lumière les projets respectifs de divers artistes. Il nous incombe donc, pour terminer cette partie, de recenser ces emplois et d'établir quelles sont les significations ou idées véhiculées par ceux-ci.

Remarquons d'abord que, comme chez les fondateurs de l'abstraction, la notion de tautologie est employée par la plupart de ces auteurs pour affirmer l'autotélisme de l'art et l'intransitivité de l'œuvre. Mais, contrairement à ces pionniers, la tautologie renvoie moins à l'affirmation de la visualité *per se* de la peinture qu'à celle de l'autonomie de l'art lui-même considéré en tant que système sémiotique. La notion, qu'elle soit thématifiée à partir de son acception familière et péjorative chez Buchloh ou Didi-Huberman, ou de sa signification en philosophie chez Kosuth ou Nodelman, sert dès lors à établir une analogie opératoire pour caractériser l'art comme champ disciplinaire spécialisé. Pour Kosuth, l'art en tant que système formel est indépendant du monde de l'expérience en ceci qu'il est analogue aux propositions mathématiques ; Russell explicite le courant « tautologique » en littérature et dans les arts visuels en parlant d'un jeu interne des signes et d'une autopoïésis des œuvres. De même, lorsque Anne Rorimer commente la démarche picturale de Ryman, elle relève que l'artiste, d'œuvre en œuvre, décline la peinture comme spectre de possibilités en procédant à de perpétuelles variations sur le support, le format, le médium, le cadre, etc.

Toutes ces mentions de la tautologie reviennent donc à aborder l'autoréférentialité de l'art en examinant l'une ou l'autre des facettes de ce phénomène.

Ou bien la tautologie apparaît telle une propriété de certaines productions : soit ces dernières sont formellement vraies, à l'instar des propositions analytiques (Millet, Kosuth), soit elles sont autoréférentielles, déclinant leur propre structure ou relatant leur poïésis ; ou bien la tautologie constitue une propriété du système de l'art, conçu tel un champ spécifique, indépendant du reste du social. Cette propriété est par ailleurs liée, chez deux auteurs, à des attitudes et à des sphères d'expérience plus larges, selon une perspective sociologique, dans un cas, et psychologique dans l'autre : Buchloh considère la tautologie comme trait de mentalité et type d'organisation des sociétés technocratiques ; Didi-Huberman y voit quant à lui une attitude du sujet individuel, soit une résistance à l'angoisse inhérente à l'expérience du regard, et un déni réducteur de la complexité du visible.

Mais tentons maintenant de définir plus précisément la façon dont apparaît l'autoréférentialité, en tant que propriété de l'œuvre d'art, à travers le prisme de la tautologie. Outre les caractères d'évidence et de littéralité surgissant ça et là sous la plume des auteurs, on retiendra quatre aspects : le caractère analytique, l'intransitivité, l'autonymie et l'autopoïesis.

- Une œuvre dite tautologique est analytique : son contenu, c'est en quelque sorte sa structure, qu'elle décline ou rend manifeste (structure déductive chez Stella, pour Nodelman, forme de l'œuvre d'art chez Kosuth ou Millet, ou accent sur le signifiant chez Russell, par exemple);
- elle est intransitive : elle renvoie d'abord à elle-même, la référentialité, si elle est présente, n'étant qu'un prétexte pour donner à voir l'articulation de sa structure ;
- on peut aussi inférer qu'elle sera, du moins dans certains cas, autonome (Ryman déclarant : « I wanted to paint the paint »);
- enfin, du point de vue du procès de *création*, le caractère tautologique peut impliquer soit que l'œuvre est autopoïétique (qu'elle s'engendre elle-même selon des règles propres, comme le montre Russell à propos de certaines œuvres du Nouveau Roman), soit qu'elle n'ait pour contenu que les principes de son engendrement (ce serait le cas d'*Authorization* de Michael Snow, par exemple).

L'œuvre dite tautologique, considérée du point de vue de sa nature de signe, comporte donc une double facette, négative et positive : elle présente une réduction, voire un appauvrissement de la signification (puisqu'elle ne renvoie *qu'*à elle-même), mais aussi quelque chose comme une acuité ou une plénitude du sens, puisqu'elle est riche de l'intensité de son procès de *réflexion*. Elle est structurellement ambivalente, car dans « autoréflexivité », il y a à la fois la redondance connotée par l'*auto* (qu'exprime bien la répétition dans la *tautologie* comme figure) et le procès de la réflexivité, de la réflexion – où le redoublement de la répétition apparaît cette fois comme procès actif de la création, d'une *recréation*. Abordée d'un point de vue

sémantique ou référentiel, elle demeure un signe intransitif, c'est-à-dire qu'elle ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même (réfractaire aux paradigmes de l'expression et de la mimesis). Chez Kosuth, par exemple, l'œuvre est formellement indépendante du monde, comme l'est le système de l'art lui-même vis-à-vis de la réalité sociale. Mais l'œuvre tautologique est aussi, par cette autoréflexivité, souveraine, c'est-à-dire capable de ressaisir son unité en étant son propre sujet; ici apparaît l'épiphanie d'une fusion du signe et de la chose, le fantasme d'un dépassement de la virtualité du signe au profit de sa promotion ontologique à un statut d'être à part entière. Cette propriété, repérée par Celant à propos de Manzoni, mais déjà anticipée par Flaubert rêvant d'un « livre sur rien », trouve une de ses expressions majeures dans le projet du *Livre* de Mallarmé. Il faut, afin d'en saisir la spécificité et la pertinence pour notre propos, nous arrêter brièvement sur deux textes traitant de l'autoréflexivité à la lumière de cette propriété singulière.

Le premier est un article de Valentina Anker et Lucien Dällenbach ; les auteurs observent le caractère central de la *réflexion* dans l'art et la littérature contemporains, et entreprennent d'examiner ce phénomène en s'attardant sur l'usage qu'on y fait de la mise en abyme²¹⁶. Se basant sur la définition que donne André Gide de ce procédé dans son *Journal*, ils en distinguent trois modalités : l'œuvre peut effectuer un redoublement interne d'elle-même (c'est le cas de certaines toiles de Magritte mais aussi de sculptures de Max Bill dont les surfaces réfléchissantes dédoublent virtuellement la structure de l'œuvre) ; elle peut intégrer son environnement en le reflétant (comme le faisait déjà le *Mariage des Anolfini* ou, au vingtième siècle, les autoportraits avec miroirs de Michelangelo Pistoletto); elle peut enfin donner lieu à une régression vertigineuse à l'infini (cas des *Enantiomorphic Chambers* où Robert Smithson dispose des miroirs face à face). Commentant aussi bien des œuvres plastiques que littéraires (notamment le Nouveau Roman), les auteurs avancent un certain nombre de motivations pouvant expliquer un tel attrait de l'art moderne pour la réflexivité, dont deux sont particulièrement éclairantes dans le cadre de notre recherche.

²¹⁶ Valentina Anker; Lucien Dällenbach, « La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes », *Art International*, XIX/2 (février 1975), p. 28-32, 45-48. Cet article a par la suite donné lieu à l'ouvrage *Le récit spéculaire*, que signe L. Dällenbach aux éditions du Seuil (Paris, 1977).

La première se décline sous la figure de Narcisse : « Les œuvres se reflétant elles-mêmes (1^{ère} catégorie) participent de ce plaisir narcissique de s'abîmer (on devrait écrire s'abymer) dans sa propre image »²¹⁷. Anker et Dällenbach interprètent cette posture à la lumière de l'ambition mimétique que porteraient en elles les œuvres autoréflexives, dont l'autoportrait serait une autre manifestation; le regard sur soi permettrait de se reconnaître comme « différent de l'autre ».

La seconde voit la reviviscence du mythe de Pygmalion ; il s'agit, toujours pour parachever l'illusion mimétique, de donner vie à l'œuvre :

L'œuvre spéculaire, en se repliant sur elle-même, émerge peu à peu à la conscience. De toutes les caractéristiques propres à la vie, plus que le mouvement, la conscience est peut-être la plus attirante, la plus convaincante. L'emploi du miroir peut être interprété comme un désir de rendre l'œuvre consciente, comme un effort désespéré d'établir un « feed-back » de l'œuvre sur elle-même, un semblant d'autoréglage.²¹⁸

Anker et Dällenbach donnent notamment l'exemple de la télévision en circuit fermé, dont les installations vidéo de Dan Graham (non mentionnées dans l'article) constituent un exemple patent.

Mais cette tentative de conférer à l'œuvre la capacité de se saisir elle-même demeure utopique, elle est un « effort désespéré », voué à l'échec, écrivent les auteurs. En tant que construction de notre esprit, expliquent-ils, elle « n'échappe à aucune des contradictions qui caractérisent nos structures logiques »²¹⁹, notamment l'incomplétude des systèmes qu'a démontrée Gödel par son théorème ; bref, l'autoréférence absolue est impossible, et le serpent qui se mord la queue n'arrive jamais à s'avaloir lui-même. Dans un essai sur l'œuvre de Dan Graham, Thierry de Duve explicite de façon éloquente cette impossibilité, lorsqu'il décrit l'incapacité de l'artiste, dans sa performance *Performer/Audience Sequence* (1974), à faire concorder son autodescription avec son apparence et sa prestation en temps réel : « L'énonciation est performative, elle fait l'événement dont elle ne cherche qu'à témoigner. Mais elle ne

²¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

témoigne pas de l'événement qu'elle fait, ou alors en retard, courant après lui le long d'un circuit de rétroaction »²²⁰.

Comme le terme de « feed-back » le montre, le propos des auteurs témoigne de l'influence de la cybernétique, très présente dans la culture et les sciences humaines des années 1960 et 1970²²¹, et qu'on retrouvera entre autres chez Dan Graham ou dans l'intérêt de Hans Haacke pour les systèmes. Comme les fondateurs de cette science le fantasmaient en rêvant de créer une intelligence artificielle, il ne s'agit plus de reproduire les apparences extérieures du corps vivant, mais l'autonomie de sa pensée, ainsi qu'en témoigne la conclusion des auteurs, qui écrivent que « la mise en abyme complexifie l'œuvre et offre un des essais les plus intéressants de lui insuffler la vie, de lui conférer l'autonomie tout en la lui refusant, de la rendre à la fois dépendante et indépendante, à notre image »²²². Cette phrase est capitale, elle révèle l'enjeu déterminant de l'autoréflexivité : la capacité de l'œuvre à être *sujet*, son propre sujet, à s'animer, pourrions-nous dire. La mimesis, ici, s'abolit en s'accomplissant dans un signe qui n'est plus tant une représentation qu'un procès réfléchissant son objet par son activité même²²³.

Bien qu'il soit ici pensé encore à partir du paradigme de la mimesis, on mesurera la prégnance de cet enjeu durant les années soixante en le trouvant exprimé dans les termes de l'épistémè structuraliste, au sein d'un des hauts lieux de l'anti-humanisme de cette période, la revue *Tel Quel*. De l'intensité dynamique de ce procès – mais de son impossibilité, aussi –, Jean-Louis Baudry donne en effet un exemple éloquent dans un article de cette publication où il conjecture l'existence d'un livre qui serait son propre sujet. Ce livre intransitif, Baudry en définit le projet de la façon suivante :

²²⁰ Thierry de Duve, « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique », *Essais datés I*, Paris, Éditions de la Différence, 1987, p. 287.

²²¹ Sur le sujet, voir l'ouvrage de Céline Lafontaine, *L'empire cybernétique* (Paris, Seuil, 2004).

²²² Valentina Anker; Lucien Dällenbach, « La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes », *loc. cit.*, p. 47.

²²³ Un phénomène similaire est mis en lumière par Tzvetan Todorov pour rendre compte de la façon par laquelle le Romantisme allemand s'affranchit du principe de l'imitation : c'est en se repliant sur soi que l'« œuvre-hérissou », par son autonomie même, ressemble au monde (« La crise romantique », dans *Théories du symbole*, *op. cit.*, p. 185-187).

On imagine par exemple ceci : Fait de pages, de mots, de phrases, un livre aurait pour ambition de n'être que ces pages, ces mots, ces phrases. Il voudrait s'indiquer, dans ce volume qu'il forme, livre et rien d'autre que livre, livre et rien d'autre que cette apparence qui le présente en tant que livre, se désignant lui-même, se cherchant à travers son langage et prétendant à la situation inouïe d'être son propre sujet.²²⁴

L'auteur explique d'ailleurs que ce livre devrait prévoir et comprendre sa propre lecture, afin de se ressaisir (de pouvoir se dire) jusque dans l'altérité même de l'événement de sa lecture :

Mais un livre amené à se conquérir sans cesse contre les effets du sens et à maintenir à vue ce qu'on peut nommer sa littéralité, doit prévoir sa lecture. C'est à un véritable approfondissement de sa réalité de livre qu'il vise [...], mais cette réalité est soumise à l'acte par lequel il vient à l'existence : sa lecture. Qu'un écart se manifeste entre ce qui est écrit et ce qui est lu ; aussitôt la présence à soi-même du livre est rompue. Le livre doit donc comprendre sa lecture, l'introduire comme élément intrinsèque à lui-même.²²⁵

Baudry en vient ainsi à postuler un télescopage utopique de la lecture et de l'écriture, de la création et de la réception, où s'aboliraient les instances respectives de l'écrivain et du lecteur, au profit d'une opérativité n'ayant de lieu propre que l'œuvre (dont le *Schema* de Graham fournira peut-être une approximation).

On notera, pour terminer, le caractère paradoxal du type de signe qu'est l'œuvre tautologique ainsi conçue. D'un côté, le signe se manifeste tout à la fois dans sa transparence et son opacité. Il accuse sa réalité « chosale », en suspendant toute référence au monde et à ce qui n'est pas lui ; mais il se *nie* aussi comme signe, en atteignant au réel par coïncidence avec la chose dont il est le signe (soit lui-même) ; ainsi, le signe nie moins sa transparence qu'il ne fige sa transitivité pour attirer l'attention sur lui-même.

Par ailleurs, comme le montre Buchloh, l'autoréflexivité de l'œuvre tautologique est ambivalente pour une autre raison : en partie issue de l'art pour l'art et du projet symboliste, elle peut aussi bien reconduire une attitude régressive, un « fétichisme du signifiant » (pour reprendre l'expression de Baudrillard qu'emploie Alberro dans un

²²⁴ « Comme un livre », *Tel Quel*, no 24 (1966), p. 56.

²²⁵ Jean-Louis Baudry, « Comme un livre », *loc. cit.*, p. 60-61.

texte sur *Schema*²²⁶), que permettre une démarche critique comme chez Dan Graham. Ainsi le travail de l'artiste conceptuel peut-il contribuer à déconstruire et à mettre en lumière les conventions et les règles de fonctionnement des médiums artistiques dont il s'emploie à faire l'(auto)critique. La réflexivité peut dès lors participer d'une stratégie de distanciation permettant de résister à l'idéologie, comme c'est le cas chez BMPT ou Support/Surface. Rappelons à ce propos le passage où Russell mentionne l'accent sur la « surface » de la narration et sur le présent de l'énonciation, par opposition à la profondeur psychologique du roman traditionnel ; ce trait, on peut bien sûr le reconnaître dans certaines productions abstraites aussi bien que dans l'art conceptuel : l'œuvre cessant d'être une fenêtre ouverte sur l'illusion pour accuser sa réalité matérielle et retenir le regardeur à sa surface. Au versant quasi contemplatif d'un Manzoni (voire d'un Kosuth), s'opposerait ainsi le versant déconstructeur ou contestataire de Graham ou de Buren.

À distinguer ces « valences », on constate la diversité des histoires et des enjeux qui convergent dans le phénomène de l'autoréférentialité : trace de l'art pour l'art, précédent de l'intransitivité dans le Romantisme allemand ; thème de l'esprit accédant à la conscience de soi, accomplissant l'unité du sujet et de l'objet, chez Hegel, et qu'Arthur Danto reprend pour rendre compte du destin de l'art moderne, des boîtes Brillo de Warhol à l'art conceptuel²²⁷ ; ambitions de la cybernétique, épistémè du structuralisme issue de l'essor des sciences humaines des années 1960 ; dissidence critique face à l'idéologie, dans la foulée des analyses de l'École de Francfort et du situationnisme (volonté de frustrer les attentes du spectateur, de déjouer les systèmes de signes pour en montrer les mécanismes et déconstruire l'empreinte du pouvoir et de l'institution qui les régit chez un Haacke, un Graham ou un Buren). Il conviendra donc d'être attentif aux contextes d'émergence des œuvres, aux intentions et au projet déclarés de leurs auteurs, pour pouvoir lier les œuvres que nous étudierons dans cette thèse à ces sous-intrigues du grand récit de l'art moderne :

²²⁶ Alexander Alberro, « Structure as Content : Dan Graham's *Schema* (March 1996 [sic]) and the Emergence of Conceptual Art », Gloria Moure (dir.), *Dan Graham*, Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 1998, p. 23.

²²⁷ Voir notamment « The End of Art », *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 81-115, spécialement p. 109-111.

En approfondissant la structure et les enjeux de l'œuvre tautologique telle que ces quelques textes commentés nous la livrent, nous avons de fait commencé à caractériser le type particulier de production que constitue l'œuvre autodescriptive, que la troisième et dernière partie de ce chapitre entend justement formaliser.

C. La forme tautologique : spécificité de l'œuvre autodescriptive

Dans les deux sections précédentes, on l'a vu, nous avons tenté d'examiner la tautologie comme trope en usage dans le discours, puis comme notion mise de l'avant par divers auteurs pour caractériser telle œuvre ou tel courant de la période que nous étudions. Il est temps maintenant de considérer la manière dont la tautologie peut être envisagée comme *forme* et *propriété* de certaines productions artistiques, ce dont nous avons donné quelques exemples dans notre introduction en mentionnant les travaux de Graham, de Kosuth et de Morris, et qui constitueront le corpus de notre chapitre IV. Par leur caractère circulaire et autodescriptif, *Schema*, *Card File* et *Five Words in Green Neon* paraissent incarner les énoncés tautologiques dont les peintres modernistes tels Reinhardt et Stella font usage pour affirmer la souveraineté visuelle de leur œuvre ; or, c'est précisément en absorbant et en faisant leurs l'ekphrasis et le paratexte jusque-là externes à l'œuvre d'art que ces œuvres conceptuelles tentent d'atteindre à cette souveraineté – mais cela en délaissant l'impératif de spécificité qui, chez les peintres abstraits, avait gouverné cette recherche d'autonomie. Ce corpus, nous devons le justifier en égard d'un certain nombre de caractéristiques qui le distinguent au sein du phénomène plus large de l'autoréférentialité moderne, puis établir en quoi l'intériorisation de l'ekphrasis que ces œuvres effectuent modifie la donne des rapports entre image et discours.

Il importe cependant de préciser que ces diverses œuvres ne sauraient, à proprement parler, être assimilables à des tautologies : bien qu'elles présentent une *qualité* tautologique, elles n'en sont pas elles-mêmes pour autant. Louis Cummins le montre bien lorsqu'il prend Kosuth au mot pour réfuter l'assertion selon laquelle une œuvre comme *Five Words in Orange Neon* serait une tautologie. Tout en reconnaissant comme évidente l'autoréflexivité de l'œuvre, Cummins remarque que « le contenu de

l'énoncé, « five words in orange neon », réfère à quelque chose qui, malgré leur coïncidence matérielle, se trouve être à l'extérieur de l'énoncé lui-même et qui est un objet réel que l'artiste, Kosuth, ou le conservateur, Gintz, montrent ».²²⁸ En d'autres termes, le néon de Kosuth ne correspond pas au modèle d'énoncé tautologique qu'est la proposition « A est A » qui, d'un côté, énonce A, tout en montrant de l'autre qu'elle est elle-même ce A qu'elle énonce. L'œuvre établit bel et bien une équivalence comme le fait toute tautologie, mais le signe « = » qu'elle pose se situe non pas dans l'énoncé lui-même, mais entre l'énoncé et l'énonciation. L'autoréférence de l'œuvre, ici, ne s'effectue et ne se vérifie que par la conformité entre le contenu d'un énoncé (fait linguistique) et la réalité factuelle de son énonciation (fait plastique), c'est-à-dire entre le contenu verbal de l'œuvre (le « five words in orange neon ») et la forme matérielle de son énonciation (le fait que cet énoncé se présente comme telle enseigne au néon comportant ces cinq mots, « five words in orange neon »).

Quant à elle, tout en qualifiant les néons de Kosuth de tautologies, Gudrun Inboden remarque que ceux-ci ne se présentent pas à l'instar de véritables propositions analytiques :

Even works such as "Clear, Square, Glass, Leaning" and the neon-pieces are tautologies, meaningless and exclusively self-exhibitionist, whose only proof is in themselves. However, the "proposition" does not appear here "analytically", in the juxtaposition of their elements, but is directly congruent with their sensual appearance.²²⁹

Reste que, si ces productions ne peuvent être formellement assimilées à des tautologies au sens technique du mot, elles présentent indéniablement un trait qui s'attache à la notion telle qu'elle est employée usuellement : l'idée d'une assertion de l'évidence ayant pour effet une répétition apparemment non productive de sens.

Le caractère tautologique qu'on peut attribuer à ces œuvres doit, par ailleurs, être distingué de l'autoréférence inhérente à l'art moderne dont il participe. L'autoréférentialité, en effet, appartient d'abord au projet de la peinture moderne ; elle découle de la volonté des peintres de ressaisir et d'affirmer, dans le cadre même de la

²²⁸ Louis Cummins, « L'art conceptuel peut-il guérir de la philosophie ? », *Parachute*, no 61 (janvier, février, mars 1991), p. 41 [*nous soulignons*]. La mention de Claude Gintz s'explique par le fait que Cummins rédige son texte à l'occasion de l'exposition *L'art conceptuel, une perspective*, dont Gintz était conservateur.

²²⁹ Gudrun Inboden (dir.), *Joseph Kosuth. The Making of Meaning. Selected Writings and Documentation on Art Since 1965*, Stuttgart, Staatsgalerie, 1981, p. 19.

réalisation de leurs œuvres, l'autonomie et la spécificité de leur pratique. De façon très schématique, deux voies peuvent être discernées pour ce faire²³⁰ : d'une part, la tradition abstraite, qui affirme progressivement la spécificité du fait pictural au moyen de la seule forme visuelle (ce sera en gros la lecture privilégiée par Clement Greenberg) ; d'autre part, les tableaux avec mots de Magritte, véritables réflexions conceptuelles avant la lettre sur la signification en peinture, et ceux de Jasper Johns (notamment ceux montrant des noms de couleurs au pochoir, comme *False Start*). La première voie privilégie la spécificité des propriétés du médium en excluant notamment toute référence au verbal ; la seconde s'ouvre au contraire à la mixité des pratiques et des médiums en intégrant dans le tableau l'altérité du matériau linguistique. De ces deux « lignées » découlent deux positions ou manières d'envisager la question : la tradition abstraite, d'un côté, est poursuivie par Reinhardt au fil d'une recherche soustractive au terme de laquelle la peinture ne vise plus à être *que* peinture sans reste ni altérité, en exacerbant la visualité ; de l'autre côté, les artistes conceptuels, eux, vont délaisser le primat de la visualité du tableau pour travailler avec le médium verbal, par lequel un commentaire métalinguistique pourra justement prendre place au sein de la peinture (ou plutôt, de l'art devenu alors générique). Pour peu qu'un parallèle entre peinture et langage soit éclairant, on dira, en reprenant les fonctions linguistiques de Jakobson, que si les deux voies abandonnent la fonction référentielle, les peintres modernistes privilégient la fonction poétique, alors que les conceptuels vont se consacrer à une élucidation de l'art par le biais de la fonction métalinguistique²³¹ ; les premiers parlent *en* peinture, les seconds, *de* peinture (ou d'art).

²³⁰ Nous laissons délibérément de côté la voie du « tableau dans le tableau » qui, bien avant l'avènement de l'abstraction, permet à la peinture figurative prémoderne de réfléchir sur sa propre activité, comme le montre André Chastel dans un essai où il postule une universalité presque anthropologique de l'autoréférence : « On pourrait se demander s'il n'y a pas – pour toutes les créations de l'art humain – une tendance invincible à produire dans certaines conditions, au sein même de chaque art, une maquette réduite de sa structure ou un scénario de sa production. Toutes proportions gardées, ce serait là comme l'équivalent du cogito du philosophe dans la conscience de l'artiste, le fingo ergo sum de celui-ci, formulé dans les termes qui conviennent » (André Chastel, « Le tableau dans le tableau », *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978, tome II, p. 75-76). Voir aussi, sur l'autoréflexivité iconique de l'image : W.J.T. Mitchell, « Metapictures », *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 35-82.

²³¹ Pour ces fonctions, voir Roman Jakobson, « Linguistique et poétique » [1960], *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit (coll. Points), 1970, p. 209-240.

1) Caractérisation des œuvres autodescriptives du corpus

Pour saisir la radicalité de la réduction qu'accomplissent les œuvres de notre corpus, il faut prendre en compte que l'autoréférence n'exclut nullement la référence ou la mimesis. Dans un passage éclairant de son avant-propos à *Vedute*²³², René Payant distingue de façon utile entre autoréflexivité, autoréférentialité et autodescription. Selon l'historien de l'art, tout art est en fait autoréflexif : en tant que signe, l'œuvre renvoie toujours aussi à elle-même en plus de véhiculer des contenus divers ; or il appartient à l'art moderne d'exemplifier cette propriété, inhérente au concept d'art, en donnant naissance à des œuvres autoréférentielles. Mais en revenant aux définitions de Jakobson, Payant montre que l'œuvre, même devenue autoréférente, demeure un signe, c'est-à-dire qu'elle ne cesse pas de renvoyer à quelque chose (selon la conception du signe des logiciens de Port-Royal, on dirait que l'œuvre en tant que signe est tout à la fois transparente et opaque). Si bien que l'exercice de l'autoréférence n'implique nullement de sacrifier la référentialité de l'œuvre ; au contraire, celle-ci s'accommode assez bien de la mimesis (pensons aux natures mortes, au miroir reflétant la pièce dans laquelle se tiennent les époux du *Mariage des Arnolfini* de Van Eyck ou encore, en littérature, à la mise en abyme des *Faux-Monnayeurs* de Gide). (Anker et Dällenbach soulignent d'ailleurs à ce propos au terme de leur article que la réflexion spéculaire est étroitement liée à la représentation²³³.)

Or les œuvres comme *Schema*, *Card File* et *Five Words in Orange Neon* se signalent, elles, par l'absence de tout contenu autre qu'une information sur la structure du signe ou la situation d'énonciation de l'œuvre. Alors que la dimension autoréférentielle d'un tableau comme les *Ménines* de Velasquez ou le *Bar aux Folies-Bergères* de Manet accompagne la représentation du motif (ou s'ajoute à elle) sans transgresser le code mimétique ni abandonner la depiction du monde, elle passe dans ces travaux conceptuels à l'avant-plan et devient un élément manifeste, voire exclusif, de la signification de l'œuvre. Ces dernières paraissent ainsi exacerber la tendance autocritique et réflexive de l'art moderne.

²³² « Remarques intempestives en guise d'introduction », *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 23-25.

²³³ Valentina Anker; Lucien Dällenbach, « La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes », *loc. cit.*, p. 47.

Le trait le plus frappant ou singulier de ces œuvres, donc, c'est qu'elles se présentent comme autant de descriptions d'elles-mêmes, et que cette autodescription constitue sauf exception leur contenu unique et exclusif. Si de telles œuvres peuvent être qualifiées de tautologiques, c'est qu'elles n'énoncent rien qui ne soit déjà visible ou manifeste dans leur forme même (à l'exception de *Card File*, qui fournit des informations sur son processus d'élaboration). L'œuvre porte sur la réalité qu'elle est elle-même et, pour mieux mettre en lumière cet aspect, on peut comparer le *Five Words in Orange Neon* de Kosuth à un autre corpus de travaux contemporains du même artiste, les triptyques *Art as Idea as Idea*, auxquels on a maintes fois attribué un caractère tautologique. Dans cette série célèbre, l'artiste juxtapose chaque fois un objet ordinaire (telle une chaise ou une horloge), la photographie de cet objet in situ et l'agrandissement sur photostat d'une définition du nom de l'objet en question, tirée d'un dictionnaire dans une quelconque langue. Comme l'explique Gudrun Inboden, les relations logiques entre les éléments d'une œuvre telle *One and Three Chairs* ont un caractère parfaitement circulaire :

Logic has a purely tautological character : it multiplies the object 'chair' but has nothing more to say about it. The reproduction of the chair on its original scale depicts it as it is, where it is without changing anything. The dictionary definition adds nothing to the data or to the characteristics peculiar to any chair [...]²³⁴

Bien que la suite de l'analyse d'Inboden révèle que la structure de cette œuvre est analogue à celle de la proposition logique selon Wittgenstein, et qu'en tant que telle elle ne se réduit pas à être un énoncé proféré en pure perte, son propos constitue néanmoins un remarquable exemple des descriptions mettant en relief la dimension tautologique de ce corpus. Plus loin, elle écrit notamment : « [Tautology] is 'verifiable' only within its own structure. Picture and definition of a chair are to be measured only against the object 'chair' »²³⁵. C'est en effet avec raison qu'on a fréquemment qualifié ces œuvres de tautologiques : la photo et la définition, en tant qu'éléments d'information, apparaissent comme redondantes par rapport à l'objet banal qu'elles accompagnent, n'apportant aucune information utile ou nouvelle sur l'objet en

²³⁴ Gudrun Inboden (dir.), *Joseph Kosuth. The Making of Meaning. Selected Writings and Documentation on Art Since 1965*, op. cit., p. 17.

²³⁵ *Ibid.*, p. 19.

question, mais se contentant d'en réitérer la connaissance qu'on en a de façon platement didactique. Dès lors, si on compare l'articulation interne de ces triptyques (objet + photo de l'objet exposé + définition) à la forme d'une proposition logique, on obtient en effet quelque chose d'approchant la tautologie au sens technique du terme, c'est-à-dire « vraie en vertu de sa forme seule, quelle que soit la valeur de vérité des propositions qui la composent », pour reprendre la définition citée plus haut²³⁶. Mais *One and Three Chairs*, bien qu'elle puisse être qualifiée de tautologique, porte cependant sur une réalité du monde autre qu'elle-même et, à cet égard, fournit une certaine information. *Five Words, Schema* et *Card File*, eux, consistent exclusivement dans la description de l'objet qu'ils constituent ; apparaît ainsi comme tautologique, au sens fort du terme, une œuvre qui n'a d'autre contenu qu'elle-même ou, dit autrement, qui replie de quelque manière l'énoncé sur l'énonciation. L'œuvre est tautologique en ce sens qu'elle donne congé à toute iconographie ou référence extérieure à elle.

L'œuvre ainsi envisagée a donc, en tant que signe, quelque chose de paradoxal : elle paraît, pour reprendre des notions de la théorie classique du signe que nous avons souvent évoquées ici, tout à la fois transparente et opaque. Elle est transparente parce qu'elle a bien un contenu, mais elle est aussi opaque, parce que si elle se réfère à quelque chose, c'est à elle-même ; tout se passe donc comme si le signe, occupé à se réfléchir lui-même, négligeait de renvoyer à quoi que ce soit d'autre. À bien examiner des œuvres comme *Card File* ou *Schema*, on a ainsi le troublant sentiment d'un renvoi indéfiniment différé. Sous la forme d'un ensemble de fiches comportant rubriques et références croisées, le *Card File* se présente comme une documentation proliférante de sa propre gestation – mais d'œuvre engendrée au terme de ce processus, point, sinon justement l'histoire de cette création même. Ainsi le spectateur entreprenant de parcourir ces fiches pour se faire une représentation de l'œuvre est-il ramené à cette description même comme étant l'objet décrit. La transitivité impliquée par la nature de *signe* de l'œuvre est donc en quelque sorte oblitérée, ou plutôt repliée en boucle sur elle-même : *Card File* renvoie bel et bien à quelque chose en le décrivant, mais ce référent n'est pas autre chose que cette description même.

²³⁶ Article « tautologie », *Petit Robert I*, op. cit., p. 1929.

De telles œuvres brouillent donc le principe d'une distinction logique entre le signe et la chose dont il est le signe, c'est-à-dire entre la *mention* et l'*usage*, fondamentale pour la philosophie du langage, et telle serait leur deuxième propriété caractéristique. *Five Words...* ou *Schema* sont ainsi des exemples de ce que Christophe Génin appelle l'« auto-application » : « un système est autoréférent quand il vérifie lui-même ostensiblement les propriétés qu'il définit pour son objet, et donc confond sujet définissant et objet défini »²³⁷. Or ce phénomène soulève des difficultés d'ordre logique. Une œuvre comme *Five Words...*, parce qu'elle parle d'elle-même, contrevient au principe stipulé par Alfred Tarski en 1969, selon lequel « les concepts de vérité et de fausseté ne peuvent être définis rigoureusement dans le même ordre de langage que celui utilisé pour les exprimer, mais seulement dans un langage d'ordre supérieur, un métalangage »²³⁸. Le paradoxe qu'engendre la non-observance de ce principe se révèle lorsqu'on tente d'établir la valeur de vérité d'un énoncé comme « Cette phrase est fausse ». Si cette phrase est vraie, elle est fausse ; si elle est fausse, elle est vraie. Pour résoudre ce paradoxe, dit du menteur (dont la forme élémentaire est « Je mens »), Tarski montre que celui-ci survient lorsque les niveaux de langage ne sont pas précisés, et qu'une affirmation est à la fois *utilisée* et *mentionnée*. (Tarski reprend ainsi une argumentation analogue à celle de Bertrand Russell lorsque celui-ci est confronté aux mêmes paradoxes et qu'il développe la « théorie des types » pour les résoudre.) Il faut donc, pour éviter le paradoxe, procéder à une hiérarchisation des niveaux de langage grâce à laquelle, si l'on veut parler d'un mot ou d'une phrase, on le fera au sein d'un métalangage dans lequel ce mot ou cette phrase seront *nommés* ou *mentionnés* (par exemple en les citant au moyen de guillemets), mais non pas *utilisés* en tant que tels. C'est ce que W. O. Quine exprime lorsqu'il écrit : « Un énoncé au sujet d'un objet doit contenir le nom de cet objet et non pas cet objet lui-même »²³⁹. Or les néons de Kosuth ou le *Schema* de Graham, on le constate, contreviennent à ce principe : ils utilisent des énoncés pour exprimer des propriétés qui s'appliquent à ces mêmes énoncés,

²³⁷ Christophe Génin, *Réflexions de l'art. Essai sur l'autoréférence en art*, Paris, Kimé, 1998, p. 62.

²³⁸ Alfred Tarski, « Truth and Proof », *Scientific American*, juin 1969, cité dans Nichola Fallea, *Le livre des paradoxes*, Paris, Belfond, 1985, p. 143.

²³⁹ Quine cité dans François Récanati, *La transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1979, p. 63.

fusionnant ainsi usage et mention, télescopant niveau du langage-objet et niveau métalinguistique.

On pourrait à cet égard qualifier ces œuvres d'*autonymiques*, puisqu'elles se désignent elles-mêmes, un peu comme des mots qui sont mentionnés dans le discours pour renvoyer à la réalité linguistique qu'ils constituent.

On pourra enfin, pour marquer la singularité de ce corpus, comparer cette autodescription à la citation et à la mise en abyme auxquelles elle s'apparente formellement par la répétition, la redondance qu'elle implique.

La citation – celle du coup de pinceau typique de l'*action painting* qu'on trouvera par exemple dans les *Brushstrokes* de Lichtenstein – équivaut à une mise en circulation de l'image-source, dont elle constitue la reprise et le déplacement. La citation pointe ainsi une réalité antérieure à elle, tout en se constituant elle-même comme contexte inédit qui réactualise cette réalité. Sa référentialité est donc double, doublement orientée : elle renvoie d'une part au *patrimoine* dont elle tire l'œuvre, et d'autre part à la *rupture* qu'elle opère vis-à-vis de lui en mobilisant un élément de cette œuvre dans un discours nouveau. Grâce à ce déplacement, la citation n'est pas seulement mise en circulation neutre de l'image-source, elle est aussi un discours sur, quelque chose comme un énoncé d'attitude propositionnelle à son égard – une mise à distance parodique de l'*action painting*, par exemple, dans le cas des *Brushstrokes* de Lichtenstein. À cet égard, la citation n'est jamais tautologique puisqu'elle implique justement que ce qu'elle cite est une réalité *distincte* d'elle-même ; et l'acte de citation est nécessairement postérieur à l'existence de l'objet cité.

Le cas de la mise en abyme n'est pas foncièrement différent : reposant sur la multiplication des niveaux narratifs, alors que l'œuvre autodescriptive effectue une invagination de la signification, la mise en abyme implique toujours la création d'un niveau diégétique supplémentaire par lequel est assurée l'antériorité logique de l'instance qui cite, ou reproduit, sur l'objet cité. (À quoi l'on pourrait ajouter que la mise en abyme, comme celle qu'on observe dans le miroir du *Mariage des Arnolfini*, accomplit et complète l'ambition mimétique de ressaisir la totalité du monde plutôt qu'elle ne la nie.)

Pour mieux comprendre la spécificité de l'œuvre autodescriptive, on peut l'examiner à la lumière de la logique de la répétition, telle que l'a mise en lumière Marie-Laure Bardèche dans *Le principe de répétition*²⁴⁰. Abordant le concept de répétition comme outil d'analyse de la littérature moderne où prolifère ce procédé (chez Marguerite Duras, notamment), elle y discerne deux aspects constitutifs. D'abord, la répétition est un phénomène dont la « caractéristique est d'advenir après coup » :

Elle serait censée apparaître en un second temps, à la suite de ce qu'elle reproduit. Entre un item et sa reprise, un écart minimal est ainsi supposé, qui constitue la condition nécessaire de leur identification respective. [...] Dans cette optique, le premier terme d'une série échappe à la répétition, qui ne commence qu'après lui²⁴¹.

Notons-le, cette propriété implique elle-même deux caractéristiques : d'une part, une antériorité, sinon temporelle, du moins logique, de l'élément répété sur l'énoncé qui le répète; d'autre part, une différenciation principielle grâce à laquelle la répétition, tout en étant la répétition de quelque chose, constitue elle-même un phénomène distinct de ce dont elle est la répétition.

Ensuite, la répétition est, normativement, prise dans la dialectique de la réitération avec différence : elle rate toujours son objet, et dans cet échec ou cette impossibilité même réside sa valeur, son succès; elle ne peut, sous peine de verser dans l'inanité ou le pur ressassement, se réduire à une reprise de l'identique.

La ré-pétition, en tant qu'elle est re-demande, vise la restitution d'une situation initiale perdue. En littérature, la pratique systématique de la reprise littérale est rarement dissociable d'une quête autobiographique dont la répétition traduit la poursuite inlassable en même temps qu'elle s'en révèle l'instrument. Conçue comme une expérience originaire, et comme le principe même de l'existence humaine, la répétition apparaît aussi comme le moyen de retrouver et instaurer un âge d'or indéfiniment recherché²⁴².

Or une œuvre telle *Five Words...* présente une double rupture par rapport à cette logique. Rupture avec l'antériorité, d'abord : conçue comme description tautologique de son énonciation, *Five Words...* apparaît bien comme une répétition, mais contemporaine à son objet. Loin que ce soit la répétition qui vienne après l'objet répété, c'est cette répétition même, par sa redondance, qui constitue ou implique l'objet répété,

²⁴⁰ Paris, L'Harmattan, 1999.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

²⁴² *Ibid.*, p. 169; voir aussi p. 18-21.

tous deux semblant en fait être coextensifs l'un de l'autre. Par ailleurs, cet objet répété ne saurait exister sans la répétition en laquelle il s'incarne aussi : bref, on dissocie avec peine instance de la répétition et objet répété.

Une autre différence consiste dans le fait que citation et mise en abyme sont habituellement un *élément* de l'œuvre, mais n'en constituent pas la totalité; elles forment un détail d'un tableau, ou surviennent à un certain moment d'un récit, mais sans l'occuper dans son entièreté comme c'est le cas avec les œuvres de notre corpus. On constate donc que, si la mise en abyme et la citation *redoublent* l'objet tout en maintenant sa différence par rapport à l'œuvre qui le cite, l'œuvre autodescriptive, elle, assimile plutôt l'objet décrit et l'instance qui le décrit.

Une dernière particularité, enfin, peut être établie en comparant notre corpus avec d'autres types d'œuvres autoréférentielles. À la différence de l'*Authorization* de Michael Snow, qui montre par une série de photographies rephotographiées les étapes successives de sa réalisation²⁴³, ou du *Photopath* de Victor Burgin, alignement de photographies qui reproduisent exactement le sol sur lequel elles se trouvent étalées, *Schema*, *Card File* et *Five Words* s'autoréfèrent par le biais du médium verbal : chaque fois, l'œuvre est décrite par un ensemble d'informations données à lire. Remarquons d'emblée, cependant, que cette rupture avec la visualité de la peinture n'entraîne pas une pure et simple élimination du visuel : si la luminosité et la coloration de *Five Words in Orange Neon* le montrent à l'envi, une œuvre comme *Schema* comporte aussi des propriétés spatiales et graphiques indéniables, expressément mentionnées d'ailleurs.

Cet écart par rapport à la visualité nous incite d'autre part à distinguer trois modalités autoréférentielles :

- 1) autoréférence descriptive : l'œuvre décrit l'objet ou l'énoncé qu'elle constitue;
- 2) autoréférence poétique : l'œuvre documente son processus de création;
- 3) autoréférence indiciaire : l'œuvre réfère à elle-même en tant qu'objet d'une énonciation situé dans un contexte.

²⁴³ On lira sur cette œuvre l'analyse de Philippe Dubois au début de *L'acte photographique* (Paris, Nathan, 1990, p. 9-15).

Les œuvres sur lesquelles portera notre analyse, au chapitre IV, relèvent donc du premier et du deuxième type : si *Five Words...*, on le verra, décrit formellement l'objet qu'elle constitue, *Card File* et *Schema* fournissent aussi des données sur leur processus de réalisation. Quatre particularités permettent donc de saisir la spécificité des œuvres que nous étudierons au chapitre IV :

- 1) Leur autodescription est *exclusive* : ces œuvres ne portent *que* sur elles-mêmes ;
- 2) elle forme la *totalité* de l'œuvre plutôt qu'elle n'en constitue un détail ou une partie ;
- 3) elle entraîne l'*autonymie* de l'œuvre, brouillant la distinction principielle entre usage et mention;
- 4) leur mode d'autoréférence s'effectue par le biais du médium verbal.

2) L'œuvre autodescriptive comme discours : intériorisation de l'ekphrasis et du paratexte

Comme nous l'avions plus haut souligné, de telles œuvres autodescriptives, en référant à elles-mêmes par le langage, intériorisent une compétence discursive qui était jusque-là du ressort de disciplines ou de sphères d'activités autres. Tout se passe en effet comme si ces œuvres, en se décrivant elles-mêmes, incorporaient tout à la fois l'ekphrasis et le paratexte (pour prendre un terme de Gérard Genette²⁴⁴) qui, « transposant » l'œuvre dans le discours ou l'accompagnant dans les contextes du catalogue d'exposition ou du musée, relevait du discours du critique, du conservateur ou de l'historien de l'art. Ce phénomène implique de prendre en considération ces deux types de discours qui entretiennent chacun leurs rapports spécifiques avec l'œuvre : la description et le paratexte.

a) L'ekphrasis

La description de l'œuvre d'art envisagée comme forme, avec sa rhétorique et son efficace particulières, s'est incarnée, en tant que genre littéraire remontant à l'Antiquité, dans l'ekphrasis. Dans l'introduction à un recueil d'essais sur cette notion et sur les relations entre oeuvre et discours, Peter Wagner définit ainsi le terme :

²⁴⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

« Consisting of the prefix ‘ek’ [...] meaning ‘from’ or ‘out of,’ and the root term ‘phrasis,’ a synonym for the Greek *lexis* or *hermeneia*, as well as for the Latin *dictio* and *elocutio* (the verb *phrazein* denotes ‘to tell, declare, pronounce’), *ekphrasis* originally meant “a full or vivid description” »²⁴⁵. Cette force suggestive d’une description vive et riche de détails constitue sans doute le trait prégnant de la notion d’ekphrasis ; l’explication que propose Wagner recoupe à cet égard l’une des plus anciennes définitions qui nous en soient parvenues, celle de Hermogène : « L’*ekphrasis* est un discours détaillé, vivant et mettant sous les yeux ce qu’il montre. On fait des descriptions tant de personnes que d’événements, de saisons, d’états de lieux et de nombreux autres sujets »²⁴⁶. Or, à partir du Ve siècle, les auteurs ont tendance, note-t-il, à limiter la notion à la description (verbale) d’œuvres d’art²⁴⁷ ; c’est d’ailleurs cette acception qui a prévalu depuis²⁴⁸. Il cite à cet égard le bouclier d’Achille qu’Homère décrit longuement au chant XVIII de l’*Illiade*, la description des tapisseries de Minerve et d’Arachné dans les *Métamorphoses* d’Ovide, l’*Ode to a Grecian Urn* du poète Keats et les *Pictures from Brueghel* de William Carlos Williams.

Murray Krieger, dans un ouvrage spécifiquement consacré à l’ekphrasis, explique cette évolution restrictive du terme par le fait que les exemples les plus frappants d’ekphrasis consistaient justement, depuis l’*Illiade*, en descriptions d’œuvres d’art – réelles ou imaginaires. Or, dans le cas de l’extension originale du terme comme dans celui de sa spécialisation postérieure, l’ekphrasis implique une suspension momentanée de la temporalité du discours verbal²⁴⁹.

Mais cette double acception de l’ekphrasis entraîne cependant une ambiguïté de la notion, qui renvoie en fait à la position ambivalente du discours face à son objet.

²⁴⁵ Peter Wagner, « Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) », Peter Wagner (éd.), *Icons. Texts. Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, De Gruyter, 1996, p. 12.

²⁴⁶ Cité dans Jean Lebel, article « Description », dans Paul Aron; Denis Saint-Jacques; Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 144-145.

²⁴⁷ Dans son introduction à un numéro de *Word and Image* portant sur l’ekphrasis, Mario Klarer rappelle aussi que les auteurs classiques ne la limitent nullement à cet usage et appellent ekphrasis toute description vive et éloquente d’impressions visuelles (paysages, architectures, scènes de batailles, etc.) (« Introduction », *Word and Image*, vol. 15, no 1 (January-March 1999), p. 1-2).

²⁴⁸ De fait, c’est cette acception exclusive que retiennent Michèle Aquien et Georges Molinié pour la définir : « Une ekphrasis [*sic*] est une description d’une œuvre d’art » (*Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1999, p. 140).

²⁴⁹ Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of The Natural Sign*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1992, p. 7.

Wagner écrit qu'en tant que mimesis, « it stages a paradoxical performance, promising to give voice to the allegedly silent image even while attempting to overcome the power of the image by transforming and inscribing it »²⁵⁰.

Initialement transitive à l'image qu'elle décrit, l'ekphrasis en vient à revendiquer aussi sa spécificité littéraire, voire sa supériorité, en empruntant à son objet certains traits afin d'étayer sa propre éloquence. Voulant décrire une œuvre que son propre médium est inapte à présenter, le poète cherche à émuler cette œuvre, à rivaliser avec elle. Cette rivalité tacite est d'ailleurs à la base de la thèse que Krieger développe sur ce qu'il appelle l'« impulsion ekphrastique » : une évolution de ce genre littéraire où l'ekphrasis tend vers la coïncidence entre texte descripteur et image décrite mais aussi, plus largement, une ambition de la littérature non seulement à donner une représentation verbale de l'iconique, mais à imiter les propriétés visuelles et spatiales des arts de l'image :

That is, the ekphrastic impulses may operate not only on those occasions on which the verbal seeks in its own more limited way to represent the visual but also when the verbal object would emulate the spatial character of the painting or sculpture by trying to force its words, despite their normal way of functioning as empty signs, to take on a substantive configuration – in effect to become an emblem.²⁵¹

Selon Krieger, en effet, le poète aspire à doter le médium verbal de la force expressive que comportent les arts de l'image en tant que signes naturels (que l'auteur définit comme signes fonctionnant à titre de « substituts visuels » de leurs référents, en se réclamant de la distinction opérée par Platon entre signes intelligibles et signes sensibles²⁵²) ; l'enjeu pour la littérature est donc de parvenir à transcender le caractère conventionnel de son code pour atteindre à la transparence et à l'immédiateté de l'image. À la source de cette impulsion, explique Krieger, se trouve le statut sémiotique ambivalent qu'a entraîné, pour le langage verbal, la prédominance du paradigme de la mimesis – et la supériorité de la vision sur l'audition – dans la théorie esthétique depuis Platon.

D'une part, le langage verbal est désavantagé par le caractère arbitraire de ses signes ; contrairement à la peinture, il ne peut imiter les apparences et il s'adresse dès

²⁵⁰ Peter Wagner, « Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) », *op. cit.*, p. 13.

²⁵¹ Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of The Natural Sign*, *op. cit.*, p. 9.

²⁵² *Ibid.*, p. 2.

lors moins aux sens qu'à l'esprit. L'éloquence de l'œuvre littéraire serait donc moindre que celle des médiums visuels, puisqu'il faut disposer du code de la langue dans laquelle elle est rédigée pour la comprendre, en plus de devoir assimiler progressivement ses signes au cours d'un temps de lecture, à la différence de la simultanéité par laquelle une œuvre d'art nous est présente dans son entièreté. De là que l'œuvre littéraire ait cherché à émuler la peinture pour atteindre à sa transparence et à son immédiateté présumées. Or l'ekphrasis est justement l'un des lieux de cette tension et de cette visée. Rappelons-nous à ce propos la définition de Hermogène citée plus haut : « L'*ekphrasis* est un discours détaillé, vivant et *mettant sous les yeux ce qu'il montre* » [nous soulignons]. Ce genre littéraire, on le constate, a pour ambition de viser l'immédiateté qui fonde l'éloquence spécifique de l'image ; l'ekphrasis semble ainsi compenser ou contourner la faiblesse du discours par rapport à la représentation visuelle que traduit, depuis Horace et à la suite de Simonide, la formule « *ut pictura poesis* » : « L'esprit est moins vivement frappé de ce que l'auteur confie à l'oreille, que de ce qu'il met sous son œil »²⁵³.

D'autre part, toujours dans la perspective de la théorie de la connaissance platonicienne, cette dimension intelligible (c'est-à-dire non sensible) du langage verbal constitue cependant pour lui un atout exclusif par rapport aux autres arts : pouvant s'adresser directement à l'esprit sans passer par les sens ni recourir aux charmes spécieux de l'apparence, il se voit conféré la première place dans une hiérarchie platonicienne des arts : « The superior access of natural signs to the sensible world received by our eyes can be countered by the superior access of the language, composed of arbitrary signs, to the intelligible world received by our inner vision, conceived figuratively as 'the eyes of the mind' »²⁵⁴.

Krieger soutient que la culture occidentale a cherché à résoudre la contradiction entre ces deux régimes sémiotiques (respectivement sensible et intelligible, spatial et temporel), à dépasser la rivalité latente entre peinture et poésie pour créer une forme d'expression dotée des vertus et des propriétés spécifiques du langage et de la représentation visuelle :

²⁵³ Cité par Karine Lanini, article « Peinture », dans Paul Aron; Denis Saint-Jacques; Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 446.

²⁵⁴ Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of The Natural Sign*, op. cit., p. 12-13.

The aesthetic dream of our culture has long been of a miracle that permits these opposed impulses to come together in the paradoxical immediacy of ekphrasis, whether as a verbal replacement for a visual image or as its own verbal emblem that plays the role of a visual image while playing its own role.²⁵⁵

Tout en jouissant de cette suprématie, donc, la littérature selon Krieger a cherché à s'émanciper de ce handicap (et de la sujétion tacite à la peinture qu'il entraînait en ce qui concerne son éloquence propre), et cela, l'auteur le montre en retraçant une histoire de l'impulsion ekphrastique. Il y discerne notamment trois étapes au cours desquelles l'ekphrasis en vient à devenir son propre objet, et qui révèlent autant de moments de l'accession de la littérature à sa souveraineté propre.

Dans la première, l'ekphrasis demeure, en tant qu'épigramme, inféodée à son référent : il s'agit d'un texte matériellement associé à un objet réel qu'il intitule, commente, explique ou complète (par exemple une inscription sur une sculpture funéraire). Bien que l'épigramme puisse aussi jouer des propriétés spécifiques de son médium pour contredire l'illusion de transparence qui s'attache à l'artefact auquel il est associé, il se conforme le plus souvent à son statut ancillaire par rapport au signe naturel que constitue le monument ou l'œuvre.

La deuxième étape présente le cas d'un « épigramme sans objet », c'est-à-dire sans autre référent que celui créé dans le discours lui-même, imaginé par le poète tel ce bouclier d'Achille décrit par Homère ; ce type correspond spécifiquement à ce que la tradition rhétorique a qualifié d'ekphrasis. Ici la description, parce qu'elle porte sur un objet fictif imaginé par le poète, commence à s'affranchir de la tutelle de l'image : « The genre is thus used to allow the *fiction* of an ekphrasis, a make-believe imitation of what does not exist outside the poem's verbal creation of it »²⁵⁶. L'auteur voit ensuite l'emblème poétique de la Renaissance, survenant dans la foulée du néoplatonisme et de sa méfiance envers le caractère sensoriel et profane de la représentation visuelle, comme le troisième moment de l'impulsion ekphrastique. Il se produit ici une inversion du rapport initial de transitivité entre texte et image-source : l'emblème est décrit par Krieger comme un signe visuel *opaque*, dont l'hermétisme appelle une interprétation conférant la primauté au poème qui le décrit et l'élucide. Le

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 18.

poème devient ainsi l'objet auquel il se réfère lui-même : il devient emblème verbal. C'est cette étape qui accomplit de façon exemplaire l'impulsion ekphrastique selon Krieger : « The movement from epigram (with the word as subsidiary to the object it accompanies) to the minimal notion of ekphrasis (with the word attempting an equivalence to a described object) achieves its ultimate claim in the poem-as-emblem (with the word as itself the primary object) »²⁵⁷. Les trois étapes de ce processus, Krieger les voit se reproduire à l'ère moderne pour accomplir à nouveau l'impulsion ekphrastique, notamment avec la Nouvelle Critique anglo-saxonne (T.S. Eliot, John Crowe Ransom, Ezra Pound).

Le double mouvement que Krieger postule – autonomisation de l'ekphrasis par rapport à son objet, et coïncidence entre description et objet décrit – présente un remarquable parallélisme avec, d'une part, l'importance prégnante du discours chez plusieurs peintres abstraits (dont Reinhardt offrira un exemple patent avec les textes de son dogme de l'*Art-as-Art*) et, d'autre part, avec la fusion autonymique entre description et objet de la description dans les œuvres conceptuelles de notre corpus. De fait, Ann Gibson note que les expressionnistes abstraits présentent vis-à-vis du langage et de l'interprétation une attitude analogue à celles de la Nouvelle Critique (ce qui n'est pas si surprenant, explique-t-elle, puisque celle-ci constitue la théorie littéraire dominante aux États-Unis dans les années quarante et cinquante), laquelle professe un rejet de la paraphrase²⁵⁸.

Comment, cependant, concilier cette importance de l'ekphrasis avec le rejet du verbal que manifeste la peinture abstraite ? Celle-ci, comme on l'a vu, n'a-t-elle pas cherché à fonder son autonomie en affranchissant l'image et la visualité du joug de la littérature et de l'*istoria* qui définissaient jusque-là la peinture comme représentation ? De fait, le projet pictural respectif de Stella et de Reinhardt, reposant sur le postulat d'une spécificité de leur art, tend à exclure le concours du langage verbal (de l'interprétation telle qu'elle se réalise par ce langage) : le pictural est invoqué comme médium autonome, affranchi de toute « contamination » textuelle. Mais, tout au long de la modernité, cette volonté d'autonomie visuelle se heurte à la dépendance de plus en

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁵⁸ Ann Gibson, « Abstract Expressionist's Evasion of Language », *Art Journal*, vol. 47, no 3 (Fall 1988), p. 210.

plus étroite de l'œuvre d'art par rapport à une production textuelle critique et théorique apte à rendre compte du projet esthétique dont elle relève, par exemple avec le manifeste dans lequel l'auteur explique ses intentions et les visées qu'il fixe à son œuvre – proposant ainsi un cadre grâce auquel on peut interpréter son travail. W.J.T. Mitchell a parlé à ce propos de « *ut pictura theoria* »²⁵⁹. L'ekphrasis est à ce moment-là en partie relayée par ce que Jean-Marc Poinot appelle le « récit autorisé », soit l'ensemble des écrits, des « statements » mais aussi des commentaires et déclarations faits à l'occasion d'entretiens ou de correspondances par lesquels les artistes explicitent le sens de leurs œuvres en précisant notamment leurs modalités de présentation et de diffusion²⁶⁰.

Ainsi, l'œuvre respective de Stella et de Reinhardt appelle bel et bien le discours pour que sa signification et son indépendance vis-à-vis du texte soient rendues explicites et manifestes : si bien que le discours, rejeté hors de l'œuvre, doit malgré tout escorter celle-ci pour fournir au regardeur le cadre épistémologique indispensable qui permettra de l'apprécier, assumant dès lors la fonction d'un « récit autorisé ».

b) Le paratexte

Mais l'ekphrasis, commentaire postérieur et parallèle à l'œuvre, n'est pas le seul type de discours verbal sur l'art, loin de là. L'ensemble des informations qui accompagnent l'œuvre exposée ou reproduite en catalogue – du titre à l'historique de sa création en passant par son format – en est un autre, que l'on peut appeler, en empruntant le terme à Gérard Genette, le paratexte. Genette explique que l'œuvre littéraire consiste en un texte, mais que celui-ci se...

présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations [...] qui l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel

²⁵⁹ W.J.T. Mitchell, « *Ut Pictura Theoria* : Abstract Painting and the Repression of Language », *loc. cit.*

²⁶⁰ « Les récits autorisés [...] apparaissent après l'œuvre ou dans sa dépendance lors de sa présentation ou de sa représentation. Ils n'ont pas d'autonomie car ils sont toujours à prendre avec l'œuvre en vue ou en référence. [...] Ce sont les titres, signatures, dates et autres dénominations, les certificats, attestations, descriptifs, notices de montage ou projets. Ce sont les légendes qui flanquent les illustrations dans les catalogues, les déclarations d'intention, recensions et descriptions, les informations, les invitations, les prescriptions, les tracts et autres communiqués de presse dont les artistes gratifient leurs interlocuteurs [...] » (Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Villeurbanne, Institut d'art contemporain, et Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 1999, p. 135-136).

de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre²⁶¹.

Cet accompagnement, Genette l'appelle « paratexte ». Bien que la notion désigne à la fois l'ensemble des informations greffées au livre (mentions du titre, de la maison d'édition, texte de présentation de l'éditeur, etc., qui constituent le péri-texte) et celles physiquement indépendantes de ce dernier (tels des entretiens ou des textes de l'auteur, qui forment l'épi-texte), nous retiendrons le terme pour sa commodité. Ajoutons qu'à la différence du « récit autorisé » de Poinot (dont il recoupe largement le sens), ce néologisme a l'avantage de suggérer, grâce au préfixe « para », la relation spatiale de voisinage et la fonction ancillaire de médiation qui caractérisent les éléments d'information qu'il désigne. Notre emprunt trouve un précédent dans une remarque de Denys Riout, qui soutient que « (cette) notion s'applique de plein droit aux arts visuels », et la voit matérialisée dans les cartels accompagnant l'exposition des œuvres mais aussi dans les informations techniques ou historiques dispensées dans les catalogues²⁶². L'énonciation institutionnelle de l'œuvre d'art, en l'accompagnant d'un titre, de mensurations, d'une liste des médiums et matériaux, etc., contribue non seulement à signaler son statut artistique mais aussi à procurer au public un certain nombre d'informations (variables selon les institutions et les expositions) que l'artefact ne saurait fournir à lui seul.

Or dans les œuvres autonymiques des artistes conceptuels, tout se passe comme si la description et le paratexte de l'œuvre se fondaient à leur objet (l'œuvre visuelle) ; il s'agit alors moins d'une élimination de la visualité comme telle que d'une fusion aussi parfaite que possible d'un élément visuel et de sa description verbale, ou mieux : d'une coïncidence voulue sans reste entre la description et l'objet qu'est cette description. Ce n'est pas la moindre ironie de l'histoire que ce soit au sein du formalisme américain que le langage verbal, précisément exclu par la doxa

²⁶¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.

²⁶² Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, op. cit., p. 367.

grenbergienne, ait fait retour dans la visualité avec des œuvres comme les néons autonymiques de Kosuth, qui révèlent le devenir-langage de l'œuvre²⁶³.

Si l'intégration de l'ekphrasis permet de sonder les phénomènes d'émulation et de rivalité horizontale entre les arts et les régimes sémiotiques visuels et verbaux, l'incorporation du paratexte descripteur du musée signifierait plutôt, elle, la volonté de l'artiste de maîtriser les dispositifs de sa diffusion et de son énonciation par l'institution (émulation « verticale » avec le musée et le système de l'art, donc). Il faudra alors, pour mieux expliciter ce phénomène, nous attarder à la façon dont les œuvres de Graham, de Morris ou de Kosuth intériorisent leur paratexte et, ce faisant, éliminent et absorbent tout à la fois leur ekphrasis, ce que nous ferons après avoir analysé les œuvres de notre corpus au terme du chapitre IV.

D. Conclusion

Il semble donc que le trope tautologique condense la double et contradictoire attitude de nombre d'artistes modernes face au langage ; d'une part, le commentaire est répudié pour que s'affirme l'autonomie de l'œuvre, mais de l'autre le discours s'impose comme « récit autorisé » précisément pour énoncer cette indépendance, si bien que l'*ut pictura poesis* dont on s'affranchit fait place à l'*ut pictura theoria*, comme l'a montré W.J.T. Mitchell. L'énoncé tautologique connote à cet égard la faiblesse et l'inaptitude du discours verbal mais en l'exprimant avec éloquence.

Et ce que montre le passage de la tautologie comme trope du discours à la tautologie comme propriété de l'œuvre, c'est que l'autoréférence visée par l'art moderniste n'est plus assumée par un discours étranger à elle mais tend à être réalisée par l'œuvre même, qui consiste en une autodescription frôlant dès lors l'autonymie. L'œuvre abandonne ce faisant la quête de spécificité du médium pour s'ouvrir au médium verbal : elle devient elle-même texte, ensemble d'informations, pour assumer

²⁶³ Évoquant les artistes et critiques d'obédience moderniste, Charles Harrison ne manque d'ailleurs pas d'écrire à ce propos, dans l'un de ses ouvrages sur la genèse de l'art conceptuel : « Ironically enough, none did more to effect the final collapse of writing into art than those who argued longest and most eloquently for their practical separation » (*Conceptual Art and Painting, op. cit.*, p. 24).

la fonction de paratexte. Certes, la présence de ce paratexte n'exclut en rien que des médiations ultérieures surviennent pour tenter d'exprimer l'œuvre à leur tour (de fait, la volonté énoncée par un Kosuth de faire de l'œuvre d'art sa propre instance (auto)critique n'a nullement empêché l'émergence et la réponse de textes critiques à l'endroit de l'art conceptuel) ; l'important, ici, réside dans la visée : l'œuvre autoréférente prétend constituer son paratexte originaire – donner en quelque sorte l'illusion qu'en se touchant du doigt, elle se crée elle-même, constitue son propre sens.

L'autoréférentialité, qui jusque-là passait par une opacification du signe (quête de spécificité et processus de réduction formelle de la peinture abstraite), s'accomplit dès lors par une utilisation « transparente » du langage verbal (la dimension informative et factuelle des œuvres de Morris, de Graham ou de Kosuth), laquelle sert une œuvre qui, en tant que signe, s'opacifie non plus par le biais d'une accentuation de la dimension poétique (comme c'était le cas de la peinture abstraite), mais en n'ayant plus pour référent exclusif qu'elle-même.

À travers les textes de Reinhardt et la réception critique de l'œuvre de Stella, l'intégration du langage dans diverses productions picturales de la fin des années soixante, puis l'avènement d'œuvres autodescriptives conceptuelles, ce sont trois moments, trois étapes de ce passage que notre thèse se propose d'étudier.

CHAPITRE II

De l'indicible au littéral La tautologie chez Ad Reinhardt et Frank Stella

On l'a vu, la tautologie se manifeste d'abord, c'est-à-dire chronologiquement et logiquement, au sein du discours critique : avant de constituer une quelconque qualité formelle des œuvres, elle est un fait de langage, une figure à laquelle recourent des locuteurs pour exprimer une conviction, une attitude ou une visée à propos de l'art ou d'une œuvre particulière. Ainsi, parmi les tautologies que nous avons vues au chapitre précédent, les déclarations de Stella et de Reinhardt semblent avoir pour but de promouvoir l'autonomie de l'objet peinture, son immanence et sa stricte « factualité », en rejetant d'emblée toute ekphrasis, toute interprétation qui prétendrait l'exprimer verbalement.

Notons cependant que la forme et l'objet du propos où surviennent ces occurrences divergent. La tautologie chez Reinhardt, à la fois présente comme type d'énoncé (« Art is art, and everything else is everything else ») et comme stratégie argumentative régissant plusieurs de ses textes, s'inscrit dans un discours qui parle de l'art en général et de l'essence de la peinture abstraite en particulier, pour en affirmer l'identité. Elle donne donc lieu à des occurrences multiples. Comme on le verra en analysant certains des textes de son dogme de l'*art-as-art*, ce discours a d'emblée une dimension littéraire, une épaisseur rhétorique dont participe l'énoncé tautologique. Le « What you see is what you see » de Stella est proféré, lui, lors d'un entretien radiophonique de 1964 avec deux autres artistes (Donald Judd et Dan Flavin) et un intervieweur (Bruce Glaser) dans une situation de communication moins formelle que celle d'un texte. On doit donc interpréter cette tautologie en fonction du sens de la conversation et de la réplique où elle apparaît : il s'agit pour le peintre de préciser le sens de son œuvre picturale, en particulier d'affirmer sa résistance à l'interprétation. Mais bien que la formule tautologique n'ait donné lieu dans les propos de Stella qu'à

une occurrence unique, la phrase où elle est survenue a rapidement acquis, on le sait, une valeur exemplaire de maxime pour la génération des artistes minimalistes²⁶⁴.

Malgré ces différences majeures, les tautologies de Stella et de Reinhardt répondent à une intention comparable. Toutes deux s'inscrivent dans un discours qui vise ultimement à défendre leur œuvre contre l'intrusion du commentaire, dans le but de préserver le caractère spécifique de l'expérience qui peut en être faite. L'usage de la tautologie se fait donc, ici, sous le mode de la dénégation : le langage paraît tourner court mais, en se déclarant inapte à exprimer la peinture (ou en se refusant à le faire), il en suggère justement le caractère indicible ou irréductiblement littéral. Le discours s'avère donc éloquent dans le temps même où il semble disqualifier le langage, puisque son apparente incapacité à exprimer l'œuvre contribue à affirmer la transcendance de sa visualité par rapport au discours. Le pouvoir de l'ekphrasis – l'éloquence du langage verbal à dire l'œuvre –, apparemment congédié, fait ainsi retour sous la forme de la *prétention*.

Par ailleurs, autre trait commun, tout en prétendant exclure le commentaire de l'expérience esthétique, le discours de ces deux artistes n'en a pas moins eu pour conséquence, par sa portée même, de démontrer l'importance du paratexte pour l'approche de l'œuvre d'art. Les textes de Reinhardt forment un « parergon » quasi indispensable à sa peinture; le succès du « What you see... » de Stella, lui, a donné lieu à une réception critique qui a simplifié la signification de son œuvre en lui appliquant la transparence verbale et le caractère d'évidence du trope tautologique.

A. Ad Reinhardt

De ce rôle crucial de l'énoncé verbal pour l'instauration du sens de l'œuvre, on trouve une manifestation exemplaire dans les écrits d'Ad Reinhardt. Nous nous occuperons ici au premier chef des textes du peintre, notre intérêt portant d'abord sur le *projet* de l'artiste tel qu'il s'exprime par ceux-ci. Comme nous l'avons vu au chapitre

²⁶⁴ De fait, Reinhardt lui-même la cite dans un texte inédit (« Art in the World », Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, New York, Viking Press, 1975, p. 133).

précédent, les *Black Paintings*²⁶⁵, à l'instar de toute autre peinture d'ailleurs, ne sauraient au sens strict être considérées *comme tautologiques*; on peut donc, certes, débattre de leur dimension autoréférentielle²⁶⁶, mais ce sont d'abord les tautologies utilisées dans les écrits du peintre, notamment dans la série de textes *Art-as-Art Dogma*, qui formeront notre objet d'étude. On ne saurait surestimer l'importance de ce trope dans la pensée de Reinhardt, en raison de sa fréquence et de la portée qu'il acquiert dans son discours; l'un des premiers textes de ce corpus s'ouvre avec une tautologie : « Art is art. Everything else is everything else »²⁶⁷, qui est d'ailleurs reprise presque textuellement tout au long du premier paragraphe de « Art-as-Art » : « The one thing to say about art is that it is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else »²⁶⁸. La phrase « Art is art » constitue en fait le développement, sous forme de proposition, du syntagme nominal « art-as-art », et semble résumer le dogme en une formule élémentaire, irréfutable par son évidence même. La présence de formules tautologiques dans l'écriture du peintre n'est donc nullement anecdotique; le trope participe organiquement, comme on va le voir, d'un véritable système rhétorique²⁶⁹.

²⁶⁵ Bien que la grande majorité de ces tableaux soient intitulés *Abstract Painting, Black*, l'expression « Black Painting » (que nous abrègerons à partir d'ici comme *BP*) est largement passée dans l'usage pour les désigner. Reinhardt lui-même, après les avoir qualifiés de « black-square paintings », les désigne ainsi dans un entretien avec Bruce Glaser (« An Interview with Ad Reinhardt » [1966-67], Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt, op. cit.*, p. 12-23), et Barbara Rose adopte l'expression dans son anthologie des écrits du peintre (*Art-as-Art, op. cit.*).

²⁶⁶ D'ailleurs, à l'inverse de ce qui se passera pour l'œuvre de Stella, l'attribution d'un caractère tautologique aux *BP* n'implique nullement que leur signification se voit réduite à cette seule autoréférentialité. Par exemple, Irving Sandler, après avoir observé que « Reinhardt also intends the late pictures to be aloof and inaccessible, and to communicate *nothing but themselves* [nous soulignons] », s'attarde sur la prégnance symbolique du cruciforme et l'attitude contemplative induite par l'obscurité des tableaux, qui infirment cette apparente autoréférence (« Reinhardt : the Purist Backlash », *Artforum*, vol. 5, 4 (December 1966), p. 46). De même, si Lucy Lippard, dans la monographie qu'elle consacre à l'artiste, qualifie aussi sa démarche de « tautologique », c'est précisément pour montrer que les peintures qui en résultent stimulent et relancent l'expérience visuelle des spectateurs (« A tautological approach like Reinhardt's expands visual perception », *Ad Reinhardt*, New York, Harry N. Abrams, 1981, p. 141). Christine Savinel, dans un texte portant sur l'écriture de Reinhardt, récuse quant à elle l'assimilation à la tautologie en raison de l'accent mis sur le travail manuel, sur la dimension artisanale incorporée à chacune des *BP* (« Ad Reinhardt. La valeur du détachement », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 49 (automne 1994), p. 60). En d'autres termes, la pureté formelle connotée par la terme de « tautologie » n'équivaut nullement à une signification appauvrie.

²⁶⁷ « 25 Lines of Words on Art Statement [1958] », Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art, op. cit.*, p. 51.

²⁶⁸ « Art-as-Art » [1962], Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art, op. cit.*, p. 53.

²⁶⁹ De fait, dès 1957, Elaine de Kooning amène tout naturellement la personnification satirique de Reinhardt à s'exprimer par tautologies dans son article « Pure Paints a Picture ». Moquant la séparation de l'art et de la vie prônée par ce dernier, elle lui fait dire : « I don't approve of the relationship between

Nous posons ici l'hypothèse que les textes de Reinhardt, sans reconduire à proprement parler la sujétion de l'image au discours, n'en entraînent pas moins, comme en dépit du propos de l'artiste, à reconnaître l'importance déterminante de ce discours pour accéder au sens de l'œuvre. Bien plus, l'inventivité et le souci d'ordre formel dont témoignent la majorité de ces écrits incitent à considérer qu'écriture et œuvre peinte jouissent pour lui d'une égale souveraineté. Dans un essai consacré à l'écriture chez Reinhardt, Christine Savinel soutient d'ailleurs d'entrée de jeu que les textes de l'artiste « méritent un statut d'œuvre à part entière »²⁷⁰, et postule un parallélisme entre peinture et discours qui maintient leur extériorité : « en parallèle aux séries de tableaux représentant l'infigurable, une série de textes qui en parlent »; et plus loin : « les tableaux ne sont donc pas exactement les commentaires de l'œuvre peinte, pas plus que les tableaux ne sont les illustrations d'une théorie »²⁷¹. En ce sens, les écrits de Reinhardt pourraient être lus comme un exemple de cette autonomisation de l'ekphrasis que Murray Krieger observe dans l'histoire de cette forme littéraire : le texte ne décrit plus simplement un référent réel indépendant de cette description et préexistant à elle, il (re)crée ce référent à l'instar d'un objet fictif qui ne saurait exister que par et dans le pouvoir spécifique du langage verbal. Une bonne part des textes publiés par Reinhardt (notamment ceux de l'*art-as-art dogma*), tout au long des années cinquante et soixante, alors que la formule des *Black Paintings* se met en place, témoigne selon nous de l'importance cruciale d'une telle médiation pour son projet, de la nécessité de prévenir tous les malentendus qui pouvaient trahir le sens de sa peinture au sein du monde de l'art où cette œuvre était appelée à être vue et reçue.

L'examen de la tautologie comme figure ne peut donc être entrepris sans que l'on prenne en compte la façon dont elle s'ancre dans l'univers de sens que Reinhardt met en place au sein de ses différents textes c'est-à-dire, au fond, sans établir comment fonctionne le discours de l'artiste et quelles fins il sert. On le sait, le texte a chez Reinhardt une vocation fréquemment polémique, sa valence est éminemment

food and life and artists. Too interdependent. An artist is dependent *on* food *for* life. It's an unhealthy relationship! Commonplace, too. Food is food ; life is life; an artist is an artist. Why this confusion between boundaries? » (Elaine de Kooning, « Pure Paints a Picture », *Art News*, vol. 56, no 4 (Summer 1957), p. 87).

²⁷⁰ Christine Savinel, « Ad Reinhardt. La valeur du détachement », *loc. cit.*, p. 60.

²⁷¹ *Ibid.*

pragmatique – il vise à persuader, à réprover, bien plutôt qu'à seulement informer. À cet égard, autant l'objet de ces textes publiés (par ordre décroissant de généralité, l'art comme art, l'art abstrait, les peintures de Reinhardt) que leur destinataire (le monde de l'art, les collègues peintres) importent pour appréhender la teneur de leur signification, de leur message.

La tâche n'est pas aisée, notamment en raison de la position singulière et de la place charnière que l'art de Reinhardt occupe : si son discours et son entreprise artistique, son goût pour la transcendance, l'élévation de la conception qu'il se fait de l'art, et la probité morale de l'artiste qu'il érige en idéal, en font bien un contemporain de ses collègues expressionnistes abstraits, en revanche c'est parmi la génération des minimalistes, au cours des années soixante, que son œuvre trouvera une véritable fortune critique²⁷². Pensons notamment à Stella, sur lequel il exercera une influence déterminante, ou encore à des artistes conceptuels comme Joseph Kosuth, qui rédigera avec Christine Kozloff un mémoire d'études sur son travail, ou au groupe Art and Language, déclarant : « La tradition particulière de l'Amérique de l'après-guerre, depuis Pollock et à travers Johns, Newman, Stella et Judd, a probablement atteint un point culminant dans le travail de Reinhardt plus qu'en aucun autre »²⁷³. Le dépouillement austère de ses tableaux, le caractère élémentaire de la trisection symétrique du plan pictural, son dogme de la spécificité mais aussi, au sein de son activité de parodiste, son culte des listes et de l'énumération, et plus encore l'acuité de la vigilance critique dont toute cette activité témoigne, ne pouvaient que trouver des échos dans la sensibilité de la jeune génération.

Le texte, chez Reinhardt, porte la marque de cette ambiguïté, il en procède et la relance dans son ordre propre. Ni le nivellement descriptif du discours, ni la répétition ne sauraient, malgré les apparences, se réduire chez lui à l'antihumanisme imputé aux formalistes et aux minimalistes, qui se reconnaîtront dans le ton objectif si typique du Nouveau Roman de Robbe-Grillet. De fait, bien que féru de philosophie et lecteur de Wittgenstein, Reinhardt est aussi intéressé par les traditions mystiques et spirituelles de

²⁷² Priscilla Colt remarque déjà le phénomène en 1964 (« Notes on Ad Reinhardt », *Art International*, VIII/8 (October 1964), p. 32-33).

²⁷³ Catherine Millet, « Entretien avec Art-Language » [1971], *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Daniel Templon, 1972, p. 39.

l'Islam et de l'Extrême-Orient²⁷⁴, dont il connaît les écoles artistiques grâce à plusieurs voyages.

1) L'écriture chez Reinhardt

Reinhardt a beaucoup écrit, et le corpus de textes sur lequel nous allons nous pencher – la série du dogme de l'*art-as-art* et ceux consacrés aux *BP* – ne constitue qu'une fraction de son œuvre. Mais davantage que la seule quantité des textes, c'est la constance et l'importance cruciale de cette activité d'écriture, poursuivie en parallèle avec sa création artistique tout au long de sa carrière, qui frappe chez Reinhardt. De fait, à la différence de ce qui s'est passé pour d'autres artistes de sa génération, tel Newman, l'écriture perdure chez lui comme une production autonome, à côté de l'œuvre peinte, alors même qu'il s'est engagé dans sa voie propre avec la création des *BP*. Ses textes et ses conférences ne sont d'ailleurs pas seulement rédigés en réponse à des invitations (car Reinhardt, qui est aussi professeur d'histoire de l'art depuis 1947, est souvent amené à s'exprimer dans des colloques ou des revues comme *It Is* et *Art News*), ils constituent une prise de parole qui procède fréquemment de sa propre initiative. Ainsi, Reinhardt prend-il lui-même la plume pour exposer ses idées dans des textes qui évoquent fréquemment le manifeste ou la diatribe, fustigeant ce qui lui semble être les dérives et les compromissions de la création artistique de son temps, et édictant les principes d'un art authentique dont sa peinture se révélera en définitive la seule apte à réaliser le programme. On trouve ainsi, dans le recueil de ses écrits élaboré par Barbara Rose²⁷⁵, des articles et essais sur des expositions (notamment sur l'art asiatique), des conférences, des textes de catalogues, des notes personnelles inédites, ainsi que l'ensemble des textes publiés sous le titre générique d'*Art-as-Art Dogma*.

Au sein de cette production, plus surprenants peut-être apparaissent les dessins satiriques qui témoignent de son activité d'observateur caustique de la scène de l'art. Pourtant on y trouve, sur le mode comique du gag ou de dessins-collages brochant de proliférants tableaux parodiques du monde de l'art, le même propos que Reinhardt s'attache à transmettre par ses textes. Lucy Lippard relève par exemple que la série de

²⁷⁴ Voir Lucy Lippard, *Ad Reinhardt*, op. cit., p. 63-64.

²⁷⁵ Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art*, op. cit.

dessins « How to Look at... » , parus de janvier 1946 à janvier 1947 dans le quotidien *PM*, annonce les préceptes du dogme de l'*art-as-art* qui se cristallisera au cours des années cinquante et soixante²⁷⁶; le peintre y élabore en effet un ensemble d'oppositions entre « picture » et « painting », art majeur et art mineur, abstraction et surréalisme, etc., qui en constituent le noyau. Loin d'être une activité marginale pour lui, ces dessins, qu'il continuera de publier jusqu'en 1958, poursuivent des objectifs similaires à ses écrits : parodier, expliquer, dénoncer, en montrant un humour qu'on trouvera jusque dans les textes les plus sérieux du dogme. Outre les jeux de mots présents dans les deux modes d'expression, on pourrait aussi noter le thème récurrent de la taxinomie et de la liste; aux schémas arborescents de *Foundingfathersfollyday* (*Art News*, 1954²⁷⁷) feraient ainsi écho les listes et les énumérations nombreuses de ses textes.

À partir des années 1950, alors que la position de Reinhardt se singularise de plus en plus dans le monde de l'art, la dimension expressive et polémique de son discours s'accroît, et une part croissante de ses textes donne lieu à des critiques virulentes de la scène artistique. Par ailleurs, dans une perspective plus pragmatique, l'écriture tend à être utilisée pour fournir un cadre de référence à sa propre peinture, à conditionner la réception du spectateur, donc. Le projet esthétique de Reinhardt est ainsi peu à peu cristallisé et diffusé dans un ensemble de textes connus sous le nom de *Art-as-Art Dogma*, dont la publication débute dans la revue *It Is* en 1958. Par cette dénomination de « dogme » (mot qui devait détonner dans le contexte de la libération des mœurs et de la démocratisation de l'art qui se faisaient jour dans l'Amérique des années soixante), ces textes affirment d'entrée de jeu leur autorité – mieux, ils prétendent la fonder performativement. Cependant, précisons-le d'emblée, le sérieux, l'autorité et la solennité que l'on serait en droit d'attendre d'un tel discours dogmatique sont perpétuellement contrebalancés par l'ironie, la teneur parodique ou le goût du paradoxe qui se manifestent dans ces textes.

C'est dans la série de textes de l'*art-as-art dogma* que l'écriture de Reinhardt montre sa dimension la plus littéraire, notamment avec la fréquence des répétitions et des jeux d'assonance qu'on peut y observer. Jean Cohen soutient à cet égard que la

²⁷⁶ Lucy Lippard, *Ad Reinhardt*, op. cit., p. 56.

²⁷⁷ Reproduit dans Thomas B. Hess, « The Comics of Ad Reinhardt », *Artforum*, vol. 12, no 8 (April 1974), p. 50-51.

présence de la répétition est un des traits distinctifs de la poésie ; le discours poétique, pris au sens le plus large, se distinguerait de l'économie de la prose par une « systématisation » de la redondance (que la prose tend, elle, à réduire, en évitant par exemple la répétition de mêmes mots ou signifiants)²⁷⁸. Autre signe de cette littéarité, les textes du dogme délaissent peu à peu la prose pour des phrases isolées évoquant l'antienne et la litanie. Dans les trois derniers textes publiés de cette série, le paragraphe fait place au verset, qui se prête à tout un ensemble de variations et de permutations sérielles. Ce net caractère poétique exacerbe une fonction expressive qui, bien que déjà présente dans l'écriture de Reinhardt, contraste avec d'autres textes où la présence du scripteur était moindre et laissait plus de place à la teneur informative²⁷⁹. C'est dans ce corpus de textes que la tautologie, comme tour de pensée et comme figure, est la plus présente; pour rendre compte de son sens, il nous faudra donc pouvoir la saisir au sein du système rhétorique que constitue l'écriture de Reinhardt, en tant que véhicule du dogme.

2) Le dogme de l'*art-as-art*

Ce « dogme », dont l'essentiel est résumé dans le texte « Art as Art » de 1962, est d'abord caractérisé par une exigence catégorique de pureté, aussi bien dans la forme picturale (rejet de la figuration et de l'expression personnelle, quête d'un vocabulaire visuel anhistorique et universel) que dans l'attitude du peintre (désintéressement total qui entraîne le refus de compromettre la création dans les affaires, l'actualité, l'engagement politique, etc.). L'art est élevé à la valeur d'un absolu : il se ferme à tout ce qui n'est pas lui; de là que revienne, comme une antienne, la formule tautologique « Art is Art », pour montrer que l'art ne saurait être rapporté qu'à lui-même. Il faut relever ici à quel point la façon dont Reinhardt circonscrit l'essence de l'art lie de manière indissociable autoréflexivité et négativité : « Art is separate from everything else, is related to nothing, so is one thing only, only itself »²⁸⁰. C'est en se distinguant de tout ce qui n'est pas lui que l'art trouve et accomplit son être propre. Sans aller

²⁷⁸ Jean Cohen, « Poésie et redondance », *Poétique. Le discours de la poésie*, no 28 (1976), p. 413-415.

²⁷⁹ Annette Cox parle d'ailleurs d'une mutation dans l'écriture de Reinhardt : autour de 1952, ce dernier délaisserait la « syntaxe normale » pour passer à un style plus « difficile » (*Art-as-Politics. The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, Ann Arbor (Mich.), UMI Research Press, 1982, p. 113).

²⁸⁰ Ad Reinhardt, « Timeless in Asia », Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art, op. cit.*, p. 216.

jusqu'à soutenir que l'art n'est rien d'autre que cette activité de négation (ce qui serait prendre le moyen pour la fin qu'il s'agit d'atteindre), cette définition de l'art implique que ce soit cette seule activité de retrait sur soi qui apparaisse à l'observateur (comme au lecteur des textes de Reinhardt), tant à l'échelle de l'histoire de l'art (le développement de l'abstraction au 20^e siècle passant par une série de rejets et d'abandons) qu'à celle de l'œuvre de Reinhardt (un processus de réduction formelle qui mène aux *BP*, lesquelles semblent refuser à l'œil toute perception maîtrisable).

La position du peintre, dans laquelle on peut voir un lointain avatar de la théorie de l'art pour l'art, s'enracine dans les thèses de l'abstraction géométrique, notamment dans les idées de Mondrian influentes au sein du groupe des American Abstract Artists, dont Reinhardt fera partie au tournant des années 1940. Le cheminement de Reinhardt peut ainsi être décrit comme un épurement progressif qui le mène des collages et du néoplasticisme de ses débuts à l'ascétisme des peintures noires, où les facteurs différenciateurs du dessin, de la couleur, de la lumière et de la forme, tendent à s'évanouir. Dans une réponse fournie à un questionnaire du MoMA, l'artiste énumère une longue série de traditions et de courants vis-à-vis desquels les *BP* se veulent la réaction et la négation²⁸¹. Cette position intransigeante qui définit l'art par tout ce qu'il n'est pas explique que Reinhardt se soit dissocié, parfois avec véhémence, des courants majeurs de l'art américain. Refus, d'abord, de l'esthétique rapprochant l'art et la vie, héritée de Duchamp, à travers le néo-dadaïsme et l'assemblage des années cinquante; dans une entrevue, Reinhardt déclare : « The number of poets and musicians and writers mixed up with art is disreputable. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg. I'm against the mixture of all the arts, I'm against the mixture of art and everyday life »²⁸². Dissension, aussi, par rapport à l'expressionnisme abstrait du début des années cinquante, qui lui semble donner lieu à l'expression subjective ou à la mythification spirituelle voire, dans certains cas comme celui de Rothko, à la récupération commerciale.

De même, parce qu'il constitue une sphère propre et souveraine, l'art ne saurait être envisagé comme véhicule idéologique. Dans un paragraphe de « Art-as-Art »,

²⁸¹ Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art. op. cit.*, p. 85.

²⁸² Reinhardt, Ad, « Monologue » [extraits d'une entrevue avec Mary Fuller, réalisée le 27 avril 1966 et publiée dans *Artforum* en octobre 1970], dans Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art. op. cit.*, p. 28.

Reinhardt établit clairement le lien entre cette autonomie quasi solipsiste de l'art et la nécessité conséquente de le dissocier de tout ce qui n'est pas lui, cela incluant tout mot d'ordre, qu'il soit artistique, social ou politique :

The one subject of a hundred years of modern art is that awareness of art of itself, of art preoccupied with its own process and means, with its own identity and distinction [...], its own morality and its own conscience. Art needs no justification with "realism" or "naturalism", "regionalism" or "nationalism", "individualism" or "socialism" or "mysticism", or with any other ideas.²⁸³

Si on ne peut, à bien lire Reinhardt, définir l'art que de manière négative, il reste que la raison d'être même de cette négativité est un attribut exprimable, lui, de façon positive : une conscience de soi (« awareness of art of itself ») exercée de façon radicale, qui entraîne l'art à se distinguer de tout ce qui est autre que lui pour coïncider toujours plus purement avec son essence. Un texte inédit, où Reinhardt énumère une série de rôles définissant l'activité de l'artiste au fil des siècles, se termine par la figure de l'« artist-as-artist » qui, au 20^e siècle, est associé aux mots « conscience, consciousness »²⁸⁴.

Ailleurs, pointant la spécificité de l'expérience esthétique dans l'approche formaliste de Clive Bell, Reinhardt signale le caractère d'auto-engendrement de l'art qui en découle :

Clive Bell made it clear that there was an aesthetic emotion that was not any other kind of emotion. And probably you could only define that negatively. Art is never made by craftsmen – it's never a spontaneous expression. Artists always come from artists and art forms come from art forms.²⁸⁵

Cette spécificité implique que le musée soit le lieu propre de l'art, seul capable de préserver les œuvres, de les affranchir de tout usage et de leur fournir un cadre approprié – thèse que Reinhardt développe en des termes qui recourent le concept de Musée imaginaire de Malraux :

²⁸³ « Art-as-Art » [1962], dans Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art*, op. cit., p. 53.

²⁸⁴ Ad Reinhardt, « Artist Talk », Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art*, op. cit., p. 139.

²⁸⁵ « Black as Symbol and Concept » [1967], Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art*, op. cit., p. 87-88.

The one meaning in art-as-art, past or present, is art meaning. When an art object is separated from its original time and place and use and is moved into the art museum, it gets emptied and purified of all its meaning except one. [...] The one place for art-as-art is the museum of fine art.²⁸⁶

(On remarquera au passage la tautologie implicite : la signification de l'*art-as-art* est définie de manière circulaire comme « art meaning ».) Toute la quête de Reinhardt apparaît alors comme une rigoureuse entreprise de purification, visant à restaurer et à préserver le sens de l'art de plus en plus menacé dans une société du loisir et du spectacle. Cette position défensive explique que Reinhardt prône l'idée d'une académie pour préserver non pas simplement une tradition picturale parmi d'autres, mais le sens même de la création artistique, et prémunir l'art de toute compromission qui pourrait porter atteinte à son autonomie.

Ce propos est développé notamment dans *Twelve Rules for a New Academy*. Retraçant l'histoire des rapports entre artiste et société aux États-Unis depuis les années 1920, Reinhardt soutient que, des créateurs engagés sous la bannière de la WPA durant les années trente à la promotion de l'art dans l'éducation et le loisir dans les années cinquante, jusqu'à l'alliance de l'art et de la prospérité d'après-guerre, l'artiste ne s'appartient jamais : ce dernier apparaît tel le personnage d'Available Jones d'Al Capp, « who is available to anyone, any time, for anything at all, at any price »²⁸⁷. La création artistique ayant toujours été inféodée à une idéologie ou aux intérêts d'un groupe social, définie par un usage ou soumise aux aléas de l'histoire, son projet d'académie – totalement anachronique et conservateur, en apparence, dans une décennie célébrant la démocratisation de la culture – résulte ainsi de la nécessité pour l'artiste d'assumer enfin sa tâche et la spécificité de son activité. On comprend dès lors que, pour Reinhardt, le succès dont jouit l'art même le plus moderne à partir des années 1950, bien qu'il mette fin au long ostracisme subi par l'artiste d'avant-garde en Amérique, ne change pas fondamentalement la donne du malentendu : la création picturale n'est célébrée que parce qu'elle est encore rapportée à quelque chose d'autre qu'elle-même – l'essor économique et culturel de l'après-guerre, l'hégémonie croissante de l'Amérique, le prestige qu'elle se voit conférée, etc. C'est donc à une attitude de

²⁸⁶ Ad Reinhardt, « Art-as-Art », *op. cit.*, p. 54. Voir aussi sur ce point « Timeless in Asia » [1960], Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art, op. cit.*, p. 216.

²⁸⁷ Ad Reinhardt, « Twelve Rules for a New Academy », Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art, op. cit.*, p. 203.

vigilance et à une entreprise de ressaisie de la spécificité de la vocation artistique, de son métier, qu'appelle Reinhardt.

3) Les *Black Paintings* et la question de l'ekphrasis

De cet idéal, les *Black Paintings*, que Reinhardt réalisera à partir de 1960, seront la plus fidèle approximation, conformes au dogme de l'art en tant qu'art soit, au dire de leur auteur, capables de se refuser à tout commentaire et aptes à n'imposer que leur signification propre. Ces tableaux, titrés *Abstract Painting*, *Black*, et parfois *Timeless Painting*, se présentent comme des carrés de 150 cm de côté, montrant un plan pictural apparemment monochrome au premier coup d'œil, mais dont les infinitésimales nuances de noir laissent apparaître à l'observation plus ou moins prolongée une trisection cruciforme symétrique. Dans un texte intitulé « The Black-Square Paintings », paru sous le titre *Autocritique de Reinhardt*²⁸⁸, le peintre a décrit les *BP* en énonçant le projet auquel elles obéissent :

A square (neutral, shapeless) canvas, five feet wide, five feet high, as high as a man, as wide as a man's outstretched arms (not large, not small, sizeless), trisected (no composition), one horizontal form negating one vertical form (formless, no top, no bottom, directionless), three (*more or less*) dark (*lightless*) no-contrasting (*colorless*) colors, brushwork brushed out to remove brushwork, a matte, flat, free-hand painted surface (glossless, textureless, non-linear, no hard edge, no soft edge) which does not reflect its surroundings – a pure, abstract, non-objective, timeless, spaceless, changeless, relationless, disinterested painting – an object that is self-conscious (no unconsciousness), ideal, transcendent, aware of no thing but art (absolutely non anti-art).²⁸⁹

La symétrie du cruciforme, l'équilibre et la stabilité de la trisection, éliminant toute dramaturgie ou tout contraste²⁹⁰, la matité du médium absorbant la lumière plutôt que de refléter l'environnement, tout cela accentue l'idée d'une peinture close sur elle-même.

Quant à la couleur noire des *BP*, couleur évidemment chargée de nombreuses connotations symboliques et culturelles, Reinhardt précise, lors d'un symposium

²⁸⁸ Dans *Iris-Time*, bulletin de la Galerie Iris Clert (Paris, 10 juin 1963); paru initialement comme « [Three Statements, 1955-1961] » dans le numéro 18 de la revue *Pax* (1962).

²⁸⁹ Ad Reinhardt, « Three Statements », *Artforum*, March 1966, repr. dans *Art-as-Art, op. cit.*, p. 82-83.

²⁹⁰ Comme l'observe Margit Rowell, les axes vertical et horizontal s'annulent mutuellement, si bien que la structure cruciforme exprime une certaine inertie, un équilibre « statique », « intemporel » (Margit Rowell, *Ad Reinhardt and Color*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1980, p. 23).

radiophonique, qu'il s'agit plutôt pour lui d'éliminer tout effet allusif en utilisant le noir comme une absence de couleur : « As an artist and painter I would eliminate the symbolic pretty much, for black is interesting not as color but as a non-color and as the absence of color. »²⁹¹ Enfin, parce que Reinhardt évite la stricte monochromie d'un plan pictural parfaitement uniforme, la surface noire des *BP* apparaît à l'œil non comme un plan uni mais comme un espace obscur au sein duquel une structure visuelle peut lentement émerger grâce aux infimes différences de valeur. Le fait que cette structure cruciforme soit davantage pressentie ou devinée que vue précisément, qu'elle ne puisse être fixée et maîtrisée en une perception claire et durable, implique du regardeur un travail perpétuel de scrutation et d'accommodation. Tout se passe donc comme si l'œil était mis au défi de distinguer des modulations subtiles qui font que quelque chose semble à la fois apparaître et se dérober dans une obscurité autrement vide. Non seulement les *BP* rendent-elles par là impossible toute lecture stable du plan pictural (Priscilla Colt parle à cet égard d'un « refusal to reward formal dissection »²⁹²), mais elles font perdurer la tension même de ce regard qui ne vient en quelque sorte jamais à bout de ce qu'il observe. En étirant ce temps à l'intérieur duquel le regard commence à apercevoir quelque chose sans qu'il le distingue encore, les *BP* entraînent le spectateur à éprouver sa vision non plus dans la maîtrise d'un objet clairement perçu et nommable, mais dans l'épaisseur même de l'expérience que cette vision constitue. En faisant retrait en elles-mêmes, en n'offrant d'abord au regard qu'une obscurité vide qui résiste à toute reconnaissance de forme ou de contenu, les *BP* semblent s'approcher au plus près de ce que pourrait être dans l'ordre de la visualité cette conscience réflexive que Reinhardt assigne à l'art.

Plus loin dans le même texte, Reinhardt insiste d'ailleurs sur le caractère autarcique de sa peinture, réfractaire à l'interprétation comme à tout usage :

A clearly defined object, independant and separate from all other objects and circumstances, in which we cannot see whatever we choose or make of it anything we want, whose meaning is not detachable or translatabe. A free, unmanipulated and unmanipulatable, useless, unmarketable, irreducible, unphotographable, unreproducible, inexplicable icon.²⁹³

²⁹¹ Ad Reinhardt, « Black as Symbol and Concept » [symposium organisé par la revue *Artscanada* en 1967], Barbara Rose (éd.), *op. cit.*, p. 86.

²⁹² Priscilla Colt, « Notes on Ad Reinhardt », *loc. cit.*, p. 33.

²⁹³ Ad Reinhardt, « Three Statements », *op. cit.*, p 83.

On reconnaît ici un idéal d'absolu – telle qu'elle est envisagée par Reinhardt, l'œuvre doit atteindre à la plénitude autosuffisante d'une monade, distincte de toute chose parce qu'absolument elle-même. Reinhardt rejette ainsi tout ce qui est de l'ordre du discours dans l'expérience de l'art, qu'il s'agisse de l'interprétation, de l'approche psychologisante à laquelle se prête l'expressionnisme abstrait, voire de tout idéologème qui pourrait entacher la spécificité de l'expérience esthétique. Cette attitude trouve son expression la plus radicale dans son refus intransigeant du commentaire. Dans une interview avec Bruce Glaser, on trouve un passage fort éloquent sur cette question :

Reinhardt : The painting, which is a negative thing, is the statement, and the words I've used about it have been all negative statements to *keep the painting free*.

Glaser : But after the painting is done, isn't it positive?

Reinhardt : Yes. But *it says what it says* and one doesn't have to say anything about it. And I never say anything about my paintings. *I never explain them or interpret them.*²⁹⁴

On remarquera d'entrée de jeu le recours à la formule tautologique (« *it says what it says* »), énoncé quasi défensif qui rappelle le « What you see is what you see » de Stella. Ce rejet du commentaire, cette ségrégation entre œuvre et activité discursive est, on le sait, une attitude récurrente des expressionnistes abstraits²⁹⁵. Bien que ce rejet soit jusqu'à un certain point caractéristique de l'art moderne, il trouve chez les peintres new-yorkais une accentuation inédite en raison d'un certain nombre de facteurs contextuels, comme l'explique Ann Gibson dans un article consacré à cette question : volonté de se distancier de tout réalisme, discrédité par son association aux régimes totalitaires, influence de la psychanalyse jungienne, de la Nouvelle Critique et de la critique existentialiste, entre autres²⁹⁶. Gibson remarque à ce propos que le refus du commentaire des expressionnistes abstraits présente une similarité remarquable avec le rejet de la paraphrase professé par la Nouvelle Critique. Ce principe, connu sous le nom d'« heresy of paraphrase » et développé par Cleanth Brooks en 1947 dans *The Well-*

²⁹⁴ Bruce Glaser; Ad Reinhardt, « An Interview with Ad Reinhardt » [1966-1967], dans Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art, op. cit.*, p. 14 [nous soulignons].

²⁹⁵ Pollock déclare par exemple en 1943, à propos de *She-Wolf* : « Any attempt on my part to say something about it, to attempt explanation of the inexplicable, could only destroy it » (cité dans David Anfam, *Abstract Expressionism*, New York, Thames and Hudson, 1990, p. 87).

²⁹⁶ Ann Gibson, « Abstract Expressionist's Evasion of Language », *Art Journal*, vol. 47, no 3 (Fall 1988), p. 208-214.

Wrought Urn, est ainsi expliqué par l'auteure : « Brooks and his New Critical colleagues claimed that the real, or essential structure of a poem, which was its meaning, could not be represented by any way other than it was in the poem itself »²⁹⁷.

Comme ses collègues, donc, Reinhardt est amené à dissocier texte et peinture. Le paradoxe est que ce rejet de l'interprétation et la nécessité d'affirmer la spécificité du pictural ont donné lieu chez lui à un véritable projet littéraire, et que les textes qui ont pour mission de préserver la spécificité de l'œuvre peinte sont vite apparus comme indissociables de cette peinture qu'ils entendaient couper du discours. Tout se passe comme si les textes de Reinhardt étaient chargés d'ériger une frontière pour mieux préserver l'expérience de la peinture de toute intrusion verbale, mais cette frontière est elle-même faite de mots, qu'il nous faut lire pour accéder au sens des œuvres.

Par ailleurs, outre les nombreux écrits qui édictent ses positions, Reinhardt semble bel et bien avoir produit des textes qui « expliquent » et décrivent les tableaux satisfaisant aux préceptes de son dogme, ne serait-ce que par la négative, comme dans « The Black-Square Paintings », texte cité plus haut et qui a toutes les allures d'une ekphrasis. En un sens, à bien relire ce texte, on peut cependant reconnaître une certaine cohérence au peintre, car Reinhardt n'y commente effectivement pas les *BP* : il se contente de décrire, un peu comme une formule, l'artefact générique dont procède chaque tableau particulier, sans entrer dans les détails de la coloration par laquelle chacun d'eux se distingue, ni se hasarder à leur attribuer une quelconque signification. Plutôt, il énonce la règle à laquelle chaque peinture se conforme en spécifiant qu'il s'agit de « three (*more or less*) dark (*lightless*) non-contrasting (*colorless*) colors ». On notera que le mot « black » n'y apparaît d'ailleurs pas, et que chaque attribut positif est immédiatement contrebalancé par un prédicat négatif entre parenthèse. Le texte ne porte pas sur un tableau en particulier, il énumère plutôt les caractères généraux qui définissent chacun des individus de la série. On observera en passant la clarté diagrammatique par laquelle la description de l'œuvre se résume (et se résout) dans le cruciforme (cette réduction du tableau à un schéma, on la

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 210.

trouvera plus tard chez Fried décrivant les *shaped canvases*²⁹⁸ de Stella). De plus, Reinhardt n'enchaîne pas avec une interprétation – ou du moins la stratégie rhétorique de son texte est de nous amener à lire celui-ci comme une description factuelle. Or c'est justement là que l'éloquence de l'ekphrasis fait retour.

L'auteur poursuit en effet cette description en énumérant des détails qui ne sauraient être perçus de façon sensible (« timeless », « changeless », « an object that is self-conscious... »), et qui s'écartent subtilement des traits formels ou physiques dont on peut s'attendre à faire l'expérience en observant les tableaux. On relèvera à cet égard l'intéressante prosopopée de la fin (« an object that is self-conscious [...] aware of no thing but art »), par laquelle le narrateur conduit soudainement le lecteur « à l'intérieur » de l'objet, en prêtant à l'œuvre la conscience même de l'idéal dont sa création découle. L'exclusive conscience de l'art devient ainsi une *activité* accomplie par cet objet même, lequel semble alors prendre la consistance d'un être. Voilà qui constitue un exemple de cette volonté de l'art moderne de rendre l'œuvre plus proche de la vie en l'animant d'une sorte de conscience réflexive, qu'observaient Anker et Dällenbach dans leur article sur « La réflexion spéculaire dans l'art et la littérature récents »²⁹⁹. En suggérant ainsi que les *BP* sont dotées d'une vie intérieure, Reinhardt ne les dépeint plus comme des choses vues du dehors, mais comme de véritables sujets. Or, cette caractérisation de l'œuvre comme exclusivement consciente d'elle-même (« an object... aware of no thing but art ») a enfin pour conséquence de la rendre ironiquement dépendante du discours : le discours de l'artiste est en effet nécessaire pour témoigner d'une autoréflexivité monadique dont sa radicalité même entraîne qu'elle échappe au spectateur.

Ce faisant, le texte de Reinhardt passe subtilement de la description d'un objet (discours où domine la fonction référentielle) à l'injonction vis-à-vis d'un destinataire (discours à fonction conative) : il tend à conditionner le regard du spectateur, à lui suggérer la manière d'aborder et de comprendre ses tableaux.

²⁹⁸ Ce terme, bien qu'il soit fréquemment employé en histoire de l'art moderne, apparaît encore le plus souvent en italique; dans plusieurs cas, la marque du pluriel, elle, se calque sur l'anglais. Nous nous conformons à cet usage.

²⁹⁹ Valentina Anker; Lucien Dällenbach, « La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récente », *Art International*, XIX/2 (février 1975), p. 28-32, 45-48.

Le texte de Reinhardt correspond donc à ce que Jean-Marc Poinot appelle un « récit autorisé », lequel fixe le « contrat iconographique », c'est-à-dire la « formulation des termes du consensus minimum que l'artiste veut voir s'établir avec ses interlocuteurs sur ce qu'il donne à voir dans son œuvre »³⁰⁰, et à l'ekphrasis telle que la définit Murray Krieger : une mimesis fictive (comme l'est la description du bouclier d'Achille par Homère), c'est-à-dire la description d'une œuvre ou d'un objet dont les attributs (en l'occurrence la conscience de soi) ne sauraient être représentés visuellement. Tout en paraissant s'astreindre à dire un objet réel, le médium verbal signale par là sa propre autonomie vis-à-vis des contraintes de la représentation sensible à laquelle il semblait d'abord se subordonner.

Or cette éloquence et cette littérarité du discours imprègnent toute l'écriture de Reinhardt, et on les retrouvera dans un grand nombre de textes de l'artiste. La dissidence même du personnage, sa résistance opiniâtre à l'égard de la récupération aussi bien commerciale qu'idéologique par laquelle les créateurs naguère rebelles et marginaux de sa génération devenaient des valeurs sûres, mais la nécessité, aussi, de dissocier son œuvre des avancées formalistes des peintres de la génération suivante qui le prenaient pour modèle dans les années soixante, tout cela explique les textes doctrinaux qui justifient son projet artistique en contribuant à distinguer et à isoler sa figure : la série du « Art-as-art Dogma ».

Pour mieux montrer comment regarder sa peinture, on va le voir, le texte de Reinhardt use d'effets rhétoriques et, ce faisant, acquiert une qualité poétique, une autonomie, qui risque alors de réduire l'objet dont il parle à une accessoire *occasion*. L'ascétisme autarcique de la peinture appelle ainsi à une écriture volubile qui risque de lui faire écran, à tout le moins de faire le contraire de ce qu'elle « prêche ».

4) Discours et peinture : une coexistence

Il est de fait étonnant de constater à quel point ces deux corpus – le texte et l'œuvre peinte –, se repoussent et s'appellent mutuellement, présentant d'ailleurs tout à la fois des similarités et des dissemblances.

³⁰⁰ Poinot, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Villeurbanne, Institut d'art contemporain, et Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 1999, p. 136.

L'artiste Budd Hopkins, par exemple, dans une recension du livre de Barbara Rose rassemblant les écrits du peintre, note : « The texture and quality of his writing often reminds one of his painting style. Obsessive symmetry and extraordinarily close tonal values characterize, metaphorically, his prose style »³⁰¹. Rose elle-même ne manque pas de souligner le commun destin de forme qui semble unir peinture et écriture : « Like the black paintings, which were nearly identical in their square versions, the later essays stress the same themes over and over »³⁰². Annette Cox met en parallèle le caractère répétitif et la « droning voice » des textes du « Art-as-art Dogma » avec le dépouillement et la qualité « monotone » des *BP*³⁰³.

À l'inverse, on peut associer aux textes de Reinhardt le commentaire que Thomas B. Hess fait à propos de ses dessins satiriques (qui comportent d'ailleurs une forte composante verbale), en y voyant une évolution inverse de celle de sa peinture : « As he took more and more out of his art in the 1950s, he put more and more into his satires »³⁰⁴. En effet, alors que les tableaux se dépouillent pour accéder à la monochromie sereine des *BP*, le discours se complique et se charge d'inventions verbales nombreuses. Joyce et Beckett seraient même les figures tutélaires de cette dualité, selon Hess : le premier pour le goût des rimes, des jeux de mots, de la rhétorique et des allusions savantes, le second pour la vacuité austère et le mode itératif des peintures noires. On notera, de même, la dissonance entre l'humour parodique de plusieurs textes de Reinhardt et le sérieux, la gravité saturnienne de ses monochromes.

Irving Sandler fait remarquer que la virulence et l'attitude belliqueuse du Reinhardt écrivain et moraliste sont à l'opposé même des valeurs de sa peinture (« Reinhardt's argumentativeness is a denial of the primary values in his painting : aloofness, muteness and harmony »³⁰⁵). Lucy Lippard note à ce propos que cette divergence de régime entraîne un effet pervers ; évoquant un article de 1966 dans lequel Hilton Kramer déplorait que les œuvres de Reinhardt se réduisent à n'être que l'*illustration* d'une thèse élaborée dans ses textes, Lippard écrit : « The dogma was more entertaining than the paintings and distracted from them. Had Reinhardt not

³⁰¹ « An Ad for Ad as Ad », *Artforum*, vol. 14, 10 (June 1976), p. 62.

³⁰² Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art*, *op. cit.*, xiv.

³⁰³ Annette Cox, *Art-as-Politics. The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, *op. cit.*, p. 115.

³⁰⁴ Thomas B. Hess, « The Comics of Ad Reinhardt », *loc. cit.*, p. 46.

³⁰⁵ Irving Sandler, « Ad Reinhardt : The Purist Backlash », *Artforum*, vol. 5, 4 (December 1966), p. 46.

written and spoken publicly so much, the paintings would have had to be seen for themselves rather than as a platform »³⁰⁶. La remarque de Kramer met en lumière le dilemme auquel est soumise la diffusion de l'œuvre d'art : présenter le cadre théorique et les intentions de l'auteur qui en déterminent le sens, en risquant alors d'en conditionner l'expérience; ou exposer l'œuvre sans fournir de médiation au spectateur, et la rendre alors vulnérable aux multiples malentendus que peut susciter un regard non informé du projet de l'auteur. Malgré les effets pervers que ce discours d'accompagnement de l'œuvre ne peut manquer de produire, celui-ci apparaît cependant comme un compromis nécessaire, en ce sens que l'œuvre picturale de Reinhardt *exigeait* ces textes et prises de position justement pour être regardée à la lumière du projet de l'artiste.

Tout se passe ainsi comme si le discours chez Reinhardt avait une fonction prophylactique : il énumère pour le repousser tout ce que n'est pas sa peinture pour mieux en affirmer la pureté et, ce faisant, il se révèle potentiellement interminable. Le discours croît en raison inverse de la peinture qui, elle, se dépouille progressivement jusqu'à la formule ultime, asymptotique et répétitive des *BP*.

Entre le discours et son objet, le lien est donc double: comme *énoncé*, par sa forme rhétorique (recours à la tautologie, à la répétition), le discours peut être lu comme équivalent métaphorique de la simplicité, de la radicalité, de l'irréductibilité de l'œuvre au langage et à l'interprétation; par contre, saisis comme *énonciation*, dans leur valeur perlocutoire de prises de positions et d'actions dans le monde, les mêmes textes semblent un miroir inversé de cette peinture. Le discours chez Reinhardt est donc fidèle, par sa forme, à l'œuvre picturale; mais sa nécessaire coprésence auprès d'elle signale l'aporie sur laquelle achoppe le projet de l'artiste.

Un texte rédigé par l'artiste pour le catalogue d'une de ses expositions chez Betty Parsons, *Incidental Note*³⁰⁷, montre déjà ce rapport à l'œuvre entre texte et peinture, en même temps qu'il annonce la plupart des tropes et procédés des textes ultérieurs. Adressée au visiteur, la note consiste en une longue énumération de tout ce que les tableaux exposés ne contiennent pas; elle anticipe et récuse toutes les

³⁰⁶ Lucy Lippard, *Ad Reinhardt*, *op. cit.*, p. 154.

³⁰⁷ Citée dans Irving Sandler, « The Purist Backlash », *loc. cit.*, p. 46, note 7.

interprétations ou associations potentielles que le spectateur pourrait être tenté d'en tirer. L'énumération, manière de contre-ekphrasis, verse cependant assez vite dans l'ironie : Reinhardt prend prétexte de ce que ses tableaux ont été réalisés aux Îles Vierges pour préciser qu'ils ne montrent pas de « terror of the deep », de « west-indian magic » , ni de « local racial or political myths » – allusion dans lesquelles on peut entendre, en 1949, autant de traits décochés à l'endroit des anciens *myth-makers* comme Rothko ou Gottlieb. Insérée aussi subtilement dans l'énumération, l'attaque n'en est que plus acérée. D'une part, tel aspect de la pratique ou du projet artistique de ses collègues se voit rabaissé au même niveau que les coquillages ou denrées exotiques mentionnés ailleurs dans le texte, entrant dans la ronde de l'humour en roue libre auquel Reinhardt se livre. D'autre part, le fait même de la mention rapide, c'est-à-dire l'usage de l'implicite, suggère que les travers de cette peinture sont si familiers qu'une simple allusion en passant suffit à les évoquer : ils sont dès lors moqués en tant qu'idées reçues. Sous diverses formes, on retrouvera ce traitement ironique du lieu commun dans plusieurs textes de Reinhardt, notamment dans la création de mots-valises et d'expressions entre guillemets. Cette dimension parodique du texte se trouve confirmée par les jeux d'allitération auxquels le peintre se livre par ailleurs : « There is in them no trace or taste of lobster or turtle, mangoe or mongoose, no rum or coca-cola, no bamboo or barracuda... » . Ces mots, forcés à une promiscuité qui souligne d'autant le saugrenu de leur association, renforcent le comique du texte : au plaisir malin du rabaînement parodique, ils ajoutent le ludisme léger de la rime et du rythme.

On le voit, le sérieux et l'objectivité prétendues d'une transmission d'information ne sont qu'un prétexte : le texte tantôt verse dans le comique, tantôt passe à l'attaque. La *Note*, qualifiée pourtant d'« incidental », rompt avec la transparence fonctionnelle de la communication pour laisser libre cours au plaisir intransitif de l'expression.

5) Le langage éloquent : quelques figures du style de Reinhardt

Nous venons donc déjà de croiser au passage quelques figures du style de l'artiste. C'est cette littérarité, cette dimension rhétorique presque omniprésente dans

l'écriture de Reinhardt, qu'il nous faut maintenant examiner pour établir comment y fonctionne et y signifie le tour tautologique.

Négation, citation parodique, répétition, accumulation et permutation : telles seraient les principales figures de son discours, qui en organisent les idées selon des rythmes et des structures conférant leur ton particulier à ses textes. On remarquera que ces figures, à l'exception des deux premières, sont largement transphrastiques : elles se déploient sinon dans l'ensemble d'un texte donné, du moins à l'échelle d'un groupe de phrases.

a) La négation

À considérer son rôle et son ubiquité, la négation semble avoir chez Reinhardt une importance au moins aussi grande que celle de la tautologie. Rien d'étonnant à cela : outre le fait statistique du grand nombre de propositions négatives (on trouve dans plusieurs de ses textes des enchaînements plus ou moins longs de formules de ce type), c'est dans la négation que s'incarnent avec le plus d'éloquence l'attitude et la dissidence opiniâtres du personnage. Non que la phrase affirmative soit absente de ces textes – dans « Art in Art is Art-as-Art », par exemple, négations et affirmations se répondent l'une l'autre; mais par sa récurrence obstinée et son importance déterminante au sein de multiples textes, la formule négative s'impose avec un relief particulier³⁰⁸. Les « Douze règles techniques » édictées dans *12 Rules for a New Academy* (1957) consistent en une suite d'interdits lapidaires (« No texture. [...] No brushwork or calligraphy. [...] No sketching or drawing »³⁰⁹); les *13 Rules for Ethical Conduct for Professional Fine Artists* commencent toutes par « It is not right for artists... »³¹⁰; un texte inédit de l'artiste s'intitule même « On Negation »³¹¹. Le peintre n'est évidemment pas le premier artiste à avoir fait un tel usage de la négation; celle-ci est en fait, comme Reinhardt le souligne lui-même, un trope récurrent dans le discours de l'art moderne. Ainsi, Jean-Pierre Criqui suggère qu'on peut voir une préfiguration de ce

³⁰⁸ Irving Sandler use ainsi d'un substantif pour désigner le phénomène : « No-saying became central to Reinhardt's approach in 1949 » (« The Purist Backlash », *Artforum*, *loc. cit.*, p. 41).

³⁰⁹ Ad Reinhardt, « Twelve Rules for a New Academy », Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art. op. cit.*, p. 205.

³¹⁰ Ad Reinhardt, « The Artist in Search of a Code of Ethics » [1960], Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art, op. cit.*, p. 160-164.

³¹¹ Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art, op. cit.*, p. 102.

discours par négations dans une déclaration d'Albers rapportée par Elaine De Kooning dans son article « Albers Paints a Picture » (*Art News*, novembre 1950) : « Pas de tablier, pas de lumière naturelle, pas d'atelier, pas de palette [...] »³¹².

Envisagée dans sa fonction rhétorique, la négation apparaît comme une espèce de reflet inversé de l'affirmation tautologique : à l'extrême et incessante variété des motifs de négation (déclinés dans de nombreuses énumérations) correspond un noyau d'assertions positives (portant sur l'art, l'art abstrait, la peinture), dont le caractère répétitif est fonction du nombre restreint d'objets sur lesquels porte une opération unique : l'identification à soi-même par le biais d'une fusion entre sujet et prédicat. À la prolixité virtuellement illimitée de la négation (la peinture n'est pas x, n'est pas y, n'est pas z, etc.), répond logiquement la rareté des affirmations (fondées sur le modèle « art is art » ou « la peinture est la peinture ») – lesquelles ne peuvent que faire l'objet de répétitions.

Cette importance cruciale accordée à la négation a amené de nombreux commentateurs à parler de théologie négative³¹³. On sait que cette tradition consiste à évoquer Dieu en énonçant ce qu'il n'est pas – le discours reconnaissant ses propres limites, que transcende l'essence de Dieu en échappant aux capacités de représentation de la pensée humaine. L'apophase, nom de cette méthode qui consiste à saisir la nature d'un être en retranchant tout ce qui n'est pas essentiel à cette nature, est aussi employée en philosophie, si bien que le discours de Reinhardt peut être rattaché à une tradition séculaire dont participent aussi bien les mystiques chrétiens du Moyen Âge que le Wittgenstein du *Tractatus logico-philosophicus*.

De fait, Reinhardt écrit lui-même : « The only and one way to say what abstract or art-as-art is, is to say what it is not »³¹⁴.

³¹² Jean-Pierre Criqui, « De visu (le regard du critique) », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 37 (automne 1991), p. 82.

³¹³ Si la chose est motivée notamment par les références de l'auteur aux mystiques orientaux et occidentaux (comme le souligne Joseph Masheck dans « Five Unpublished Letters from Ad Reinhardt to Thomas Merton and Two in Return », *Artforum*, vol. 17, no 4 (December 1978)), en revanche il est assez étonnant qu'on n'ait associé la méthode apophatique qu'à l'écriture de Reinhardt : car, sitôt qu'on s'avise que ladite méthode peut être définie comme une soustraction (une abstraction) progressive des attributs secondaires d'un concept pour en arriver à ce « reste indécomposable » qu'est son essence, il est difficile de ne pas en voir un avatar exemplaire dans le modernisme de Greenberg.

³¹⁴ Ad Reinhardt, « Art-as-Art », Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art, op. cit.*, p. 53.

On trouve un exemple caractéristique de la négation dans un texte écrit pour le catalogue de l'exposition *Contemporary American Painting*, « Abstract Art Refuses » (1952). Reinhardt y déclare qu'on découvre la signification des tableaux en examinant non ce qu'ont fait leurs auteurs dans ces œuvres, mais ce qu'ils se sont *refusés* à faire³¹⁵. L'histoire schématique de l'art moderne qu'il y expose consiste en une série de refus de tous ordres (quant aux valeurs, aux attitudes, aux procédés techniques ou formels, etc.), successivement attribués à Courbet, à Manet, à Cézanne, aux cubistes et à Mondrian ; cela le conduit à présenter sa peinture en énumérant ses propres refus dans une longue suite de « no... » qui culmine par un « no confusing painting with everything that is not painting »³¹⁶. Le propos de l'artiste n'est évidemment pas inédit à l'époque, il reprend l'idée d'une progression de l'art moderne par abandons successifs (pensons ici à la façon dont Greenberg décrit la dynamique de la peinture moderniste testant et éliminant ses conventions accessoires). Mais cette thèse, il l'accroche, la radicalise, la simplifie. La négation, ici, est tout à la fois une figure de style – insistante par sa répétition même – et un propos. Dans ce texte, en fait, Reinhardt passe outre à toute structure argumentative logique – ou plutôt, son argumentation repose sur sa seule énumération de négations.

b) La citation ironique

Relevons dès maintenant à quel point la prose de Reinhardt a partie liée avec l'allusion et l'implicite : les divers refus attribués à ses devanciers ne sont nullement expliqués, mais sont plutôt évoqués de façon sommaire en une série d'associations dont il revient au lecteur de saisir la signification et la teneur rhétorique. Le discours est économique : il suppose le lecteur au fait d'un ensemble de connaissances générales auxquelles Reinhardt peut se contenter de faire allusion. Dans les « Twelve Rules... », par exemple, la règle numéro quatre, « No forms », renvoie à Cézanne (« No volume or mass, no cylinder, sphere or cone »), puis à Mondrian (« or boogie-woogie »), et à Hofmann (« No push and pull »)³¹⁷. Ainsi réduite à la formule évocatrice, à l'idée générale ou au lieu commun didactique, la mention des œuvres et des courants

³¹⁵ Ad Reinhardt, « Abstract Art Refuses », Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art. op. cit.*, p. 50.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

³¹⁷ Ad Reinhardt, « Twelve Rules for a New Academy », Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art. op.cit.*, p. 206.

modernes est fréquemment teintée d'une teneur parodique. Par son schématisme, le procédé rappelle le mode indirect libre employé par Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*, et n'est peut-être pas sans lien avec l'activité de pédagogue de Reinhardt.

Il faudrait en fait considérer cette mise entre guillemets comme une figure à part entière au sein de l'écriture de Reinhardt. Elle constitue, avec le mot-valise suggestif, un des procédés par lesquels il insère dans plusieurs textes, comme en surplomb, une voix ironique ou parodique. Les guillemets indiquent aussi, d'emblée, que ces mots proviennent d'une *voix autre* et préexistante à l'énonciation de l'auteur qui les lui emprunte; les expressions mises entre guillemets sont par là même désignées au sein du discours qui les accueille comme des éléments cités à partir d'une *doxa*, dont la familiarité est telle qu'il n'y a nul besoin d'en indiquer la source.

Cette mise entre guillemets, par la distanciation ironique qu'elle suggère, trouve d'ailleurs un équivalent (ou peut-être une origine) dans l'activité de dessinateur de Reinhardt. Revenant sur son usage des techniques de collage au cours de son travail de dessinateur satirique dans les quotidiens, Reinhardt, faisant montre d'une sensibilité presque postmoderne, explique qu'il a eu recours durant toute une année à la citation d'images préexistantes :

This was a way of not drawing and a satire of all kinds of drawings, art manners, and devices. When I was a newspaper staff artist I didn't do any drawing at all one year. All I did was paste up nineteenth-century engravings from a small collection of clippings. This was a way of not having to decide what manner to draw in.³¹⁸

Cet emprunt explicite de matériaux ready-made qui confine à la citation lui évitait de se mettre en avant comme auteur en adhérant à un style particulier. Non seulement le propos de Reinhardt témoigne-t-il de la distanciation ironique du satiriste, mais sa formulation recoupe, dès les années 1940, la quête d'objectivité et d'élimination de la marque personnelle de maint artiste des années soixante. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Sheena Wagstaff évoque les « truismes » de Jenny Holzer à propos de la série des *How to look at...*³¹⁹ : les deux corpus présentent un même caractère générique, anonyme et unanime.

³¹⁸ Bruce Glaser; Ad Reinhardt, « An Interview with Ad Reinhardt » [1966-1967], Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art, op. cit.*, p. 16.

³¹⁹ « Reinhardt [...] sends up market hierarchies and the unctuous and deeply sensitive utterances of the modern artist by deflating them with aphorisms and witty quips (which uncannily prefigure the truisms

c) L'énumération

La prose de Reinhardt est aussi caractérisée par deux aspects qui donnent toute leur force à la négation et à la tautologie : la répétition et l'énumération.

On trouve une énumération typique dans cette lettre par laquelle le peintre répond à un questionnaire envoyé par le MoMA, qui vient d'acquérir une de ses *BP* : Reinhardt y aligne une longue suite de procédés techniques, d'aspects formels, d'idées et d'attitudes dont ses *BP* seraient, selon lui, la négation. Pareille accumulation est fréquente chez Reinhardt, et il faut noter à quel point la négation, en tant que trope, gagne en insistance, voire en véhémence, grâce à ces passages. Certains de ses articles prennent d'ailleurs la forme de listes de titres ou d'énoncés (« 39 Art Planks » ou encore « 25 Lines of Words... »). En outre, c'est par la longueur de ces énumérations que s'accroît la littérarité du discours : le rythme et la répétition tiennent lieu d'explication, affirmation et négation sont assénées comme autant d'évidences irréfutables.

Davantage : ces énumérations rassemblent souvent des ensembles hétérogènes, des juxtapositions inusitées, elles présentent un désordre, voire un caractère décousu. On l'a vu plus haut avec la « Incidental Note », on trouve chez l'artiste écrivain une prolifération reposant aussi bien sur les associations d'idées que sur les propriétés phoniques et morphologiques des mots. Ce caractère profus et désordonné est un aspect du style de Reinhardt, qui encore là suggère la foisonnante diversité de tout ce que l'art n'est pas, contrastant avec l'unité du même. La prolifération des accumulations est donc paradoxale : elle est une dépense qui montre la richesse de l'expression et le plaisir généreux de l'écriture; mais cette prodigalité de l'énonciation suggère aussi le caractère inépuisable ou insaisissable de son objet, et accuse du même coup l'incapacité du langage à dire cet objet, c'est-à-dire à le faire tenir dans une expression synthétique et achevée (voir à ce propos la longue suite de « There is Just One Painting... »³²⁰).

L'énumération chez Reinhardt pointe ainsi d'une autre façon vers son objet, l'indicible de l'*art-as-art* : en tant qu'accumulation d'adjectifs et de prédicats élémentaires où les rapports de coordination et de subordination logiques sont à peu

of Jenny Holzer) » (Sheena Wagstaff, *Comic Iconoclasm*, London, ICA (Institute of Contemporary Arts), 1988, p. 9).

³²⁰ Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art. op. cit.*, p. 70-72.

près absents, elle connote la difficulté du langage verbal à expliquer, à analyser son objet. Et pourtant, justement, par sa forme même, une telle stratégie exprime quelque chose de l'objet. Ainsi, dans un article sur une exposition d'art chinois, Reinhardt est-il amené, lorsqu'il décrit les peintures classiques de paysage, à recourir à une énumération de traits typiques qui ne sont pas sans rappeler les *BP* :

They can look organized and organic, atmospheric and airless, immanent and transcendent, ideal, unreal, and most real. They are complete, self-contained, absolute, rational, perfect, serene, silent, monumental, and universal. They are "of the mind", pure, free, true.³²¹

Non que Reinhardt soit incapable d'expliquer, bien sûr; mais tout se passe comme si la ségrégation irréductible entre le verbal et le visuel qu'il postule lui interdisait de tenter de transcrire en mots le contenu d'une peinture, d'une œuvre particulière. Il se place plutôt au niveau de la généralité du concept (un peu comme dans le texte où il présente ses *BP*).

d) La répétition

Le caractère proliférant des énumérations de Reinhardt trouve cependant un contrepoids symétrique dans la figure de la répétition, qui régit de nombreux textes, notamment ceux du « Dogme ». Si la répétition comporte, on s'en doute, une valeur d'insistance – témoin par exemple cette conférence où les mots « ugly » et « ugliness » sont inlassablement repris dans presque toutes les phrases³²² –, elle contribue aussi à assurer une cohérence qui compense la disparate de l'énumération. Les textes de Reinhardt ne versent jamais dans le pur chaos : l'hétérogénéité des énumérations ou des passages du coq à l'âne surviennent le plus souvent dans le cadre d'une répétition sérielle ou d'une organisation rythmique. Ainsi, chacun des paragraphes du premier texte du dogme (« Art-as-Art », 1962³²³) débute par « The one... », abordant successivement l'objet de cinquante années d'art abstrait, le sujet d'un siècle d'art moderne, etc. Ce type de répétition constitue une anaphore, laquelle consiste, selon la

³²¹ Ad Reinhardt, « Cycles Through the Chinese Landscape » [1954], Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art. op. cit.*, p. 215.

³²² Ad Reinhardt, « Aesthetic Responsibility » [1962], Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art. op. cit.*, p. 164-165.

³²³ Ad Reinhardt, « Art-as-Art » [1962], Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art. op. cit.*, p. 53-56.

définition de Pierre Fontanier, à commencer une séquence par un mot ou un même groupe de mots³²⁴. Cette anaphore n'est en fait que la répétition la plus visible et manifeste du texte, qui en régit la structure globale; mais elle apparaît aussi à l'intérieur des paragraphes. (Dans deux des trois textes qui composent l'*Autocritique de Reinhardt*, commentée plus haut, on trouve aussi un exemple d'anaphore : « A square canvas ... a pure... an object... a clearly... A free... A non-entertainment »³²⁵.) C'est que la répétition chez Reinhardt ne concerne pas que des mots ou des idées, mais aussi des constructions syntaxiques (à l'instar du « The one... »). On trouve enfin dans les textes de Reinhardt de fréquentes permutations et « concaténations » (que Fontanier définit comme « reprise d'un élément du premier membre [d'un discours] dans le second; d'un élément du second dans le troisième [...] »)³²⁶. Ainsi, dans le troisième texte du dogme, on trouve cette suite : « Nature in art is not nature./Art in nature is not nature./The nature of art is not nature. »³²⁷ Ici, les éléments répétés et permutés accroissent l'effet d'insistance tout en dotant celle-ci de variations diverses³²⁸. Répétition et variations sont sans nul doute des traits qui rapprochent étroitement l'écriture et la peinture chez Reinhardt. Quand le peintre écrit : « Repetition of formula over and over again until loses [*sic*] all meaning/Nothing left except monotonous disappearing image³²⁹ », on pense aussi bien aux textes du dogme qu'aux peintures noires elles-mêmes. Ainsi, Christine Savinel montre le rôle important joué par la

³²⁴ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* [1827 et 1830], Paris, Champs/Flammarion, 1977, p. 329. Madeleine Frédéric définit pour sa part l'anaphore comme suit : « Retour, au début de deux ou plusieurs groupes rythmiques ou de deux ou plusieurs groupes syntaxiques, d'un même terme ou d'un même groupe de termes » (Madeleine Frédéric, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985, p. 160).

³²⁵ Ad Reinhardt, « The Black-Square Paintings », Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art, op. cit.*, p. 82-83.

³²⁶ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours, op. cit.*, p. 331.

³²⁷ Ad Reinhardt, « Art in Art is Art-as-Art », Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art, op. cit.*, p. 63.

³²⁸ Répétition et permutations trouvent un singulier précédent dans les conférences que John Cage donne en 1949 et en 1959 à l'Artists' Club de New York (la « Lecture on Nothing », puis la « Lecture on Something »; voir John Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Middleton, Wesleyan University Press, 1961). Tout en présentant une spatialisation affirmée par la distribution du texte en quatre colonnes et par le rôle accordé à aux espaces typographiques servant à marquer les pauses de la lecture, ces deux textes comportent aussi de nombreuses répétitions de formules, de même qu'une insistance sur des mots leitmotivique (*something, nothing, knowing*). Il est aussi possible de voir un parallèle dans la poésie de Robert Lax, confrère et ami de Reinhardt, qui travaille les mots à la façon d'unités modulaires (comme le feront avec les volumes les artistes minimalistes).

³²⁹ Ad Reinhardt, « End », Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art, op. cit.*, p. 114.

variation sérielle dans le texte « Art and Politics », en discernant dans le rythme ternaire des énumérations une structure analogue à la trisection des *BP*³³⁰.

La répétition, quelle que soit sa forme précise, ne saurait se réduire dans les textes de Reinhardt à un effet trivial de redondance; au contraire, elle est une figure de rhétorique pleinement assumée qui vise, pour citer Fontanier, « une expression plus forte et plus énergique de la passion³³¹ ». Comme le soutient Jean Cohen, si, d'un point de vue cognitif ou logique, la répétition n'ajoute rien au message, son sens n'est cependant pas nul, car d'un point de vue émotif, elle est un marqueur d'intensité et accroît l'expressivité de ce message. Or le discours poétique ne vaut justement pas d'abord par une transmission d'informations, il est avant tout une création d'expressivité³³². Expressivité qui pourra, chez Reinhardt, évoquer la virulence affirmative des manifestes, mais aussi provoquer un effet de monotonie dans laquelle on a pu voir un équivalent de la stase méditative de ses tableaux. Le dernier texte publié du dogme (« There is Just One Painting », en 1966) est exemplaire à cet égard : il consiste en une suite de phrases abordant divers sujets et commençant toutes par « There is just one... », où la répétition renforce sur le plan formel le propos du texte, l'accent sur le même et l'unité de l'*art-as-art*. Le fait que Reinhardt accorde autant de place à la répétition dans les textes de l'*art-as-art* n'est pas innocent, et le discours paraît ainsi s'ancrer dans une constante quasi anthropologique des fonctions du langage : « La redondance n'informe pas mais elle exprime et c'est pourquoi tout langage émotionnel tend à prendre la forme répétitive, qu'il s'agisse de l'émotion poétique, ordinaire ou religieuse. »³³³

Négation, accumulation, citation parodique, répétition et variations, on le voit, forment la structure rhétorique du discours chez Reinhardt, structure qui ne peut que conditionner notre lecture de l'énoncé tautologique et dont celui-ci, en tant que figure, est lui-même solidaire.

³³⁰ Christine Savinel, « Ad Reinhardt. La valeur du détachement », *loc. cit.*, p. 61.

³³¹ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 329.

³³² « La prose a pour but de fournir des informations, la poésie, des expressivités » (Jean Cohen, « Poésie et redondance », *op. cit.*, p. 422).

³³³ Jean Cohen, « Poésie et redondance », *op. cit.*, p. 422.

e) La tautologie

Ainsi la tautologie apparaît-elle portée par ce réseau de répétitions que l'on vient d'observer. En intégrant elle-même la répétition dans sa structure, elle indique ironiquement, dans sa forme même, l'insistance de Reinhardt sur l'immutabilité de l'art (pour reprendre l'analyse de E. Mikki abordée au chapitre I). Rappelons-nous à ce propos le commentaire de É. Buysens selon lequel la tautologie affirme chaque fois « que quelque chose est indiscutable, inéluctable, immuable, éternel »³³⁴. Mais l'usage que fait Reinhardt de la tautologie illustre aussi de façon exemplaire la façon dont Clément Rosset rendait compte de la spécificité de l'énoncé tautologique, qui selon lui « [attire] l'attention sur le fait qu'une chose quelconque est la chose qu'elle est, sans qu'il y ait quelque possibilité que ce soit de modification ou d'altération »³³⁵.

La tautologie chez Reinhardt joue donc à la fois du sens commun de l'évidence et d'une certaine évocation de l'indicible. D'un côté, en effet, lu isolément, un énoncé tautologique comme « Art is art » semble faire appel au simple bon sens; c'est un truisme difficilement contestable qui bénéficie de ce ton péremptoire mis en lumière par E. Mikki ou É. Buysens dans leurs analyses linguistiques. Mais, par les reprises et variations multiples auxquelles il participe, un tel énoncé s'inscrit dans un jeu de rythmes et d'assonances où la logique attendue de l'argumentation s'estompe au profit de la psalmodie et du matériau phonique des répétitions (on a noté à ce propos la similarité des textes du dogme avec certains textes sacrés). Assertion platement irréfutable qui prétend clore toute discussion, elle n'en est pas moins le leitmotiv de variations multiples où le discours s'exalte à répéter pour mieux insister sur l'unicité du même. Elle semble par là osciller entre le truisme et l'ineffable, suspendue entre ce que nous avons appelé au chapitre I la tautologie « dessillante » et la tautologie « jubilante ».

L'éloquence particulière de la tautologie chez Reinhardt procède ainsi en partie d'une mise entre parenthèse de la rationalité (comme le note B. Hopkins, Reinhardt « asserts, but never justifies or explains »³³⁶), qui comporte deux aspects.

³³⁴ Éric Buysens, « Tautologies », *loc. cit.*, p. 40.

³³⁵ Clément Rosset, *Le démon de la tautologie*, *op. cit.*, p. 33.

³³⁶ Budd Hopkins, « An Ad for Ad as Ad », *loc. cit.*, p. 62.

D'abord, à la façon de la méthode apophasique, en énumérant tout ce que n'est pas l'art sans jamais lui assigner de prédicat particulier, les textes de Reinhardt vident progressivement le prédicat « art » de tous ses connotés potentiels pour en marquer le caractère irréductible. Pour affirmer cette essence de l'art, l'artiste ne thématise pas un attribut particulier qui caractériserait l'être de la peinture en la distinguant du reste des choses (couleur, conventions du médium, etc.) – sinon cette conscience de soi qui, dans le discours, s'exprime par le fait de renvoyer la peinture à elle-même, en en réitérant l'identité dans l'assertion tautologique. L'art se voit référé à l'art même, et sa définition est comme renforcée par cette coïncidence absolue entre sujet et prédicat. On constate ainsi l'étroite complémentarité de l'énoncé tautologique et de la négation dans le discours de Reinhardt. Cette mise à l'écart de l'argumentation rationnelle, de même que la volonté de ne pas fixer le référent « art » dans quelque signification que ce soit, peuvent aussi être assimilées à une tentative de résistance à cet arraisonnement théorique de la peinture moderne que W.J.T. Mitchell appelle l'*ut pictura theoria*.

Mais – et c'est là le second aspect – la tautologie condense aussi une double valence positive et négative à la fois. Reste circulaire et donc apparemment sans contenu qui résulte d'une définition de l'art par tout ce qu'il n'est pas, elle vise à défendre celui-ci contre les multiples compromissions et malentendus qui en menacent la spécificité, à protéger la peinture de l'altérité de toute « préhension exégétique ». Assertion affirmative, par contre, elle exprime de manière positive le trait fondamental de l'art selon Reinhardt, soit la réflexivité de la conscience de soi, l'adhésion sans reste à sa propre essence.

L'énoncé leitmotiv « art is art », et plus généralement la façon dont la réalité de l'art chez Reinhardt est exprimée, trouvent un singulier précédent dans la conception de l'être du philosophe Parménide. L'être, selon ce penseur présocratique, est considéré comme rigoureusement identique à lui-même, excluant tout changement ou toute altérité; tout mouvement, tout ajout, toute transformation est donc incompatible avec sa nature. Comme l'explique Étienne Gilson, ce monisme qui « exclut tout commencement et toute fin, toute hétérogénéité et toute discontinuité », a pour conséquence d'interdire par avance toute prédication autre que celle découlant de la

tautologie : « On ne peut rien en dire d'autre, sinon qu'il est, et que ce qui n'est pas l'être n'est pas »³³⁷.

Cette suspension du discours argumentatif s'observe aussi par l'usage de la contradiction et du paradoxe³³⁸. Dans « 44 Titles for Artists under 45 », par exemple, on peut lire : « The more art changes, the more it stays the same. /The more art stays the same, the more it changes »³³⁹; dans « Abstract Paintings » : « This painting is personal, impersonal, transpersonal »³⁴⁰; et dans « Art in Art is Art-as-Art », une proposition est suivie, à moins d'une phrase de distance, de son contraire : « Poetry in art is poetry./ Music in art is not music./ Poetry in art is not poetry »³⁴¹. L'on voit, avec ce dernier exemple de contradiction, que le principe sériel de génération des énoncés semble l'emporter sur le principe d'identité – comme si le but du texte était davantage de créer un rythme et une musicalité que de se conformer à une signification logique.

Les contradictions qui parsèment plusieurs textes de Reinhardt ont ainsi pour effet d'ébranler l'assise de toute position cohérente. On relèvera à ce propos l'intérêt de l'artiste pour le paradoxe dans la pensée orientale, attesté par plusieurs commentateurs de son œuvre³⁴².

Conclusion

La tautologie chez Reinhardt relève, on le voit, de la structure poétique de son discours. En elle convergent tout à la fois les deux tendances expressive et informative dont on a noté la coprésence dans l'écriture de l'artiste. Communicative, parce qu'en tant qu'argument adressé à l'intelligence du lecteur, elle se présente comme assertion de l'évidence et prétend ainsi faire l'économie de toute démonstration; mais expressive,

³³⁷ Étienne Gilson, *L'être et l'essence*, Paris, Vrin, p. 25-26.

³³⁸ A. Cox remarque elle aussi chez Reinhardt la présence de la contradiction, à laquelle elle attribue le rôle de « dégonfler » (*deflate*) la solennité des discours des expressionnistes abstraits tout en créant un effet équivalent à celui de ses peintures : « His contradictions leave the viewer so bewildered that the content of the statements seemed as empty as the canvases » (Annette Cox, *Art-as-Politics* [...]. *op. cit.*, p. 115).

³³⁹ Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art*, *op. cit.*, p. 149.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 67.

³⁴² Lippard rappelle qu'il donnait des conférences sur le zen au début des années 50 à l'Artists' Club, en plus d'assister à celles de D.T. Suzuki à l'université Columbia (Lucy Lippard, *Ad Reinhardt*, *op. cit.*, p. 150).

aussi, justement parce qu'elle participe d'un réseau de répétitions, de rythmes et d'allitérations qui la dotent d'une prégnance quasi musicale et d'une efficacité rhétorique. En ce sens, la tautologie est trope et argument logique, expression qui balance entre la littéralité de l'évidence et l'ineffable d'un certain indicible.

On le constate, Reinhardt joue du discours selon un double mouvement : son propos consiste à récuser toute ekphrasis, et donc à disqualifier par avance le discours verbal; mais, ce faisant, par tout un ensemble de figures et de stratégies, cette récusation des pouvoirs du langage parvient à suggérer son objet ou, plutôt, à évoquer son altérité. En d'autres mots, Reinhardt déclare que le discours est sans pouvoir, mais l'utilisation (littéraire) qu'il fait du médium verbal montre le contraire.

Très pertinente à cet égard apparaît la structure du « presque » qu'invoque Yve-Alain Bois pour rendre compte de l'entreprise de Reinhardt³⁴³. Ce presque, dans lequel on peut voir un avatar de l'ambiguïté et de l'insaisissable, Georges Didi-Huberman la constate, lui, dans le ton perpétuellement ambivalent de Reinhardt, dont le propos oscille constamment entre humour et gravité, parodie et solennité mystique, ironie et profondeur engageante de l'exigence éthique. Selon Didi-Huberman, cette structure du presque montre que l'œuvre de Reinhardt est une image critique, dialectique, résistant aussi bien à la tautologie littéraliste de l'art minimal qu'au tropisme herméneutique de la croyance regardant ses tableaux comme des véhicules de thèses³⁴⁴. La littérarité de son écriture ouverte, mystique et comique, vibrante et négatrice, éclairante et pléonastique, *montre* donc sur son plan propre la spécificité artistique de l'œuvre que lui-même ne saurait *dire*, par ailleurs. On l'a vu, l'énoncé tautologique chez Reinhardt participe exemplairement de cette dimension littéraire et de son balancement : bien qu'elle dénie toute projection herméneutique induite, la tautologie ne se réduit pourtant pas à un réductivisme du contenu ou de l'expérience, elle vise au contraire à préserver la spécificité de cette expérience en refusant au langage la capacité de la paraphraser.

Aussi éloquente que soit la tautologie chez Reinhardt, et aussi éclairant que soit son discours sur son projet, il n'en reste pas moins que sa peinture exige la médiation du langage pour revendiquer et dire sa pureté, justement. Son irréductibilité au langage

³⁴³ Yve-Alain Bois, *Ad Reinhardt*, New York, Rizzoli, 1991.

³⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 149-151.

et son autarcie monadique dépendent paradoxalement de l'extériorité du discours pour être rendues manifestes. C'est qu'une part de la « conscience de soi » attribuée à l'art par Reinhardt s'exerce paradoxalement dans le discours verbal qui escorte sa peinture : c'est en quelque sorte grâce à la médiation du texte que la peinture se réfléchit et devient capable de se saisir.

L'échec, ou du moins l'aporie à laquelle fait face l'œuvre de Reinhardt, entraîne à poser la question suivante : étant donné que, selon lui, l'art a pour vocation de ressaisir toujours plus purement sa propre essence en étant conscient de soi, mais que la peinture, parce que visuelle et muette, doit confier au texte le soin de manifester cette autoréflexivité qui la constitue pourtant en propre, quelle œuvre pourrait donc accomplir et exprimer elle-même cette conscience réflexive que le tableau ne peut réaliser que par la médiation du discours?

Peut-être les œuvres conceptuelles de Kosuth ou de Graham qui verront le jour dans le courant des années 1960 tenteront-elles de résoudre cette contradiction, en faisant coïncider l'œuvre et sa description. Mais, ce faisant, elles délaisseront la spécificité visuelle de la peinture pour passer du côté du médium linguistique. Avant d'examiner cet épisode, cependant, il faut nous attarder à un autre cas de figure capital pour comprendre ce phénomène, la réception « tautologique » de l'œuvre de Frank Stella.

B. Frank Stella

On peut observer, au sein de la réception critique qui s'élabore durant les années 1960 de la peinture de Frank Stella, un curieux passage de la tautologie comme *trope* à l'œuvre *comme tautologie*. En effet, alors qu'elle est employée par le peintre lui-même comme une figure du discours pour exprimer une certaine spécificité de son médium (figure où le langage verbal montre par un tour rhétorique l'irréductibilité des peintures modernistes tardives à la paraphrase³⁴⁵), la tautologie tend à devenir, dans le

³⁴⁵ Ou encore, chez maints détracteurs de l'art contemporain, à dénoncer ce qu'ils considèrent être le peu de sens des œuvres elles-mêmes : rappelons-nous que Jean-Philippe Domecq, par exemple, voit dans les

discours critique, une caractérisation formelle appliquée aux tableaux eux-mêmes. Or le phénomène est quelque peu paradoxal : alors que le projet de Stella était bien de faire des *peintures* et non des *objets* minimalistes (quoi que certains propos de l'artiste puissent laisser croire), et donc d'affirmer une certaine spécificité de l'œuvre picturale par le biais de tableaux capables de résister au commentaire, la façon dont cette visée fut formulée par l'artiste, de même que les aspects des œuvres chargées de l'accomplir, entraîneront plusieurs critiques et historiens de l'art de l'époque à privilégier la dimension structurelle de ses tableaux aux dépens d'autres propriétés du médium. Ce faisant, on assiste à un curieux renversement : si le tour tautologique sert à la fois, chez Stella, à évoquer et à accomplir (performativement) l'irréductibilité et la visualité de ses tableaux, en revanche la caractérisation de leur structure *comme tautologique* entraînera la critique à mettre l'accent sur leurs aspects « compositionnels », et à minimiser une part de leur réalité picturale en leur attribuant la *lisibilité* du médium linguistique³⁴⁶. De fait, pour prendre les termes de Didi-Huberman, on pourrait décrire la trajectoire de Stella comme le passage du visible (ce visible devenu lisible de l'expressionnisme abstrait) au visuel (des *Black Paintings*), puis du visuel au lisible (les *shaped canvases* « lus » selon leur caractère analytique et diagrammatique dans un certain discours critique)³⁴⁷. (Et c'est de l'illusion de cette lisibilité sans reste que les œuvres conceptuelles de notre corpus tenteront de s'approcher.)

Les pôles ou occurrences exemplaires de ce parcours pourraient à cet égard être le fameux « What you see is what see » de Stella lui-même et la désignation en toutes lettres, par Sheldon Nodelman, de certains de ses tableaux comme tautologiques. L'élément majeur autour duquel le propos s'articule serait cette étroite interdépendance entre image peinte et format du tableau, dont la notion de structure déductive de Michael Fried sera une expression exemplaire (au-delà, bien sûr, des formulations particulières que l'historien de l'art a pu être amené à en donner), et qui, des *Black Paintings* aux toutes premières séries de *shaped canvases*, assura la rapide inscription des débuts de Stella dans la grande histoire du modernisme tout en constituant l'enjeu

Black Paintings de Stella l'origine ce qu'il appelle, péjorativement, une « esthétique de la tautologie » (Jean-Philippe Domecq, *Misère de l'art*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 163).

³⁴⁶ Lecture dont fut épargnée l'œuvre de Reinhardt en raison de la prégnance symbolique du cruciforme et de l'expérience, déterminante dans ses tableaux, de l'évanescence.

³⁴⁷ *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 36-41.

même, pour la réception de son œuvre, du désaccord entre tenants de la spécificité moderniste et de la littéralité minimaliste.

1) Le projet : la tautologie comme figure du discours

La réception « tautologiste » de l'œuvre de Stella est autorisée à la fois par le statut de précurseur immédiat du minimalisme que l'histoire de l'art lui a rapidement attribué (par exemple, Krauss, *Passages in Modern Sculpture*³⁴⁸), et par deux énoncés importants qui, encadrant en quelque sorte la première période de sa production, ont précisément concouru à l'attribution de ce statut : la « Préface aux peintures à bandes » de Carl Andre et les « Questions to Stella and Judd », entrevue de Bruce Glaser dans laquelle se trouve la déclaration « What you see is what you see ».

a) La « Préface aux peintures à bandes » de Carl Andre

La « Preface to Stripe Painting » de Carl Andre, alors compagnon d'atelier de Stella, est parue dans le catalogue de l'exposition *Sixteen Americans*, présentée au Museum of Modern Art en 1959-1960 (elle avait été d'abord publiée dans le catalogue d'une exposition collective à laquelle Stella avait participé en mai 1959 au Allen Memorial Art Museum du Oberlin College, en Ohio). Relisons :

Art excludes the unnecessary. Frank Stella has found it necessary to paint stripes.

There is nothing else in his painting.

Frank Stella is not interested in expression or sensitivity. He is interested in the necessities of painting.

Symbols are counters passed among people. Frank Stella's painting is not symbolic. His stripes are the paths of brush on canvas. These paths lead only into painting.³⁴⁹

Tout autant que son propos, la concision lapidaire et presque hautaine de ce texte a été vue comme signe avant-coureur de l'éthos minimaliste, la qualité factuelle de l'écriture d'Andre redoublant sur le plan formel celle de son objet – à moins que ce ne soit le texte qui la lui confère. On y trouve, en particulier, une suite de phrases qui, pour n'être pas proprement tautologiques, n'en présente pas moins la circularité typique des « déclarations d'indépendance » qui ponctuent l'histoire de la peinture moderne : « Frank Stella's painting is not symbolic. His stripes are the paths of brush on canvas.

³⁴⁸ Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977.

³⁴⁹ Carl Andre, « Preface to Stripe Painting », dans James Meyer (éd.), *Minimalism*, Londres, Phaidon (coll. « Themes and Movements »), 2000, p. 193.

These paths lead only into painting ». La *Preface* se conclut ainsi en explicitant l'idée, exprimée juste avant, que, l'art excluant le « non-nécessaire », il n'y a « rien d'autre » dans les tableaux de Stella que les bandes qu'il a trouvé nécessaire de peindre. Il est remarquable de constater à cet égard comment, dans ce passage, Andre ne semble amorcer une interprétation de l'œuvre que pour mieux la faire tourner court et décevoir son lecteur – ou du moins le renvoyer aux tableaux eux-mêmes. Il paraît offrir une clé au spectateur comme s'il allait lui « ouvrir » la signification des peintures de Stella mais, en fin de compte, il ne fait que tendre le doigt à la surface des tableaux pour nous indiquer qu'il n'y a rien d'autre à y trouver que ce que nous y voyions déjà : les bandes peintes. Ces bandes, en effet, en tant que motifs ou formes, sont rapportées à leur seule cause matérielle (des tracés de peinture sur la toile); et alors que le lecteur pourrait s'attendre à ce que la mention de ces tracés donne lieu à quelque association interprétative (du type : « ces tracés sont ceux de l'inconscient du peintre »), Andre écrit qu'ils ne mènent qu'à l'intérieur de la peinture. Étant donné la reconnaissance croissante dont jouissait alors l'expressionnisme abstrait comme modèle de l'avant-garde picturale en Amérique, il est difficile de ne pas voir dans cette phrase un retournement par lequel Andre reconnaissait et déjouait la *doxa* que les valeurs de ce mouvement étaient en train d'engendrer (en d'autres termes, la visualité initiale devenue idéologiquement lisible); l'amateur « éclairé » de l'époque ne pensait reconnaître le lieu commun de l'action painting que pour voir son anticipation démentie dans la phrase suivante : les bandes des tableaux de Stella, en effet, ne mènent qu'à la peinture, à la surface toute factuelle de la toile, et non à quelque intériorité ou expressivité de l'artiste.

La *Preface* affirme ainsi (par locuteur interposé) la dissidence de Stella par rapport au modèle dominant de l'expressionnisme abstrait, opposition exprimée ici par le rejet de l'expression et de la sensibilité, balayées comme à l'emporte-pièce en une phrase encore là toute lapidaire (« Frank Stella is not interested in expression or sensitivity. »). Mais cette dissidence est aussi exprimée par la récurrence du sème de *nécessité* (lequel apparaît trois fois dans le texte : *unnecessary, necessary, necessities*), qui peut être lue par le contraste qu'elle marque face à l'arbitraire de la création expressionniste (l'abandon de la volonté du peintre à l'inconscient, le tableau « non

fini » de l'action painting). (Et si d'aventure on se hasardait à entendre dans le choix de ce terme un lointain écho de la notion de « nécessité intérieure » de Kandinsky, on la retrouverait ici singulièrement dépouillée de la tonalité spirituelle qui la constitue en propre. Voire, cependant : car ne pourrait-on pas y déceler malgré tout quelque manifestation du thème de l'impersonnalité de l'auteur qui fera florès à partir du milieu des années soixante, à la suite de l'influence conjuguée de Robbe-Grillet, de Barthes, du structuralisme et de la relecture de Mallarmé ? Sur cette question, nous devons revenir.)

On peut donc reconnaître dans l'argumentation du texte d'Andre une stratégie offensive typique de l'avant-garde : disputer au courant dominant, en voie de se scléroser, son quasi-monopole de la définition de la peinture, le lui soutirer au niveau du discours, en faisant le pari que les nouvelles valeurs avancées acquièrent performativement « force de loi ». De fait, si le texte d'Andre s'est avéré si pertinent et, a posteriori, presque prophétique dans son expression de l'éthos minimaliste, c'est qu'il rendait manifeste sur le plan du langage la rupture que se trouvaient alors à accomplir les *Black Paintings* de Stella par rapport aux normes de l'avant-garde picturale américaine. Or sa fortune critique – à l'instar de la lecture formaliste qui allait bientôt marquer la réception de l'œuvre de Stella – a contribué à occulter le fait que les *Black Paintings* pouvaient malgré tout être regardées selon les valeurs et l'horizon d'attente formés dans le sillage de l'expressionnisme abstrait – témoin notamment les déclarations d'Alfred H. Barr, Jr et de William Rubin³⁵⁰.

³⁵⁰ Rubin commente et fait sien à nouveau, dans sa monographie de 1970, un passage de son article de 1960 sur les *Black Paintings* : « Late in 1959, I wrote of being « almost mesmerized by their eerie, magical presence ». [...] By « mesmerized », I wanted to suggest something of the hypnotic regularity of the patterns (though this was not, by any means, comparable to the retinal tricks of so-called Op Art, which were yet to come). That the « presence » of the pictures seemed to me « eerie », had something to do with the strangeness and bleakness of Stella's black which, instead of absorbing the light, seemed irregularly to refract it, the enamel having formed a film of uneven density on the surface. The association with the « magic » had to do with the emblematic character of the pictures. There seemed to be something in them akin to prehistoric and primitive ritual art » (William Rubin, *Frank Stella*, New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 42, 44). L'allusion au primitivisme de l'œuvre est particulièrement éloquente en ce qui concerne la possibilité de voir les *Black Paintings* avec un œil formé par l'expressionnisme abstrait et dans le sillage du surréalisme.

On trouve aussi pareille sensibilité, à mille lieues de la critique formaliste, dans les propos d'Alfred H. Barr, Jr lorsqu'il découvrit les tableaux de Stella en 1959 : « I found my eye, as it were, spellbound, held by a mystery [...]. The term « perseveration » seems superficially pertinent, yet the compulsiveness is controlled. To me the paintings express a stubborn, disciplined, even heroic rejection of worldly values » (rapportés par William Rubin, *Frank Stella*, *op. cit.*, p. 44).

Les bandes des tableaux de Stella, donc, ne mènent qu'à la peinture, et non à quelque intériorité de leur auteur. Observons qu'Andre n'écrit pas *into the painting* mais *into painting* : la nuance est significative, puisqu'on doit comprendre que l'œuvre de Stella conduit au sein de *la* peinture – entendre, donc, non pas telle peinture singulière, mais la peinture en général, en tant que médium. La structure du texte présente ainsi, on l'a dit, une certaine circularité.

Partant des tableaux de Stella pour entrer graduellement dans le détail de l'œuvre en abordant le motif (les bandes) puis l'exécution, le texte se clôt subitement en revenant presque à son point de départ, soit à la catégorie la plus générale (la peinture en tant qu'art). Et la dernière phrase (« These paths lead only into painting ») rétroagit en quelque sorte sur les deux précédentes, en nous faisant lire l'avant-dernière comme une confirmation, une illustration de la première (« Frank Stella's painting is not symbolic ») : nous comprenons que si la peinture de Frank Stella n'est pas symbolique, c'est parce que ses bandes *ne sont que* des tracés de la peinture sur la toile. Ce qui pouvait être lu d'abord comme une amorce d'explication, un moyen terme entre description et interprétation, par exemple, est donc maintenant compris comme prédication d'identité (« His stripes are the paths of brush on canvas »), laquelle apparaît dès lors comme un truisme : cette phrase n'est plus reçue comme information au sujet de leur exécution, elle dit surtout que ces bandes *ne sont que* les tracés de la peinture sur la toile.

En ce sens, le texte d'Andre apparaît bien comme redondant : le terme singulier qu'il s'agit pour lui de présenter et que l'on s'attendrait à voir expliqué (la peinture de Stella), ne se trouve défini en dernière instance que par le terme général dont il relève : ainsi les bandes des tableaux de Stella ne mènent-elles qu'à « la » peinture. Alors même qu'Andre semble amorcer une analyse de cette peinture, c'est-à-dire à investir l'objet, il n'aboutit en fait qu'à réitérer l'appartenance de l'objet singulier à la catégorie générale qui l'englobe – comme si le propre de l'espèce « peinture de Stella » était de renvoyer à son genre. (Encore là, on peut y voir une énième expression de la spécificité de la peinture – celle-ci n'étant spécifique qu'à condition que ses produits n'aient pour contenu que la seule expression du genre dont ils relèvent). Tout se passe donc comme si le texte d'Andre disqualifiait le discours et les outils de la critique (du moins, ceux de

la critique d'alors), en récusant le caractère symbolique de la peinture de Stella et en montrant, par sa concision et sa retenue même (forme de prétériton), la relative incapacité de ce discours à investir les productions de cet artiste.

Mais il faudrait mal lire, ou lire vite, pour ne pas voir aussi dans cette circularité une stratégie rhétorique. Andre n'écrit pas *into the painting* mais *into painting* : le terme résonne ici dans toute sa généralité comme l'expression – tout à la fois limpide et opaque – d'un absolu, presque d'un indicible. Le ton apparaît dès lors moins positiviste ou scientifique (comme le seront les textes des artistes minimalistes, comme le paraît la sentence de Stella), que gnomique; l'énoncé d'Andre se tient en équilibre entre affirmation de l'évidence et hermétisme (c'est en ce sens que Stella peut le qualifier de « *sort of mystical* »³⁵¹). D'ailleurs, si on compare l'expression avec la prose des critiques de Donald Judd, on remarque, en dépit d'une formulation également lapidaire, une différence notable, qui tient dans le ton, le rythme et la scansion propre à ce texte : la *Preface* relève moins d'un style behavioriste, additif à la Hemingway, constitué d'énoncés contigus (« One thing after another »), que d'un équilibre intrinsèque. Sa brièveté n'est pas ressentie comme celle d'une partie incomplète parce qu'arrachée d'un tout, mais comme émanant d'une nécessité organique de clôture.

Il est pertinent de remarquer qu'à cette époque, Andre est un écrivain autant qu'un sculpteur; sa pratique de créateur n'était pas alors fixée (il n'exposera qu'à partir de 1964). Quand Barbara Rose relate ses souvenirs d'Andre, c'est d'abord l'intellectuel qu'elle décrit, l'étudiant en histoire de l'art, occupé de la vie de l'esprit, et c'est au premier chef sur ses textes qu'elle s'attarde pour broser le portrait de son activité créatrice, en remarquant qu'il écrivait dans plusieurs genres :

[...] satirical novels, which became ever more abbreviated until they were but a paragraph in length [en quoi l'on peut voir que la concision de la *Preface* était motivée par cette démarche d'écriture], anticipating the contemporary attention span, as well as concret poems with words arranged in symmetrical grids, as his metal plates would later tile the ground with neat adjacent squares³⁵².

³⁵¹ Cité dans Caroline A. Jones, *The Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1996, p. 119.

³⁵² « A Retrospective Note », dans David Bourdon, *Carl Andre. Sculptures 1959-1977*, New York, Jaap Rietman, 1978, p. 9.

Dans sa lettre à Enno Develing, Hollis Frampton évoque lui aussi ses poèmes ainsi qu'un roman, et souligne à son tour qu'Andre écrivait autant – et de façon peut-être plus suivie – qu'il s'adonnait à la sculpture³⁵³. On peut ainsi affirmer qu'en 1959, quand il rédige la *Preface*, il commente et présente l'œuvre de Stella depuis son propre territoire expressif d'écrivain. Or, la façon dont Andre explique à Frampton pourquoi il considère ses *First Five Poems* comme les premiers de sa production poétique éclaire la recherche d'intransitivité de la peinture qu'il reconnaît chez son collègue. Andre note qu'il a écrit beaucoup de poèmes avant ceux-là, mais que tous émanaient d'une observation ou d'un sentiment; or c'est avec les *First Five Poems* qu'il compose pour ainsi dire avec les mots eux-mêmes :

[...] they are the first poems in which I took the English language for subject matter. All my earlier poems originated in some conceit or observation of my own. These poems begin in the qualities of words. Whole poems are made out of the many single poems we call words.³⁵⁴

On pourrait remplacer le mot « words » par briques, plaques ou bandes peintes, et l'on obtiendrait une description du travail de sculpteur d'Andre ou encore de la peinture de Stella. Ce dernier, d'ailleurs, est un « constructiviste », écrit-il; ses coups de pinceaux sont les unités modulaires par lesquelles il bâtit son tableau³⁵⁵.

Il est dès lors remarquable de voir comment la *Preface* d'Andre, même si elle semble récuser toute tentative de commentaire sur l'œuvre, et fermer pour ainsi dire la porte au discours, se termine cependant sur un mot laissé précisément en suspens, cette fameuse « peinture » à laquelle mènent les tableaux de Stella et qui ne sera pas définie. S'il paraît refuser au discours la possibilité d'investir l'œuvre en la présentant comme quelque chose dont on ne peut presque rien dire, il en préserve cependant l'ouverture en passant le relais à l'œuvre elle-même, c'est-à-dire au spectateur auquel il revient de faire l'expérience de « la » peinture en regardant les tableaux de Stella.

³⁵³ Hollis Frampton, « Letter to Enno Develing » [1969], *Carl Andre Sculptor 1996*, Kunstmuseum Wolfsburg, Oktagon, 1996, p. 60-62.

³⁵⁴ Carl Andre; Hollis Frampton, « On Certain Poems and Consecutive Matters. March 3, 1963 », *12 Dialogues. 1962-1963*. Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, New York University Press, 1980, p. 75.

³⁵⁵ « Frank Stella is a Constructivist. He makes painting by combining identical, discrete units. Those units are not stripes, but brush strokes. [...] He fills in a pattern with uniform elements. His stripe designs are the result of the shape and limitation of his primary unit » (Carl Andre; Hollis Frampton, « On Painting and Consecutive Matters. November 4, 1962 », *12 Dialogues. 1962-1963, op. cit.*, p. 37).

La *Preface* d'Andre, on le voit, articule l'un à l'autre deux thèmes clés pour saisir le projet de Stella : l'écart pris vis-à-vis de l'expressionnisme abstrait, et le déni du commentaire. Ainsi, en mettant l'accent sur la table rase et l'opposition de son œuvre par rapport à l'expressionnisme abstrait, Andre se trouvait à rejeter le pouvoir et le prestige du discours qui interprétait ces œuvres – de là l'ouverture de la notion de peinture et aussi le déni du commentaire, la non-pertinence du discours pour exprimer l'œuvre, en fin de compte. On retrouve ici un aspect crucial du projet de Stella, tel qu'on peut l'interpréter à partir de ses propos et de ses œuvres. L'ouverture de la notion de peinture et l'impuissance (au moins relative) du langage à dire l'œuvre de Stella semblent ainsi s'impliquer mutuellement.

Dans l'objectivité, l'impersonnalité revendiquée par Andre, on décèle aussi l'opposition du jeune peintre à la conception de l'artiste comme figure héroïque en proie à l'*angst*, popularisée par la vogue de l'expressionnisme abstrait. Dans une entrevue de 1966, Stella a déclaré à cet égard :

I think I had been badly affected by what would be called the romance of Abstract Expressionism, [...] particularly as it filtered out to places like Princeton and around the country, which was the idea of the artist as a terrifically sensitive ever-changing, ever-ambitious person - particularly [as described] in magazines like *Art News* and *Arts*, which I read religiously. It began to be kind of obvious and ... terrible, and you began to see through it... I began to feel very strongly about finding a way that wasn't so wrapped in the hullabaloo, or a way of working *you couldn't write about*³⁵⁶.

Dans la conférence « Working Space. A Dutch Savannah »³⁵⁷, Stella est revenu sur ses débuts pour nuancer, en la précisant, son opposition à l'action painting. Il explique notamment qu'il s'agissait moins pour lui de rompre avec l'expressionnisme abstrait (il avoue d'ailleurs son étonnement devant la controverse suscitée lors de l'exposition de ses *Black Paintings* au MoMA, tant il croyait s'inscrire dans le sillage du courant), que de défendre l'école de New York contre la part figurative qui menaçait selon lui sa force d'abstraction³⁵⁸. De là le fait que Stella ait peu à peu gommé l'origine

³⁵⁶ Entrevue par Alan Solomon dans la série « USA Artists », produite par la National Education Television, citée dans Rubin, *Frank Stella, op. cit.*, p. 13 [nous soulignons].

³⁵⁷ Conférence prononcée en 1984, citée dans Alfred Pacquement, *Frank Stella*, Paris, Flammarion, 1988, p. 158-167 (traduction française par Jeanne Bouniort).

³⁵⁸ Frank Stella, « Working Space. A Dutch Savannah », dans Alfred Pacquement, *Frank Stella, op. cit.*, p. 161-162.

figurative des tableaux « transitionnels » de 1958 en leur imposant la structure symétrique rigide qui allait devenir la charpente des peintures noires.

Dans *The Machine in the Studio*, Caroline A. Jones a apporté un éclairage nouveau sur l'élaboration de l'identité d'artiste de Stella. Analysant des photos d'époque et recourant à des éléments biographiques, elle a tenté de montrer que les emprunts de Stella *peintre* à la peinture en bâtiment (qu'il pratiquait alors pour gagner sa vie à New York, et que son père lui avait apprise) témoignent d'une volonté de conférer à son engagement dans la création artistique la respectabilité d'un travail et à l'écarter de toute conception mythifiant l'artiste comme figure héroïque et romantique. Jones remarque ainsi que chaque fois que Stella relate ses débuts, il insiste sur sa quête de clarté et de simplicité, qualités qu'il associe d'ailleurs aux outils du peintre en bâtiment. Dans une entrevue avec Jones, il déclare notamment à propos des *Black Paintings* : « They were teaching me something about painting,... How to really get into the painting, how to be forceful and direct, and really just paint without fear, without manipulation, without trying to pretend that I was an artist »³⁵⁹.

Cette résistance au discours (au discours comme *doxa* ambiante et comme commentaire de l'interprète) trouve bien sûr son expression cardinale dans le fameux « What you see is what you see », mais on voit qu'elle s'ancre davantage à la volonté d'affirmer le fait pictural dans sa spécificité, en contrant un certain type d'interprétations, que de poser l'œuvre comme tautologique ou simplement dénuée de sens. Edward Strickland met bien en lumière l'enjeu du propos de Stella lorsqu'il l'oppose à l'esprit des déclarations d'un Barnett Newman :

Whereas Newman took pains to inform the audience that what they were looking at was not a line or two on top of a lot of paint but cosmic mysteries, Stella was content to offer them just lines of paint, still repeating the framing edge like Newman's but all the more emphatically in their relentless proliferation.³⁶⁰

³⁵⁹ Caroline A. Jones, *The Machine in the Studio*, op. cit., p. 123.

³⁶⁰ *Minimalism : Origins*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 102.

b) *What you see is what you see*

Qu'en est-il, donc, de cet énoncé qui prend la forme d'une véritable tautologie et où, en l'occurrence, Stella parle pour lui-même³⁶¹, énoncé qui a acquis valeur de *statement* ? Perpétuellement reprise dans les textes sur le minimalisme, la phrase de Stella est devenue au fil des années un véritable emblème de l'esthétique du temps³⁶².

La déclaration du peintre survient, on le sait, dans un entretien où Bruce Glaser l'interviewait en compagnie de Donald Judd et de Dan Flavin, entrevue radiophonique diffusée en 1964 par une station de New York et publiée par Lucy Lippard en 1966 dans *Art News*³⁶³. Les trois artistes s'y expriment à titre de représentants d'une sensibilité émergente, qu'on appellera bientôt le Minimal Art. Le titre même de l'entrevue (« New Nihilism or New Art? ») traduit bien le trope de la rupture avant-gardiste sous l'angle duquel leur art est abordé. Or il faut savoir, comme nous l'apprend Caroline A. Jones, que la version publiée est assez différente de l'entretien radiodiffusé : si Stella n'a apporté que des corrections mineures à ses répliques, Judd, lui, a largement récrit et modifié l'ordre de ses propos, et les interventions de Flavin ont été carrément supprimées. Dans la version publiée en 1966, la déclaration de Stella apparaît au terme d'une longue réponse donnée à une question de Glaser sur le fait qu'il n'y aurait plus de problèmes à aborder en peinture; dans l'interview elle-même, elle fait suite à deux interventions de Flavin et de Judd qu'on ne trouve plus dans la version imprimée, et dans lesquelles tous deux paraissent distinguer l'œuvre de Stella de la leur en raison du statut d'objet qui caractériserait leur production respective. Flavin déclare :

My work becomes more and more an industrial object in that I accept the fluorescent light for itself. It is an industrial object, it's just a reiteration of it or a reorientation of it. [...] And the other

³⁶¹ Il s'agit, avec la « Pratt Lecture » de 1960, d'une des rares déclarations de l'artiste sur son propre travail.

³⁶² Peter Schjeldahl, par exemple, la commente en ce sens (« Le branché visible: les peintures noires de Stella en leur temps », dans Ann Hindry, *Peinture: Emblèmes et références*, Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1993, p. 225-230), et Gudrun Inboden note la « fascination durable » qu'elle exerce (« Le démontage de l'image ou le regard séducteur des signes vides », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, no 32 (été 1990), p. 77). Dès 1967, Edward Lucie-Smith plaçait la réplique dans laquelle la phrase figure en exergue de son article sur une exposition londonienne de l'artiste, lui donnant la portée d'un *statement* (« Studies in Severity », *Art and Artists*, November 1966, p. 55).

³⁶³ Puis reprise dans l'anthologie de Gregory Battcock sur l'art minimal, version utilisée ici : Bruce Glaser (Lucy Lippard, éd.), « Questions to Stella and Judd », Battcock, Gregory, *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968, p. 148-164.

thing I think it's important to talk about – I think Don has a sense of this – is the painting-as-object, you know, physical object. And I think Frank is the farthest from that of us³⁶⁴.

À quoi Donald Judd réplique en riant que Stella « was the father, but the farthest »³⁶⁵. Or selon Jones, c'est cet échange qui entraîne Stella à défendre le statut d'objet pour sa peinture :

I always get into arguments with people who want to retain the old values in painting – the humanistic values that they always find on the canvas. If you pin them down, they always end up asserting that there is something besides the paint on the canvas. My painting is based on the fact that only what can be seen there is there. It really is an object. Any painting is an object and anyone who gets involved enough in this finally has to face up to the objectness of whatever it is that he's doing. He is making a thing. All that should be taken for granted. If the painting were lean enough, accurate enough, or right enough, you would just be able to look at it. All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without confusion.... What you see is what see.³⁶⁶

Jones, commentant le passage, montre que la réplique de Stella procède d'une attitude défensive et d'un appel à la solidarité qui l'entraînent à accentuer ce qui le rapproche de ses confrères minimalistes, au risque de minimiser ce qui l'en distingue. Alors, en effet, que le « What you see... » est une façon d'amarrer le sens de sa peinture à son strict caractère factuel et à sa seule forme pour mieux échapper aux éventuelles interprétations psychologisantes projetées sur elle par le regardeur, la littéralité recherchée par Flavin et surtout Judd est précisément ce qui les amène à rompre avec la peinture pour créer des objets, des « objets spécifiques ». Pourtant, la position de Stella est délicate, difficile à saisir.

Certes, ce dernier s'oppose, tout comme eux, à ce qu'il appelle la composition relationnelle, fondée sur l'équilibre et l'asymétrie, et attribuée aux Européens; en ce sens, il adhère pleinement à l'américanité de l'art revendiquée presque avec virulence par Judd. L'argument central de Judd tourne autour de la simplicité, de la qualité de « wholeness » qu'il cherche à manifester dans son œuvre; la sculpture s'impose ainsi comme gestalt de la forme totale qu'elle constitue dans son ensemble plutôt que comme composition de parties internes – c'est pourquoi elle sera dite objet spécifique plutôt que sculpture ou peinture. Stella fait sienne cette position en parlant de la

³⁶⁴ Caroline A. Jones, *The Machine in the Studio*, op. cit., p. 169.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 170.

³⁶⁶ Bruce Glaser (Lucy Lippard, éd.), « Questions to Stella and Judd », op. cit., p. 158-159.

peinture relationnelle des Européens, fondée sur un équilibre des éléments peints (et jugé par lui arbitraire, esthétisant). Il défend les valeurs de simplicité et de clarté, expliquant que c'est par la symétrie et l'importance déterminante du centre pour la structuration de ses tableaux que ses peintures souscrivent à cette exigence de clarté. Le peintre américain qu'il est ne s'embarrasse pas de décisions arbitraires ou de concessions à l'esthétisme; ses partis pris formels s'imposent et s'affirment clairement (« You can see the whole idea without confusion », déclare-t-il³⁶⁷).

De même, Stella s'inscrit en faux contre cette attitude qui suppose que le tableau que l'on regarde signifie ou cache toujours quelque chose au-delà de ce qui est perçu. La virulence avec laquelle il s'exprime alors peut d'ailleurs étonner ; dans l'entrevue avec Glaser, il déclare ainsi :

One could stand in front of any Abstract-Expressionist work for a long time, and walk back and forth, and inspect the depths of the pigment and the inflection and all the painterly brushwork for hours. But I wouldn't particularly want to do that and also I wouldn't ask anyone to do that in front of my paintings. To go further, I would like to prohibit them from doing that in front of my painting.³⁶⁸

Et un peu loin, Stella répond à Glaser qui lui demande la raison d'être d'une telle interdiction :

I feel that you should know after a while that you're just sort of mutilating the paint. If you have some feeling about either color or direction or line or something, I think you can state it. You don't have to knead the material and grind it up. That seems destructive to me; it makes me very nervous.³⁶⁹

Les mots employés sont éloquentes : interpréter, ce serait « mutiler » la peinture, « pétrir » (*knead*) et « pulvériser » (*grind it up*) le matériau pour en extraire le sens. L'intensité du rejet par Stella de l'attitude de l'« homme de la croyance » montre en tout cas l'affinité de sa position avec celle des minimalistes comme Donald Judd.

Et pourtant, on sait que Stella s'est opposé à l'abandon du pictural que les minimalistes avaient retenu de son propre travail, et qu'il en est resté à des tableaux, ne franchissant pas la frontière de l'objet, et cela même si ses *shaped canvases* allaient progressivement amenuiser la distance qui l'en séparait. Si, pour lui, la littéralité est un

³⁶⁷ Bruce Glaser (Lucy Lippard, éd.), « Questions to Stella and Judd », *op. cit.*, p. 158.

³⁶⁸ Bruce Glaser (Lucy Lippard, éd.), « Questions to Stella and Judd », *op. cit.*, p. 159.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 159.

moyen d'affirmer encore la spécificité de la peinture (en la défendant de l'interprétation), cette littéralité pour Judd et Flavin autorisait un passage à l'objet.

Or, comment comprendre alors ce que veut dire Stella quand il dit de sa peinture : « It really is an object » ? La différence entre sa position et celle de ses collègues minimalistes peut s'expliquer en tenant compte de ce qui est sous-entendu par l'emploi que les deux interlocuteurs font du mot « objet », et en constatant que c'est leur interprétation divergente du ready-made de Duchamp qui les distingue. Pour Flavin, l'œuvre consiste en un néon qui est, à proprement parler et originairement, un objet – qui est une chose avant de devenir aussi, ensuite, une œuvre. La peinture est, elle aussi, un objet : non pas, cependant, en ce sens que l'œuvre consisterait dès l'abord en une chose (qui se verrait attribuer dans un second temps le statut d'œuvre), mais plutôt parce qu'elle s'affirme comme peinture en signifiant picturalement l'objet qu'elle constitue (aussi). Alors que le tableau de Stella « représente », si l'on veut, le fait qu'il est un objet, et qu'il le montre par le biais d'une configuration peinte renvoyant à la forme de son contour, il s'agit moins pour l'œuvre de Flavin de signifier qu'elle est un objet (un néon) que de faire signifier cet objet même. Et c'est précisément par son être d'objet emprunté à même le paysage le plus quotidien des articles de consommation que l'œuvre de Flavin indexe sa contemporanéité (par le biais de son étroite solidarité avec l'univers des produits technologiques). Fried, qui vantera souvent la « littéralité » de la peinture de Stella, n'en insistera pas moins sur sa différence par rapport à l'« autre » littéralité, condamnable celle-là, écrivant par exemple à propos des œuvres minimalistes, comme nous l'avons vu au chapitre premier : « Like the shape of the object, the materials do not represent, signify, or allude to anything; they are what they are and nothing more »³⁷⁰.

On touche ici, en fait, à un problème majeur posé par la critique de Stella : le différend à propos du statut, malaisé à définir, d'une peinture qui présente l'aspect d'une chose (« thingness ») par l'épaisseur et le format inhabituel de son support ; si les formalistes vont voir dans cette épaisseur un moyen d'affirmer le plan du tableau en le distinguant du mur, des observateurs proches de la sensibilité « littéraliste » s'autoriseront bien plutôt à y voir une aspiration assumée à la troisième dimension du

³⁷⁰ Michael Fried, « Art and Objecthood », dans Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art. op. cit.*, p. 143.

relief et au domaine de la sculpture (c'est par exemple le cas de William Rubin dans sa monographie de 1970). Mais si on lit bien le passage de Fried cité plus haut, on doit s'aviser que l'opposition procède d'une distinction peut-être plus fondamentale encore : celle entre un signe et une simple chose.

La différence réside, on le voit, entre la capacité de l'œuvre minimaliste à imposer son être-objet, son « objectité », et la capacité de la peinture à se signifier comme objet – mais à signifier picturalement cette identité (et donc, ultimement : à signifier picturalement ce qui en elle touche au non-pictural, soit la délimitation de la planéité, présentée par Greenberg comme la seconde convention essentielle du médium). Après avoir commenté justement cette qualité de chose des peintures de la série « magenta », Max Kozloff écrit par exemple :

One sees, after all, a painting trying to be an object (just as certain objects, in recent assemblage, try to be sculpture), and in the very effort, it betrays not merely its pictorial origin (grainy surfaces, soft edges), but the conceptual dynamic at work in an altogether enigmatic vision³⁷¹.

Façon d'invoquer l'idée d'une peinture qui ne mime l'objet qu'à partir de son propre statut de tableau, de signe pictural.

La résistance au commentaire se révèle ainsi être le moyen d'imposer une peinture plus dépouillée, plus spécifique, et la tautologie du « What you see... » indique moins une pure et simple exclusion du sens qu'une volonté d'échapper à la lisibilité du stéréotype à laquelle la fortune de l'expressionnisme abstrait est en train de donner lieu à ce moment-là pour Stella. Tous les traits caractéristiques de l'œuvre de Stella (clarté, caractère élémentaire, unité, composition non relationnelle, solidarité analytique entre image peinte et forme du support, moindre importance des indices de l'exécution, etc.) s'éclairent ainsi à la lumière de cette aspiration d'une résistance au commentaire – qui n'est pas sans rappeler, curieusement, le projet de Reinhardt.

Cependant, comme à la suite de Stella ou, plutôt, selon l'esprit dont sa propre déclaration n'était elle-même qu'une manifestation parmi d'autres, et aussi sous l'angle du modernisme greenbergien, la critique va peu à peu lire cette tautologie rhétorique,

³⁷¹ Max Kozloff, « New York Letter », *Art International*, VIII/3 (April 25, 1963), p. 64.

instrumentale et *défensive* comme un énoncé *positif* sur l'œuvre, en privilégiant l'aspect formel des tableaux, notamment les *shaped canvases*. Il en résultera un malentendu : car ce sont ces mêmes traits formels, censés assurer à Stella la spécificité de sa peinture et, pour les observateurs comme Fried ou Rosenblum, confirmant son autonomie, qui vont donner lieu à la réception littéraliste des futurs artistes minimalistes comme à l'association par la critique d'art de son œuvre à la leur, mettant l'accent sur l'*objecthood* et le passage annoncé à l'espace tridimensionnel.

2) La réception : l'œuvre comme tautologie

a) Une peinture coïncidente avec elle-même

Un premier symptôme de ce phénomène serait le motif, récurrent au sein du discours critique, d'une coïncidence de la peinture avec elle-même, avec l'objet qu'elle constitue. Ce motif apparaît sous la plume des commentateurs pour mieux rendre compte de l'itération par la structure peinte de la forme du support; Fried écrit par exemple à propos des *shaped canvases* : « The paintings in question are, after all, nothing but structure »³⁷². Et de cette attention à la structure formelle découle précisément l'attribution, certes le plus souvent tacite, de la transparence des énoncés verbaux aux peintures de Stella.

Un article de Robert Rosenblum paru en 1965 est une illustration patente du phénomène. L'auteur, retraçant une première évolution de l'œuvre du peintre, privilégie justement l'unité croissante que ses tableaux affirment. Il écrit par exemple : « Stella's paintings seemed to iron out the pictorial space of the 1950s to an unprecedented flatness : the picture was no longer an illusion above or beyond its surface but was rather the flat surface itself »³⁷³. Amarrage donc de l'image à son plan d'inscription matériel, *terminus ad quem* d'un processus où « la lente désintégration de la dichotomie espace représenté/espace de représentation, entreprise depuis Cézanne, atteint son point limite [et où] l'image est celle du tableau, le tableau ne représente que

³⁷² Fried, Michael, « Three American Painters : Noland, Olitski, Stella » [1965], *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1998, p. 252.

³⁷³ Robert Rosenblum, « Frank Stella. Five Years of Variations on an Irreducible Theme », *Artforum*, March 1965, p. 21.

lui-même », comme l'écrit par exemple Catherine Millet³⁷⁴. Plus loin, l'effet d'unité de cette peinture est assimilé à celle d'un objet, dans une expression qui rappelle l'idée de *wholeness* de Donald Judd : « The picture could no longer be reduced to major and minor components, but had to be accepted as a whole, as a flat and irreducible object »³⁷⁵. Cette corrélation étroite entre structure peinte et format amène Rosenblum à observer dans l'enchaînement des premières séries de *shaped canvases* une manifestation de plus en plus claire et explicite de la dépendance mutuelle entre structure peinte et support, où l'image thématise en quelque sorte son format et, par là, son être d'objet matériel. À propos des peintures aluminium, Rosenblum écrit :

The result was a picture or, better said, an object of extraordinary tautness and indivisibility. The striped geometries and the framing edges were inseparable functions of each other ; the rectilinear notches of the borders determined the patterns they enclosed and vice-versa.³⁷⁶

Le terme de « tautness » est à remarquer : il peut se traduire par « tension » (celle d'un cordage, par exemple) mais peut aussi être lu dans un sens figuré, avec la connotation morale de « strict on duty »³⁷⁷. Tout se passe alors comme si le mot désignait une propriété formelle de l'œuvre en lui transmettant quelque chose comme une qualité morale, qui renverrait à son producteur. On retrouve ici l'idée de Leo Steinberg selon lequel l'artiste américain, mal à l'aise avec ce qui lui paraît être la part d'esthétisme et de sophistication frivole inhérente à la pratique artistique, justifie son désir de création en le présentant comme un travail³⁷⁸. La « tension » de la structure visuelle peut aussi renvoyer à celle-là même du sujet Stella se protégeant de sa part d'altérité (selon l'analyse de Caroline A. Jones³⁷⁹).

Dans sa monographie de 1971 consacrée à Stella, Rosenblum insiste à nouveau sur cette coïncidence de l'image peinte avec son format. Il écrit à propos de la série « magenta » : « The internal design became so closely related to the configuration of

³⁷⁴ « Frank Stella, histoire (ou contre-histoire) de l'espace littéral », *Art Press*, hors-série, no 15 (1994), p. 12.

³⁷⁵ Robert Rosenblum, « Frank Stella. Five Years of Variations on an Irreducible Theme », *loc. cit.*, p. 22.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 23.

³⁷⁷ Article « taut », *The Concise Oxford Dictionary of Current English, Seventh Edition* (J.B. Sykes, éd.), Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 1096.

³⁷⁸ Leo Steinberg, « Other Criteria », *Other Criteria*, London, Oxford University Press, 1972, p. 57-63.

³⁷⁹ Caroline A. Jones, *The Machine in the Studio, op. cit.*, p. 145-146.

the framing edge (or the central void), that the container and the thing contained became inseparable, each being a direct function of the other »³⁸⁰.

Cette coïncidence est ainsi étroitement liée au caractère impénétrable de ces œuvres. Le critique compare par exemple l'opacité des peintures aluminium à celle d'une armure (« the stripes [...] became a kind of gleaming, impenetrable pictorial armor »³⁸¹), qui semblent bloquer toute pénétration dans l'espace pictural. Et Rosenblum poursuit, insistant sur l'idée : « Like irrevocably shut metal doors, these hermetic facades thwarted the spectator's impulse to look *into* the picture »³⁸². (On retrouve ici la qualité réfléchissante, tenant en quelque sorte le spectateur à distance, dont Caroline A. Jones voit un équivalent verbal dans la formule du « What you see is what you see ».³⁸³) Et plus loin, à propos de la surface des peintures cuivre, il parle d'un « inviolable bouclier poli » (*the inviolability of a polished shield*³⁸⁴). Il n'est pas inintéressant de remarquer que John Canaday recourt lui aussi à une métaphore martiale pour parler de la rigueur avec laquelle Stella assujettit les bandes à un dessin préalable : « At various points the stripes turn corners like battalions of soldiers »³⁸⁵.

Tout en suggérant la puissance hiératique des tableaux, les métaphores employées par Rosenblum n'en résonnent pas moins curieusement; au-delà de l'introversio de ces peintures, trait noté par plusieurs critiques à l'époque (l'expression de « monastic designs » vient sous la plume de Rosenblum à propos des peintures noires³⁸⁶), elles impliquent quelque chose comme une vulnérabilité de l'œuvre, qui aurait ainsi à se défendre des assauts interprétatifs des spectateurs; cela recoupe les propos de l'artiste lui-même dans l'entrevue avec Glaser, et illustre la thèse de Susan Sontag dans *Against Interpretation*.

³⁸⁰ Robert Rosenblum, *Frank Stella*, New York, Penguin, 1971, p. 21.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 21.

³⁸² *Ibid.*, p. 21.

³⁸³ Caroline A. Jones, *The Machine in the Studio*, op. cit., p. 170.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 25. La connotation martiale réapparaît sous la plume de Rosenblum lorsqu'il se remémore l'atelier de Stella de West Broadway : « ... he quickly produced a military lineup of black-stripe paintings that were to rock the art world », tableaux qu'il qualifie plus loin de « aggressively nay-saying regiment of black stripes » (R. Rosenblum, « Introduction », Laurence Rubin, *Frank Stella. Paintings 1958 to 1965*, New York, Stewart, Tabori and Chang, 1986, vol. 1, p. 10).

³⁸⁵ Article du *New York Times* du dimanche 2 octobre 1960 cité dans Sydney Guberman, *Frank Stella. An Illustrated Biography*, New York, Rizzolo, 1995, p. 59.

³⁸⁶ Robert Rosenblum, *Frank Stella*, op. cit., p. 17.

Étant donné l'affinité des tableaux de Stella avec l'architecture, une autre analogie vient à l'esprit : celle d'une citadelle voulue imprenable. C'est que le sème de protection implique aussi de penser à ce qui se trouve contenu et enfermé dans ces peintures : Gudrun Inboden compare ainsi les structures de Stella au labyrinthe, mais à un labyrinthe au centre vide, qui ne renferme aucun sens ultime à découvrir³⁸⁷. On touche ici à ce que nous sommes tentés d'appeler le *ton*, la tessiture de ces œuvres.

Le propos de Rosenblum articule, on le voit, deux aspects clés de la réception de l'œuvre de Stella : l'*impénétrabilité* de tableaux qui paraissent se refuser à l'interprétation, et l'extrême *lisibilité* qui découle de leur structure particulière. Aspects doublement et contradictoirement liés : les tableaux sont à la fois impénétrables en tant que surfaces *parce qu'*extrêmement lisibles (il n'y a rien – pas de profondeur – à pénétrer, c'est-à-dire qu'il n'y a rien de plus à voir que l'articulation même de leur surface); et impénétrables *en dépit de* cette même lisibilité. L'« hermétisme » des peintures de Stella opère ainsi selon deux sens : comme évidence d'une organisation picturale toute factuelle dont la planéité n'ouvre sur aucune intériorité plus ou moins secrète ; comme impénétrabilité d'une forme dont le sens nous échappe, dont la limpidité est source d'étrangeté. On retrouve ici, on le voit, les postures antagonistes mises de l'avant par Didi-Huberman, soit la croyance et la tautologie. Si Rosenblum reconnaît et fait jouer le pouvoir suggestif des œuvres de Stella, le thème de la transparence à soi des tableaux qu'il met en lumière pointe cependant vers la transativité qui, dans les analyses de Fried ou de Krauss, va inciter la critique à penser ces œuvres sous le modèle verbal.

b) La peinture entre langage et diagramme

Tout se passe en effet comme si l'attention croissante de ces critiques à la structure formelle des tableaux les avaient entraînés à négliger les autres propriétés du médium (texture, couleur) et donc, du coup, la part expressive, voire expressionniste de l'œuvre de Stella. Michael Fried peut ainsi écrire : « The crucial thing to observe is that the solution embodied in Stella's lucid art partly finds itself upon the eschewal of

³⁸⁷ Gudrun Inboden, « Le démontage de l'image ou le regard séducteur des signes vides. À propos de Frank Stella », *loc. cit.*, p. 81.

color and upon the deliberate emphasizing of the painting's nature as a material object »³⁸⁸. La chose est bien sûr justifiée par une inflexion réelle de la démarche du peintre : la critique a en effet beau jeu de s'autoriser de l'abandon de la peinture noire et d'une facture encore (au moins résiduellement) expressionniste pour des médiums métalliques à caractère industriel dans les séries aluminium et cuivre, et de l'application neutre et impersonnelle de la peinture ; elle peut ainsi se concentrer sur la seule structure et sur la direction que semblent prendre ces premières séries. Cette production qui est de plus en plus assistée, et pour laquelle la main de l'artiste devient secondaire, pouvait aussi faire croire que l'œuvre réalisée n'était plus que la transcription d'une idée – comme cela sera le cas avec Lawrence Weiner, par exemple. Or, loin d'être évacuée, comme on le verra, la couleur des séries aluminium et cuivre *signifie* – elle n'est pas seulement pourvue du signe « moins » procédant de sa valeur d'écart par rapport aux médiums plus « traditionnels » ou aux tons conventionnels du spectre. Pourtant, à travers la fortune critique du minimalisme et les débats théoriques qu'il entraînera dans son sillage avec les tenants du formalisme greenbergien, c'est cette interprétation qui s'imposera longtemps (avant que des critiques comme Anna Chave, puis Caroline A. Jones, n'entreprennent de la déconstruire).

Cette lecture de l'œuvre de Stella trouve, comme nous l'avons suggéré, l'une de ses expressions privilégiées dans la notion de « structure déductive » que Michael Fried a élaborée pour rendre compte des tableaux du peintre. Si la structure déductive est mise en lumière de la façon la plus aiguë et manifeste à propos de l'œuvre de Stella dans le texte *Three American Painters*, on peut trouver une trace plus ancienne de cette préoccupation dans la critique de mai 1963 d'une exposition de Kenneth Noland. Dans cet article, Fried écrit que la peinture de Noland affronte l'un des problèmes les plus cruciaux posés par le développement de la peinture moderniste récente : « that of finding a self-aware and strictly logical relation between the painted image and the framing edge »³⁸⁹.

³⁸⁸ Michael Fried, « New York Letter : Noland, Thiebaud » [1963], *Art and Objecthood. Essays and Reviews, op. cit.*, p. 300.

³⁸⁹ Michael Fried, « New York Letter : Noland, Thiebaud » [1963], *Art and Objecthood. Essays and Reviews, op. cit.*, p. 297.

Cette prise en compte par l'image peinte de la limite de son support, cette façon pour le tableau de renvoyer à la donnée extérieure de son format, constitue pour Fried l'un des moyens par lesquels la peinture peut affirmer sa spécificité. Dans *Three American Painters*, le critique élabore deux « généalogies » de la peinture moderniste des années 1960. La première, qui tire son origine des toiles à l'émail de Pollock de 1951, se caractérise par l'« opticalité » que permet l'absorption du médium dans la toile ; c'est cette voie qu'emprunteront Louis et Noland. La seconde part de Newman et mène à une considération du format du support, démarche que les *shaped canvases* de Stella porteront à son point d'aboutissement. Comme l'explique Fried :

In subsequent series [*après les Black Paintings*] of paintings executed in aluminum, copper, and purple metallic paint – in 1960, 1961, and 1963, respectively – Stella's grasp of deductive structure grew more and more tough minded, until the paintings came to be generated in toto, as it were, by the different shapes of the framing edge, and variation occurred only within the series as a whole rather than in a particular shape of canvas.³⁹⁰

Or, en inféodant l'œuvre de Stella à l'abstraction post-picturale (par le biais de l'opticalité), Fried met par là même de côté la qualité éminemment *linéaire* de ses *shaped canvases* – qualité qu'il vient pourtant de mettre brillamment en lumière par son analyse de la structure déductive. À relire Fried lui-même, de fait, l'évanescence de la surface picturale due à la luisance du médium apparaît comme bien secondaire par rapport à cette fameuse gestalt liant forme peinte et format du support. Davantage, on peut arguer – et ce sera d'ailleurs le parti de Judd et d'autres observateurs formés à la sensibilité « littéraliste » – que cette brillance métallique contribue bien plutôt à accentuer la surface matérielle des tableaux qu'à la faire s'estomper. A posteriori, d'ailleurs, les séries cuivre, aluminium (et dans une moindre mesure, la série « magenta »), dont l'impassibilité peut être comparée à celle des *Black Paintings* d'un Reinhardt, apparaissent quelque peu marginales par rapport au dynamisme et à la saturation chromatiques typiques de l'abstraction post-picturale – que l'on pense ici à Olitski, à Noland, à Gene Davis, voire à leurs collègues québécois Molinari et Tousignant.

³⁹⁰ Michael Fried, « Three American Painters : Noland, Olitski, Stella » [1965], *Art and Objecthood. Essays and Reviews* », *op. cit.*, p. 252.

Et il n'est pas inintéressant de remarquer que, si Rosenblum mettait l'accent sur l'impénétrabilité du médium métallique, Fried est plutôt sensible, lui, à la façon dont ce médium est appliqué, facture grâce à laquelle, contre toute attente, il dématérialise la surface des tableaux et, par là même, participe de l'opticalité :

It is the basis of my own experience of Stella's paintings that his use of metallic paint, rather than seeming to signify « thingness » or materiality pure and simple, seems instead to be his way of achieving something like the opticality brought about by staining and color in the work of Louis, Noland, and Olitski. More precisely, the gentle play of finely granulated reflected light off the metallic stripes has the effect of dissolving one's awareness of the picture surface as a tactile entity in a more purely visual mode of apprehension.³⁹¹

L'attention accordée ici par Fried au médium l'entraîne en fait, curieusement, à minimiser la dimension physique : la peinture se dématérialise en donnant lieu à des effets de *lumière*, et la couleur – la couleur en tant que *ce* ton cuivre, *cette* teinte aluminium de telle œuvre particulière – est ainsi évacuée au profit de l'opticalité de la surface à laquelle elle contribue. La réalité empirique du médium n'est finalement invoquée que pour mettre l'accent sur la transparence du signe pictural plutôt que sur la signifiante de sa matérialité intrinsèque.

Comme l'explique Nicole Dubreuil-Blondin³⁹², ce « refoulement » de la couleur, ou du moins la difficulté de Fried à en traiter (témoin le passage sur Olitski), trouve sa source dans la volonté du critique d'affirmer l'impératif de l'*absorbement* du spectateur : la picturalité dont relève la couleur doit donc faire oublier l'« écran opaque » qu'elle constitue par ailleurs en tant que substance matérielle déposée à la surface de la toile.

Cet « oubli de la couleur » (pour paraphraser la célèbre expression heideggerienne de l'oubli de l'être), on le retrouve dans la critique formaliste en général, comme l'a bien soulevé Max Kozloff³⁹³. Tout se passe donc comme si la critique ne pouvait intégrer la couleur et la picturalité du médium que par une véritable opération de sublimation (c'est notamment une des thèses de Rosalind Krauss dans *The*

³⁹¹ Michael Fried, « Three American Painters : Noland, Olitski, Stella » [1965], *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, op. cit., p. 256.

³⁹² Nicole Dubreuil-Blondin, « Michael Fried I et II », *Trois*, « Fictions suprêmes », vol. 8, no 3 (printemps – été 1993), p. 79-81.

³⁹³ Dans un article montrant comment la couleur, même dans la peinture la plus résolument abstraite, demeure chargée de connotations : « Venetian Art and Florentine Criticism: Problems of Criticism III », *Artforum*, vol. 6, no 4 (Dec. 1967), p. 42-45.

*Optical Unconscious*³⁹⁴). Cette attitude participe de la méfiance traditionnelle de la pensée occidentale classique vis-à-vis de la couleur et plus généralement de l'apparence, réputée trompeuse et séduisante depuis au moins Platon. Et, dans l'art occidental, comme le soulignent Rosen et Zerner, elle constitue le pôle d'une tension entre création d'une illusion tridimensionnelle et affirmation de la réalité graphique de la peinture, tension qui remonte au Moyen Âge et dont ils voient une manifestation dans l'art académique du 19^e siècle. On remarquera à quel point leur description du phénomène peut s'appliquer au traitement du médium dans l'abstraction post-picturale selon Greenberg et Fried :

The resistance of the picture surface could be decreased by making the paint smooth and inconspicuous, augmenting the three-dimensional effect and the vividness of the things represented, sometimes by brightening the palette in order to attain striking effects of light.³⁹⁵

Ces effets de lumière rappellent évidemment la façon dont Fried, au contraire d'un Judd, par exemple, interprète la réfraction lumineuse de la peinture aluminium comme un moyen d'atténuer la résistance du plan pictural, de faire oublier qu'elle est une surface matérielle (ce serait le contraire d'un procédé de distanciation à la Brecht).

Un passage de l'article « Louis and Noland » de Greenberg se révèle à cet égard particulièrement éloquent : le critique y montre comment le pigment dilué révèle la toile sous-jacente, mais aussi comment cette même toile se fond, en une espèce de transsubstantiation, à la couleur et au médium :

Louis spills his paint on unsized and unprimed cotton duck canvas, leaving the pigment almost everywhere thin enough, no matter how many different veils of it are superimposed, for the eye to sense the threadedness and woveness of the fabric underneath. But « underneath » is the wrong word. The fabric, being soaked in paint rather than merely covered by it, becomes paint in itself, color in itself, like dyed cloth; the threadedness and woveness are in the color.³⁹⁶

Pareille orientation critique témoigne d'un double arrière-plan dans la pensée de Greenberg. Arrière-plan idéaliste, bien sûr, qui vante la capacité du médium (de la

³⁹⁴ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993.

³⁹⁵ Charles Rosen; Henri Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*, New York, Viking Press, 1984, p. 151.

³⁹⁶ Clement Greenberg, « Louis and Noland » [1960], *The Collected Essays and Criticism* (John O'Brian, éd.), Chicago, Chicago University Press, 1995, p. 97. Plus loin, Greenberg parle de l'apesanteur (*weightlessness*) et de l'espace sans limites (*limitless space*) qu'évoquent les motifs abstraits de Noland (p. 98).

qualité « painterly ») à s'effacer pour laisser transparaître la vérité du support, tout en permettant le maintien d'une profondeur optique qui établit la spécificité de la peinture. Mais arrière-plan hégélien, aussi (rappelons ici les racines marxistes de la pensée de Greenberg), dont témoignerait par exemple la critique qu'en fait Leo Steinberg dans *Other Criteria*³⁹⁷ : le « streamlining » des différents aspects formels du médium ne mène pas en effet à autre chose qu'à une *Aufhebung* mutuelle dans laquelle chacun se fond au sein des autres, trouvant et cédant son identité dans le moment même où celle-ci s'accomplit pour disparaître dans la synthèse. Le bref passage cité plus haut montre comment se concilient ces deux orientations apparemment contradictoires : la peinture diluée, chez Louis, parvient à colorer la toile sans en occulter la réalité matérielle ; la profondeur optique spécifique au médium est atteinte, alors même que l'œuvre reste en quelque sorte fidèle à la réalité brute et matérielle du support plan dont elle laisse transparaître la texture (comme le souligne N. Dubreuil-Blondin dans l'article cité plus haut, pareille analyse suggère une comparaison avec le groupe Support/Surface qui, plus de dix années après et dans un esprit franchement matérialiste, va précisément exploiter les techniques de teinture et d'imprégnation dans leur entreprise de déconstruction du tableau).

Rosalind Krauss va, elle, analyser la structure des premières œuvres de Stella en reprenant la critique de la notion de « langage privé » de Wittgenstein. Rappelons brièvement l'idée du philosophe, telle qu'elle est résumée par Krauss : si le sens des mots est fondé sur des expériences purement subjectives et intérieures (la profération de l'adjectif « vert » exprimant par exemple la perception, chaque fois absolument singulière, de cette couleur par un locuteur donné), alors ces mots risquent de perdre toute portée générale. Dès lors, c'est la capacité du langage à communiquer des expériences compréhensibles par autrui qui est mise en doute. Or, selon Krauss, Stella et les minimalistes, comme pour prévenir un tel risque, veulent substituer à la source prétendument subjective de la signification dans l'expressionnisme abstrait une source « publique », c'est-à-dire visible et analysable à la surface même de l'œuvre, dans sa logique structurelle et syntaxique. L'historienne de l'art écrit : « The significance of the

³⁹⁷ Leo Steinberg, « Other Criteria », *op cit.*, p. 79-80.

art that emerged in this country in the early 1960s is that it staked everything on the accuracy of a model of meaning severed from the legitimizing claims of a private self »³⁹⁸.

Les configurations des *Black Paintings* constituent ainsi autant de variantes d'organisation du plan pictural élaborées dans l'espace géométrique et publiquement accessible de ce plan matériel, et non plus comme des signes émanant de (et référant à) la psyché de l'artiste. L'intérêt de l'œuvre de Stella réside, selon cette lecture, dans la lisibilité analytique de configurations qui montrent les lois de leur engendrement à partir des données fondamentales du plan pictural qui les contient. Mais, ce faisant, Krauss passe sous silence la dimension symbolique et les connotations culturelles dont peuvent être investis certains de ces signes. Il n'est d'ailleurs pas inintéressant de constater que, pour étayer son propos, elle invoque justement l'une des formes les plus chargées de sens qui soient – la croix – mais comme pour en désamorcer aussitôt la teneur symbolique par l'analyse qu'elle en donne. Si Krauss reconnaît à la croix de *Die Fahne Hoch !* un caractère archétypal, celui-ci n'indiquerait en rien l'intériorité de l'inconscient collectif, mais procéderait en fait de la situation originale de l'expérience de vision, que la configuration du tableau se trouve à modéliser dans une perspective phénoménologique. La croix, ici, renvoie en effet à l'intersection du surgissement vertical d'une figure sur la ligne d'horizon d'un fond³⁹⁹.

Sheldon Nodelman, dans un article sur la peinture des années 1960⁴⁰⁰, aborde aussi l'œuvre de Stella en la liant à la notion de structure déductive, mais il signale l'analogie manifeste existant entre structure formelle des tableaux et raisonnement logique pour parler de « composition tautologique ». La thèse de Nodelman offre un exemple de stade « achevé » du devenir-langage de l'œuvre. Se basant notamment sur les œuvres de Noland et de Stella, Nodelman repère deux développements majeurs dans la peinture des années soixante : l'unification de l'image-contenu (*image-content*) et de l'objet-peinture (*picture-object*), d'une part, et la simplification de cette image-contenu, d'autre part, dont la logique est de plus en plus déterminée par le format de l'objet-peinture. Nodelman commente ce phénomène en parlant d'une dérivation

³⁹⁸ Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977, p. 266.

³⁹⁹ Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, op. cit., p. 264.

⁴⁰⁰ Sheldon Nodelman, « Sixties Art: Some Philosophical Perspectives », *Perspecta*, 11 (1967), p. 73-89.

logique entre le format de l'œuvre et les formes peintes, évoquant au passage la notion de structure déductive de Fried. C'est à ce point de son essai que l'auteur en vient à mentionner la « composition tautologique » comme allant au-delà de cette relation de dérivation logique, à propos de laquelle il cite un tableau de Stella comme exemple. L'expression de Nodelman est explicitement fondée sur une analogie entre la structure visuelle de l'œuvre et le raisonnement logique :

The most radical sixties composition goes beyond this [*la structure déductive*] to what I should like to call *tautological* composition, in which not merely are the parts logically derivable from the whole, but the reverse as well, so that "premises" and "conclusion" are mutually implicatory. Obviously this rigorous compositional principle – as seen for example in Stella's concentric box-pictures such as *Gran Cairo* – has the effect of drastically limiting the number of compositional decisions which may be made with respect to the whole – in some cases the color alone. The spectator perceives, not an independent composition deployed on a passive field, but an external shape and internal articulation of the picture field which presupposes one another.⁴⁰¹

Des analyses comme celles de Fried, de Krauss et de Nodelman, on le voit, tendent à privilégier les aspects de l'œuvre qui pouvaient le mieux se communiquer dans le langage verbal, comme si la critique avait cédé à la limpidité et au caractère des formes que Stella employait dans ses premières séries de *shaped canvases* – lesquelles pouvaient en effet *se dire* aisément. Mais, par là, la peinture risquait de se voir réduite à une *pure information*. C'est ce qui se profile par exemple lorsque Bruce Glaser semble anticiper un procédé conceptuel lorsqu'il demande à Stella, dans l'entrevue radiophonique de 1964 mentionnée plus haut, s'il ne lui suffirait pas de « verbaliser » l'œuvre conçue d'avance plutôt que de la présenter sous forme de peinture au public; à quoi Stella répond : « A diagram is not a painting; it's as simple as that. I can make a painting out of a diagram, but can you? Can the public? »⁴⁰².

Le phénomène recoupe la lutte que se livrent le « figural » et le « discursif » selon les termes de Norman Bryson dans *Word and Image*⁴⁰³. L'auteur fait ainsi état de la tendance à arraisonner l'art comme réalité sensible au *logos*, à réduire la peinture à la transcription d'un texte antérieur ou implicite, et à occulter ce « reste » dans lequel

⁴⁰¹ Sheldon Nodelman, « Sixties Art: Some Philosophical Perspectives », *loc. cit.*, p. 81.

⁴⁰² Bruce Glaser (Lucy Lippard, éd.), « Questions to Stella and Judd », Gregory Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, *op. cit.*, p. 163.

⁴⁰³ Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 5-6.

réside, selon Bryson, la spécificité de l'œuvre, sa visualité irréductible à la transcription verbale.

De fait, la peinture métallique des séries aluminium et cuivre, tout autant que l'émail, plus traditionnel, des *Black Paintings*, recèle une signifiante intrinsèque qui en excède la lisibilité. On le constate d'ailleurs en observant que la façon dont les critiques décrivent ces deux séries participe de deux isotopies : trivialité et mystère, étrangeté et déjà-vu, hiératisme et prosaïsme, sont convoqués⁴⁰⁴. Dans un raccourci qui laisse perplexe (et pour lequel les Anglo-Saxons ont recours au mot « bathos »), Helen de Mott invoque concurremment la métaphysique et le décor de gymnase pour rendre compte des tableaux aluminium⁴⁰⁵. Caroline A. Jones rapporte à ce sujet le commentaire de Leo Castelli voyant, dans les bandes peintes, les rainures des anciennes caisses enregistreuses⁴⁰⁶. Sidney Guberman, de manière presque naïve, montre toute la force de déplacement que pouvaient opérer les tableaux de Stella quand il remarque que la couleur aluminium employée par le peintre, tout en paraissant inusitée au premier abord dans le contexte d'une œuvre picturale, faisait partie du décor quotidien de l'époque :

When seen as the only color of a large abstract painting, the burnished silver of the Aluminium paintings might seem exotic or at least far from the ordinary. The color was in fact very common at the time since it was used for millions of radiators in houses and apartments⁴⁰⁷.

Phénomène paradoxal, on le constate : la résistance au commentaire, devant servir l'affirmation de la spécificité de sa peinture, entraîne Stella à réaliser durant ces années des œuvres de plus en plus susceptibles d'être décrites sous une forme verbale. Ainsi la peinture risquait-elle de se voir réduite à une pure secondarité de « médium » par rapport à la signification qu'elle véhicule, que le spectateur était apte à lire, à saisir quasi instantanément – comme dans le cas d'une communication verbale.

⁴⁰⁴ Oscillation entre hiératisme et trivialité qu'on retrouve dans la réception des œuvres de Flavin (le statut du néon étant suspendu entre matériau ready-made dada et « sémiophore » théologique).

⁴⁰⁵ « At its most profound, the work would seem to do homage to a kind of philosophic nihilism. However, one would prefer to think that it is intended as super interior decoration for a modern gymnasium » (Helen de Mott, « Frank Stella », paragraphe dans « In the Galleries », *Arts*, vol. 35, no 1 (October 1960), p. 64).

⁴⁰⁶ Caroline A. Jones, *The Machine in the Studio*, op. cit., p. 167.

⁴⁰⁷ Sydney Guberman, *Frank Stella. An Illustrated Biography*, op. cit., p. 56.

Cette accentuation croissante de la forme au détriment des autres propriétés, tout aussi spécifiques pourtant, du médium pictural, tendance exacerbée dans les exemples de Fried et de Nodelman que nous venons de donner, rappelle un épisode ancien du premier modernisme. L'abstraction chez Kandinsky, par exemple, comme le montre Jean-Joseph Goux, n'est pas seulement motivée par une volonté d'émanciper la peinture de sa servitude à la représentation de la nature extérieure; elle l'est aussi par le désir de la faire accéder à cette même transativité du langage verbal qui incitait Hegel à attribuer à la poésie le statut d'art le plus proche de l'idéalité, de l'esprit⁴⁰⁸.

Goux rappelle que, selon Hegel, les arts tendent au cours de leur histoire à une libération progressive par rapport à l'élément sensible; dans la hiérarchie qui en découle, la peinture se trouve juste avant la musique et la poésie, art le plus proche de l'esprit parce qu'il « réduit le signifiant à un pur instrument [...] établissant un rapport d'esprit à esprit »⁴⁰⁹. En ce sens, Kandinsky reconduit les présupposés de l'idéalisme hégélien en faisant de la musique le modèle de la peinture dans *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* : « Paradoxalement, la peinture elle-même doit pour ainsi dire *devenir son*, pour s'élever dans les rangs de l'idéalisme. Le son qui, comme le dit Hegel, est de nature abstraite, le son qui représente « l'idéalité du matériel », est *forcé* ici à devenir un concept clé du pictural »⁴¹⁰. Et relisant des passages du livre de Kandinsky, Goux constate un rapprochement entre tableau et langage : « à suivre Kandinsky, la peinture devrait être *entendue* comme une *parole*, dont l'articulation signifiante et les conditions matérielles de production s'effacent devant la transparence spirituelle du sens [...] ». Si bien que, « loin que ce soit la primauté du signifiant pictural qui autorise philosophiquement l'abstraction [...], c'est la secondarité instrumentale du signifiant et des moyens matériels des signes qui la permet »⁴¹¹. On retrouve chez Flaubert une ambition similaire : à propos du fameux livre sur rien qu'il aimerait écrire, il déclare : « Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de

⁴⁰⁸ Jean-Joseph Goux, *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978, p. 78-85.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 80. On remarquera en passant l'affinité avec les formulations de Lawrence Weiner ou de Robert Barry sur leur pratique.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 84.

matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau »⁴¹².

Tout se passe donc comme si l'interprétation formaliste de la peinture de Stella, éblouie par la conscience réflexive du pictural atteint dans cette œuvre, avait regardé et « lu » ses *shaped canvases* en recherchant, à son insu peut-être, cette « transparence spirituelle » du sens.

Ainsi s'exacerbait la tension entre la structure de plus en plus claire, lisible et autonymique des premières séries de *shaped canvases* – leur littéralité presque informative –, et la persistance de ces mêmes œuvres à évoquer, à *connoter* – qu'il s'agisse de la contemporanéité technologique indexée par les médiums métalliques et la facture neutre des *shaped canvases* (le sublime technologique selon Caroline A. Jones), du décoratif (Philip Leider voyant des affinités avec la tradition du vase géométrique⁴¹³), voire du spirituel (*Ouray*, un tableau de la série cuivre, illustrait par exemple un essai de Teilhard de Chardin paru dans la revue *Harper's Bazaar*⁴¹⁴). Clivage, en quelque sorte, entre la limpidité de la structure et l'ouverture polysémique de l'œuvre qui la porte. La prégnance de ce ton, on l'observe d'ailleurs dans les intentions de Stella, lorsqu'il explique avoir choisi la peinture commerciale en raison de sa qualité « vulgaire » (comme s'il se plaisait à encanailler un vocabulaire formel dont la critique formaliste imposait alors de plus en plus le caractère aride et sérieux).

Or on sait qu'il a fallu attendre les années 1970 pour que l'histoire de l'art commence à s'intéresser à cette dimension polysémique de l'œuvre, jusque-là négligée. On le voit par exemple dans le travail d'interprétation des titres des peintures noires de Brenda Richardson⁴¹⁵, à la suite des indications de Rubin, et dans le texte d'introduction de Robert Rosenblum au catalogue raisonné des œuvres du peintre.

⁴¹² Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, citée par Charles Rosen; Henri Zerner, *op. cit.*, p. 161, en traduction anglaise (« The most beautiful works are those with the least material; the closer the expression is to the thought, the more the word sticks to it and disappear, the more beautiful it is »). Le texte français que nous citons provient de Gustave Flaubert, *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain* (Geneviève Bollème, éd.), Paris, Seuil, 1990, p. 62.

⁴¹³ Philip Leider, « Frank Stella », *Artforum*, vol. 3, no 9 (June 1965), p. 26.

⁴¹⁴ Il s'agissait du numéro de décembre 1962 (Caroline A. Jones, *The Machine in the Studio*, *op. cit.*, p. 171, et note 160).

⁴¹⁵ Brenda Richardson, *Frank Stella. The Black Paintings*, Baltimore, Baltimore Museum of Art, 1976.

Conclusion

Il y a donc en quelque sorte deux tautologies à l'œuvre dans la réception de la peinture de Stella, qui n'ont ni le même statut, ni surtout la même fonction. La première est de l'ordre de *l'usage* : c'est celle proférée par l'artiste lui-même, et elle vise à prémunir l'œuvre des dérives et des mésinterprétations éventuelles engendrées par le commentaire. Son efficace est pragmatique, son lieu d'exercice, c'est le discours sur le travail, et sa fonction est d'influencer l'interlocuteur (et au-delà, les auditeurs, les destinataires de l'entrevue).

La seconde est de l'ordre de la *mention* : elle est le fait de divers commentateurs qui recourent à l'idée de tautologie – soit tacitement dans les cas de Fried et Krauss, soit explicitement dans celui de Nodelman – pour dire quelque chose de l'œuvre et mettre l'accent sur la structure diagrammatique des tableaux. Comme on l'a vu au chapitre premier, usage et mention de la tautologie diffèrent ici du tout au tout : alors que Stella recourt à la littéralité de la formule tautologique pour affirmer la *visualité* irréductible de sa peinture, la tautologie comme modèle tacite de compréhension de ses œuvres entraîne au contraire certains de ses récepteurs – même parmi les plus compétents et les plus éclairés – à privilégier leur *lisibilité*. L'autoréférentialité de la peinture de Stella, dès lors qu'on la reconnaissait du point de vue de sa structure formelle (du dessin, en un sens), amenait donc ceux-ci à réduire sa visualité à l'évidence patente d'un diagramme.

C. Conclusion

Nous retrouvons ici l'aporie à laquelle se heurte le projet de la peinture moderniste : la revendication par Stella d'une autonomie visuelle, parce qu'elle implique une opposition au langage qui ne peut se dire, elle, que par et dans le discours verbal, est en quelque sorte vouée à l'échec. Si la peinture est souveraine, c'est en définitive parce que le langage la déclare telle, depuis l'extériorité du discours de l'artiste, de son « récit autorisé ».

Alors que Reinhardt a dû sans relâche recourir à l'écriture – notamment à l'efficacité rhétorique de la tautologie – pour garantir la pureté de sa peinture et la

« défendre » des interprétations que ne manquait pas de générer sa signification même, les récepteurs de l'œuvre de Stella ont au contraire, dans un premier temps, réduit sa peinture à sa lisibilité diagrammatique – en se méprenant en quelque sorte sur son usage du trope tautologique.

Il est ainsi pertinent de distinguer les deux usages que font Reinhardt et Stella de la figure de la tautologie. Ainsi, chez Reinhardt, la tautologie participe de ce que nous avons qualifié au chapitre I d'usage jubilant; Stella a plutôt recours, lui, à la tautologie dessillante. Parce qu'elle sert à exprimer de façon péremptoire une identité de l'art réfractaire à toute modification ou altération, la tautologie chez Reinhardt semble corroborer la thèse de Clément Rosset que nous avons vue au chapitre I : elle affirme une essence, dont la singularité et le caractère irréductible sont inlassablement reconduits. L'énoncé de Stella, lui, se prête davantage à une interprétation de nature linguistique, selon laquelle la signification doit être inférée en distinguant le premier « What you see » du second, c'est-à-dire en établissant que la répétition de la formule n'est qu'apparente. Ainsi, si le premier « What you see » réfère à telle ou telle situation concrète de perception d'un tableau par un spectateur donné, le second, lui, renvoie au procès empirique de la perception visuelle dans ce qu'elle a de général et d'universel – procès général auquel doit nécessairement se ramener n'importe quel acte individuel de perception, fût-il celui d'un regardeur adhérent à l'horizon d'attente de l'expressionnisme abstrait.

On peut dès lors se demander si les artistes conceptuels qui allaient travailler dans la foulée du grand récit moderniste ne voudraient pas éviter pareil clivage, en resserrant de plus en plus leur œuvre sur l'autonymie et l'autoréférentialité du langage verbal lui-même. Mais avant d'aborder leurs travaux, il nous faut examiner la façon dont certaines pratiques picturales et sculpturales des années 1960 (notamment l'art minimal) ont affronté cette difficulté, soit en reconduisant la ségrégation moderniste entre discours et visualité, soit au contraire en enregistrant la dépendance inéluctable de l'art visuel au discours.

CHAPITRE III

Entre littéralité minimaliste et peinture autoréférentielle

On l'a vu au chapitre précédent, la quête respective de spécificité de Reinhardt et de Stella se heurte à une impasse : l'autarcie de la visualité est illusoire et la peinture moderniste n'atteint à son autonomie qu'en dépendant ultimement d'un paratexte verbal, seule médiation apte en définitive à lui conférer sa souveraineté. Il est possible, en ce sens, de voir certaines des pratiques minimales et conceptuelles qui surviennent dans son sillage comme autant de réponses à cette aporie. Pour notre propos, trois voies peuvent être distinguées, qui réagissent chacune à sa façon à cette coprésence du texte et de la visualité :

- maintenir la ségrégation entre texte et peinture tout en cherchant à atteindre à la « vérité » en éliminant l'illusionnisme inhérent au tableau – c'est par exemple ce que Judd appellera l'« objet spécifique » dans son célèbre article éponyme⁴¹⁶, soit une œuvre qui n'est plus peinture ni sculpture;
- reconnaître au contraire la dépendance inéluctable de la visualité au discours, en faisant coexister texte et peinture au sein même du tableau;
- enfin, abandonner carrément la peinture (et, avec elle, toute pratique artistique régie par le principe de spécificité des médiums) pour privilégier le langage verbal.

Attardons-nous quelque peu sur ces trois options.

1) La première consiste à tendre à l'adéquation de la forme avec elle-même, c'est-à-dire à une simplification radicale par laquelle l'œuvre se présenterait comme une totalité élémentaire (que connotent les mots « wholeness » ou « singleness » dans les discours de Judd ou de Morris). Il s'agit donc de poursuivre dans le sens de la résistance au discours de la peinture moderniste en optant pour le silence supposé de la

⁴¹⁶ Donald Judd, « Specific Objects » [1965], *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 2005, p. 181-189.

spécificité plastique : ce sera notamment l'entreprise de Donald Judd. C'est aussi ce « silence » qui frappera plusieurs observateurs de l'œuvre de Robert Morris à propos de ses polyèdres de 1961-1965. Ce faisant, l'œuvre plastique paraît se réduire à ce qui ne peut être saisi par le langage verbal que comme le fait brut et non-analysable de sa propre existence. Et c'est précisément par le biais de cette notion de littéralité, thématifiée dans le discours critique grâce à de fréquents tours tautologiques, que bien des observateurs appréhenderont l'art minimal et l'esthétique « réductionniste » de l'époque – pour la célébrer ou la déplorer, tout en adhérant à divers degrés au postulat tacite d'une ségrégation entre visualité de l'œuvre et discours critique. Nous examinerons ainsi, dans la première partie de ce chapitre, comment divers artistes et critiques se situeront par rapport à cette qualité littérale : soit ils y verront, comme Susan Sontag ou Mel Bochner, la condition de possibilité d'une expérience pleine et entière de l'œuvre soit, comme Michael Fried, ils exprimeront leur désarroi face à ce qui leur paraît être une signification appauvrie, réduite à l'expression redondante par l'œuvre de sa propre existence; deux critiques de Donald Judd nous montreront par ailleurs comment ce dernier négocie cette difficulté.

2) Ou bien – et c'est la deuxième voie – l'impureté inévitable sur laquelle a choppe le projet moderniste est assumée grâce à l'incorporation, par la peinture, de la médiation linguistique autrement extérieure à elle : par le fait, en somme, que la peinture se dise elle-même en « figurant » son propre commentaire verbal. Ainsi assiste-t-on à l'émergence, à partir du milieu des années 1960, de nombreux « tableaux à textes » comme ceux d'On Kawara, d'Art & Language ou de John Baldessari, où la dimension autoréflexive devient plus manifeste. Mais ces exemples nous montrent aussitôt que le terme « figurer » prête à confusion : c'est que la présence de mots peints en ces tableaux paraît s'écarter de toute idée de *représentation*, dès lors que le plan pictural est appréhendé comme une pure surface d'inscription pour l'écriture, et que la visualité de la peinture s'élide ici devant la lisibilité du texte⁴¹⁷. Cette option de l'alternative, qui conserve le substrat du tableau, n'en accepte pas moins une forme

⁴¹⁷ À l'inverse, et pour ne mentionner en passant que deux contre-exemples, les mots peints d'Edward Ruscha joueront sur de multiples effets illusionnistes de textures et de profondeur; les tableaux à textes d'un Lichtenstein, eux, tendront à être vus comme représentations de surfaces d'inscription – enseignes, lettrages, phylactères, etc. –, empruntées à des productions visuelles autres telle la bande dessinée.

d'impureté, puisqu'elle quitte de fait l'orbe moderniste en rompant avec le principe cardinal de la séparation des médiums, ce par quoi elle annonce par bien des aspects l'avènement imminent de l'art conceptuel.

3) L'art conceptuel constitue justement la troisième voie : il s'agit alors de délaissier l'idée même de spécificité, de s'affranchir de la nécessité de travailler au sein d'un médium donné pour, dans certaines productions de ce courant, faire coïncider l'œuvre avec le texte qui la décrit. Tel est le cas du *Card File* de Morris, des néons autonymiques de Kosuth ou du *Schema* de Graham, que nous examinerons au prochain chapitre et qui forment le corpus proprement tautologique de notre recherche.

Mais avant d'aborder ces travaux, nous devons d'abord examiner dans le présent chapitre les deux premières de ces stratégies.

A. La littéralité minimaliste

La littéralité est une préoccupation majeure de la critique des années soixante. On retrouve sinon le terme, du moins l'idée, sous la plume de la plupart des observateurs de la scène artistique, et tout spécialement à propos des œuvres associées au courant minimal. De façon très large, voire lâche, la notion de littéralité recoupe l'accentuation du caractère d'objet, la présence d'éléments ready-made et le débordement sur l'espace concret du spectateur qui caractérisent bon nombre de pratiques novatrices de la décennie; en ce sens, elle est synonyme de cette idée de « réel » qu'on trouve par exemple dans le titre de l'exposition *The Art of the Real*, élaborée par E.C. Goossen en 1968. Lucy Lippard pose la même équivalence lorsqu'elle écrit, à propos des années soixante : « This is a very literal period. Sculpture, existing in real space and physically autonomous, is *realer* than painting⁴¹⁸ ». Le mot participe donc d'un champ connotatif où figureraient aussi les termes « specific » (au sens de Judd), « obdurate », « thereness », « matter of fact », etc.

⁴¹⁸ Lucy Lippard, « As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio » [1967], citée dans Barbara Haskell, *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964*, New York, Whitney Museum of American Art, 1984, p. 102.

Cela dit, la reconnaissance du phénomène n'a pas attendu l'émergence du minimalisme pour se manifester. Dans une lettre adressée à la revue *Arts*, la critique Sonya Rudikoff écrit par exemple, en 1960 : « The art of our times is a witness to this, a witness to the irreducible nature of actuality. Out of experience itself come works of art which exist in themselves in the way natural objects exist, with no rationalized purpose or meaning but, as is so often said, are simply *there* »⁴¹⁹. Des œuvres qui sont « simplement là » : la formule est une étonnante anticipation des descriptions de l'art minimal qu'on trouvera plus tard dans la décennie, bien que la critique ne puisse, en 1960, l'employer qu'à propos des assemblages néo-dadaïstes et de l'expressionnisme abstrait, car les idées d'actualité et d'absence de finalité rationnelle sont en fait assez larges pour leur être appliquées. (Frances Colpitt montre d'ailleurs que le vocabulaire de l'objet attribué à l'œuvre a été transféré de la critique du néo-dadaïsme à l'art minimal⁴²⁰.) Et c'est encore dans un sens non moins large qu'en 1966, Hilton Kramer déplore le fait que les artistes participant à l'exposition *Eccentric Abstraction* substituent le « littéral » au « métaphorique »⁴²¹.

Le caractère « littéral », on le voit, constitue un trait déterminant de la réception des œuvres minimalistes et, quelles qu'aient pu être leur position respective, critiques, artistes et historiens de l'art qui se sont prononcés sur cet art ont à peu près tous recouru à des tours tautologiques pour thématiser cet aspect. C'est d'ailleurs sur ce trait que repose fréquemment leur adhésion ou non à ces œuvres qui imposent le silence par leur caractère d'évidence et leur dénuement radical, et dont nous avons vu des exemples en analysant le trope tautologique au chapitre I. Rappelons-nous le commentaire péjoratif de Fried, déclarant à propos des matériaux des œuvres minimalistes (qu'il qualifie de « littéralistes », comme pour mieux les stigmatiser) : « they are what they are and nothing more ». Pour des critiques comme Sontag ou Barbara Rose, cette même littéralité est au contraire valorisée comme voie d'accès à une expérience pleinement sensorielle et plus immédiate de l'art. Sontag peut ainsi

⁴¹⁹ Sonya Rudikoff, « Language and Actuality », *Arts*, vol. 34, no 6 (March 1960), p. 25, citée dans Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*, Ann Arbor/London, UMI Research Press, 1990, p. 107.

⁴²⁰ « Eventually, objecthood was wrested from Neo-Dada to become a definitive character of Minimal art » (*Ibid.*, p. 109).

⁴²¹ Hilton Kramer, « It's Art. But Does It Matter ? », *New York Times*, September 25, 1966, section 2, p. 27, 29, cité dans Lucy Lippard, *Eva Hesse [1976]*, s.l., Da Capo Press, 1992, p. 188.

écrire : « Transparency is the highest, most liberating value in art – and in criticism – today. Transparency means experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are »⁴²².

En d'autres termes, soit on déplore que l'œuvre se réduise à n'être plus que la forme matérielle qu'elle constitue, soit au contraire on célèbre cette même littéralité comme condition d'une juste perception de l'œuvre « en soi »⁴²³. La réception se partage ainsi entre la valorisation de la seule présence de l'œuvre et le désaccord⁴²⁴ devant le peu de discours auquel celle-ci contraint l'observateur.

Dans tous les cas, cependant, l'attribution de ce caractère littéral est un fait notable de réception – en ce sens que malgré la pertinence de ce jugement en regard de telle ou telle production, cette attribution résulte toujours de la focalisation de l'observateur sur un ensemble de traits au détriment de tel autre. Or la focalisation sur la littéralité implique chaque fois pour le récepteur de privilégier le fait que l'œuvre s'impose d'abord, voire exclusivement, comme signifiant sa propre existence, considération qui nécessite une mise entre parenthèses plus ou moins complète des attributs de son « essence ». Là réside sans doute l'ambivalence par laquelle la littéralité sera regardée comme plénitude du sens ou comme signification appauvrie, selon que l'on voit dans ce fait d'exister un procès actif ou le degré zéro de la prédication (et donc du discours).

1) Michael Fried, *Art and Objecthood*

Toute enquête sur la signification de la littéralité dans le discours sur l'art minimal doit aborder le texte « Art and Objecthood » de Michael Fried, dans lequel l'auteur applique ce terme à l'esthétique des Judd, Morris, Andre et consorts (« Minimal Art—or, as I prefer to call it, *literalist art* »⁴²⁵). Utilisé avec une connotation péjorative, opposé à *presentness* (notion associée dans la dernière phrase

⁴²² Susan Sontag, « Against Interpretation » [1964], *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Dell Publishing, 1970, p. 23.

⁴²³ Frances Colpitt mentionne que cette expression de la « chose en soi » (*the thing in itself*) revient tel un leitmotiv dans la critique de l'époque (*Minimal Art. The Critical Perspective*, *op. cit.*, p. 109).

⁴²⁴ Ou à tout le moins le désarroi : éloquent est à cet égard la perplexité manifestée par Judd face au travail de Robert Morris, comme nous le verrons un peu plus loin.

⁴²⁵ Michael Fried, « Art and Objecthood » [1967], Battcock, Gregory (éd.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968, p. 117.

de l'essai, restée célèbre, à la « grâce »), le terme rend compte d'un ensemble de visées des artistes et de propriétés de leurs œuvres (*wholeness* et *singleness*, notamment), sur lesquelles le critique va s'attarder pour mieux récuser le projet de l'esthétique minimaliste, en examinant les textes de Judd et de Morris.

La littéralité qualifie pour Fried la façon dont les œuvres participent de plain-pied à l'espace concret de l'expérience, espace du spectateur qu'elles habitent sans plus du tout suggérer de représentation ou d'espace imaginaire. C'est parce qu'elles assument ainsi leur statut d'objets, de choses littéralement présentes, que Fried emploie le terme d'*objecthood*⁴²⁶ pour désigner cette caractéristique. Or ce mode prend le contrepied de la peinture moderniste qui, elle, tend précisément à suspendre ou à neutraliser son propre statut d'objet en faisant prédominer la réitération peinte du format (*depicted shape*) sur le caractère physique du support (*literal shape*). La littéralité de l'art minimal caractérise aussi le fait que les parties constituantes des œuvres de Judd, d'Andre ou de Flavin sont appréhendées à la manière de « particules élémentaires », juxtaposées dans ce même espace réel comme des unités modulaires dont la répétition produit des arrangements, sans donner lieu à une composition relationnelle (ce qu'exprime assez bien la formule toute laconique que Judd propose presque comme un antidote à la composition selon lui esthétisante de la tradition européenne, « to put one thing after another »⁴²⁷).

La littéralité des œuvres minimalistes a pour corollaire un autre aspect faisant l'objet du réquisitoire de Fried : leur théâtralité. Reprenant l'analyse de Robert Morris dans ses « Notes on Sculpture », Fried explique que les œuvres minimalistes, en raison de leur effet de présence (entre autres dû à leur échelle rappelant celle du corps humain), ne sont pas simplement vues par le spectateur, elles impliquent pour lui des « situations » au sein desquelles elles sont expérimentées, voire « rencontrées » par lui, tout en le mettant en jeu. Ce type de présence de l'œuvre, qui partage un même espace avec le spectateur, et l'exigence qu'elle entraîne pour lui de se déplacer et de se *situer* par rapport à elle pour l'appréhender et en faire l'expérience, c'est la théâtralité. Celle-

⁴²⁶ Que nous traduirons par « objectité », en reprenant le terme proposé par Thierry de Duve dans « Performance ici et maintenant » (*Essais datés I*, Paris, Éditions de la Différence, 1987), et repris par Nathalie Brunet et Catherine Ferbos pour leur traduction française du texte de Fried parue dans *Artstudio*, no 6 (automne 1987), « Art minimal », p. 12-27.

⁴²⁷ Judd cité dans Michael Fried, « Art and Objecthood », *op. cit.*, p. 119.

ci implique donc que l'œuvre minimaliste n'apparaît et ne se révèle que *dans le temps* : elle n'est pas « pleinement manifeste » à chaque instant comme l'est la peinture de Noland ou la sculpture de Caro (« at every moment the work itself is wholly manifest »⁴²⁸). Or Fried s'oppose à cette temporalité inhérente à la sculpture minimaliste en raison du postulat typiquement moderniste que l'œuvre plastique est spatiale et qu'elle ne saurait donc être, à l'instar du théâtre, un « art du temps ».

Même si notre perception d'une œuvre moderniste requiert du temps et se déroule évidemment pendant une certaine durée, cette durée de l'expérience se trouve toujours subsumée par la conscience d'une unité significative de l'œuvre, ce que Fried appelle la « presentness ». Alors que le caractère duratif de l'expérience d'un cube de Smith tel *Die* découle de la nature de l'objet lui-même – de son objectité –, le temps pris à observer une peinture moderniste, lui, est donc extrinsèque à elle. L'œuvre moderniste selon Fried ne comporte en effet aucun *déroulement* – c'est bien plutôt la durée de notre regard qui se déroule face à elle. C'est donc en raison de la limitation toute contingente de notre capacité de perception que nous la regardons et la découvrons au cours d'un procès temporel. Poursuivant avec l'exemple de la sculpture de Caro, Fried écrit :

It is this continuous and entire presentness, amounting, as it were, to the perpetual creation of itself, that one experiences as a kind of instantaneousness: as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instant would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it.⁴²⁹

L'œuvre minimaliste, littéraliste, elle, existe dans le temps; l'expérience qu'elle appelle de la part du spectateur implique de ce fait qu'elle *dure*. Mais cette durée, cette « perdurance », n'est pas synonyme de valeur ou d'approfondissement de l'expérience ou de la connaissance. Ainsi Fried écrit-il, à propos des cubes de Tony Smith :

Like Judd's Specific Objects or Morris's gestalts or unitary forms, Smith's cube is *always* of further interest; one never feels that one has come to the end of it; it is inexhaustible. It is inexhaustible, however, not because of any fullness—that is the inexhaustibility of art — but

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 146.

because there is nothing there to exhaust. It is endless the way a road might be : if it were circular, for example⁴³⁰.

À la présence en quelque sorte profane et mondaine de l'œuvre littéraliste, Fried oppose ce qu'il appelle la *presentness*, dont la teneur épiphanique se révèle dans la toute dernière phrase du texte, « Presentness is grace ».

2) Susan Sontag : *Against Interpretation*

À l'inverse de Fried, Susan Sontag appelle en quelque sorte à plus de littéralité pour permettre une expérience revivifiée de l'art, débarrassée de la gangue des interprétations critiques qui encombrant la rencontre directe avec l'œuvre. Dans *Against Interpretation*⁴³¹, texte paru en 1964, l'essayiste américaine entreprend de démontrer la nécessité de s'attarder au fait brut de l'existence des œuvres comme choses, et réclame une « érotique » de l'art qui redonnerait toute sa place et sa légitimité à l'expérience sensorielle.

Malgré le titre et le ton polémiques de son texte, Sontag ne récuse pourtant pas toute entreprise critique; elle réproouve plutôt la façon dont celle-ci se pratique, en ayant tendance à éclipser l'œuvre elle-même. Elle promeut donc une critique qui se veut attentive à la *forme* de l'œuvre, par opposition à celle qui porte un intérêt exclusif à son *contenu*. L'urgence avec laquelle elle présente ses idées s'explique notamment par la conjoncture historique durant elle rédige son essai : une société de consommation en plein essor, stimulée par la prospérité de l'après-guerre. Or cet âge de l'abondance a pour effet pervers, selon elle, d'anesthésier nos sens :

Think of the sheer multiplication of works of art available to everyone of us, superadded to the conflicting tastes and odors and sights of the urban environment that bombard our senses. Ours is a culture based on excess, on overproduction; the result is a steady loss of sharpness in our sensory experience. All the conditions of modern life – its material plenitude, its sheer crowdedness – conjoin to dull our sensory faculties.⁴³²

La perception sensible et émotive, indissociable de l'expérience esthétique, est donc menacée : l'intensité propre de l'art se trouve en quelque sorte dissoute, réduite au

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 143-144.

⁴³¹ Susan Sontag, « Against Interpretation » [1964], *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Dell Publishing, 1970, p. 13-23.

⁴³² *Ibid.*, p. 23.

silence par la surstimulation sensorielle de la société contemporaine. Elle l'est d'autant plus que les grands modèles interprétatifs élaborés durant la modernité (le marxisme, la psychanalyse, etc.) tendent, selon Sontag, à s'interposer entre l'œuvre et le spectateur bien plutôt qu'à lui en favoriser l'accès, contribuant à émousser davantage encore l'impact et la signifiante de l'art. De là peut-être la fougue de l'auteure (« interpretation is the revenge of the intellect upon art [...] To interpret is to impoverish, to deplete the world—in order to set up a shadow world of “meanings” »⁴³³), débusquant dans l'interprétation telle qu'elle se pratique au 20^e siècle un « mépris des apparences » qui en fait un avatar de la défiance séculaire envers l'image qu'a engendrée la tradition métaphysique platonicienne.

Il en résulte le risque de réduire l'œuvre à un véhicule de sens; à cet égard, le ton de Sontag n'est pas sans rappeler celui de Stella qui, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, voulait interdire aux spectateurs de « pétrir » la peinture : « By reducing the work of art to its content and then interpreting *that*, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, comfortable »⁴³⁴. La tâche du critique est donc de rappeler la nécessité d'une expérience de l'œuvre qui évite l'interprétation, qui résiste à la tentation d'en figer la signifiante en la réduisant à *un* ordre de signification. Une critique véritablement attentive à la « chose en soi » qu'est l'œuvre, pour Sontag, peut seule restaurer la pleine dimension sensorielle de l'expérience esthétique (« What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more »⁴³⁵). On comprend ici que Sontag veut substituer, en une formule efficace, une *érotique* de l'art à l'herméneutique traditionnelle. Pour elle, l'acuité et la richesse sensorielles de l'expérience esthétique s'associent de façon étroite à la reconnaissance, par le spectateur, de la réalité de l'œuvre comme présence matérielle ou stimuli concrets.

Ainsi l'essayiste peut-elle conclure son texte :

The aim of all commentary on art now should be to make works of art – and, by analogy, our own experience – more, rather than less, real to us. The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*.⁴³⁶

⁴³³ *Ibid.*, p. 17.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 23.

Sontag n'est pas seule à l'époque à avancer ces positions critiques : ses propos recourent certaines des thèses développées par Herbert Marcuse dans *Éros et civilisation*⁴³⁷, notamment celle qui affirme la nécessité de contrebalancer la répression et le refoulement des sens opérés par la raison, la science et la technique.

Bien que Sontag mentionne les toiles de Reinhardt, ses exemples proviennent surtout de la littérature, du théâtre et du cinéma (c'est d'ailleurs le film qui, selon elle, déjoue le mieux l'interprétation, notamment en raison de la nouveauté de cet art). Mais à un endroit de son texte, Sontag imagine ce que serait une œuvre pouvant résister à l'interprétation, et sa description fait alors penser à la sculpture minimaliste de Judd ou de Morris:

Ideally, it is possible to elude the interpreters in another way, by making works of art whose surface is so *unified* and *clean*, whose momentum is so rapid, whose address is so *direct* that the work can be... just what it is⁴³⁸.

La chose n'est en fait pas si surprenante, puisque le texte fut écrit en 1964, alors que les futurs artistes de *Primary Structures* avaient commencé d'exposer, et l'année même où deux expositions annonçaient l'imminence de l'art minimal, *Black, White and Gray*, en janvier-février à Hartford (Conn.), et celle des sculptures de Robert Morris à la Green Gallery de New York, en décembre.

3) Mel Bochner

On trouve dans les textes de Mel Bochner du milieu des années soixante une position similaire à celle de Sontag, position qui a cependant l'avantage d'être élaborée à partir du développement de l'art minimal et de l'actualité artistique. On sait qu'avant d'être connu comme artiste, Bochner a fait œuvre de critique (et de commissaire, en organisant en 1966 à la School of Visual Arts de New York l'exposition protoconceptuelle *Working Drawings and Other Visible Things Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*).

⁴³⁷ Maurice Berger souligne la large diffusion des idées de Marcuse durant les années soixante, notamment de son ouvrage *Éros et civilisation*, paru en 1955 (Maurice Berger, *Labyrinths. Robert Morris. Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper & Row, 1989, p. 61).

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 21 (nous soulignons). Il convient de remarquer la présence des points de suspension, suggérant une pause interrogative de l'auteure qui renforce l'éloquence du constat d'existence.

Dans un article sur l'importante exposition *Primary Structures* du Jewish Museum (1966), Bochner tente de dégager la singularité des travaux de LeWitt, de Smithson, d'Andre, de Flavin, de Morris et de Judd, qu'il voit comme les représentants véritables d'un « nouvel art » distinct de la sculpture (Bochner s'aligne ainsi sur la position énoncée par Judd dans son article « Specific Objects »). Son propos vise notamment à montrer comment la critique d'art telle qu'elle se pratique alors est inapte à rendre compte de leurs œuvres. Il écrit : « The work of the six artists named above demands a new critical vocabulary. The common criticism of their art is in a language without pertinence. Its only accomplishment is to separate the viewer from the object of his sight »⁴³⁹. À l'inverse de cette critique qui tente d'attribuer une intériorité à l'œuvre et d'y voir la projection de la subjectivité de l'artiste, il donne l'exemple de Robert Smithson qui, pour décrire sa sculpture *Cryosphere* dans le catalogue, se contente d'en énumérer les éléments, d'en énoncer la séquence modulaire et de fournir la composition chimique de la peinture en aérosol qu'il utilise. « He strips away the romance of about making a work of art », écrit Bochner⁴⁴⁰.

L'approche que prône Bochner reposera donc sur une ségrégation entre œuvre et discours, qu'il va préciser dans un article de 1967 sur la sérialité : « Whatever art is, it is, and criticism, which is language, is something different. Language comes to terms with art by creating parallel structures or transposing, both of which are less than adequate »⁴⁴¹. Remarquons dans ce passage la répétition tautologique du verbe être (*is*), qu'on pourrait traduire par : « quoi que l'art puisse être, il (l')est ». La formule met entre parenthèses toute question portant sur *ce qu'est* l'art pour affirmer plutôt le fait qu'il *est*, en subsumant la fonction prédicative du verbe (considéré comme copule) dans sa signification première d'« avoir une réalité ». Encore une fois, la répétition produit un effet d'insistance qui focalise l'attention sur l'art comme *existant* plutôt que sur tel ou tel de ses attributs.

Selon Bochner, le discours critique, quelle qu'ait été son orientation, a donc jusqu'ici négligé le statut d'objet proprement matériel de l'œuvre d'art : « What has

⁴³⁹ Mel Bochner, « Primary Structures », *Arts Magazine*, 40 (June 1966), p. 32-35, cité dans James Meyer, *Minimal Art*, London, Phaidon, 2000, p. 222.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁴¹ « Serial Art, Systems, Solipsism » [1967], Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1967, p. 93.

been generally neglected is a concern with the object of art in terms of its own material individuality—the thing itself »⁴⁴². Les principes de méthode que dégage Bochner sont ainsi empreints de l'influence de la philosophie analytique et du positivisme logique (l'un de ses préceptes étant « deal with the facts of the thing itself »⁴⁴³), et il va décrire les œuvres de Carl Andre, de Sol Le Witt et de Dan Flavin à l'aide des notions de système, d'ordre et de série (descriptions similaires dans leur économie de moyens aux propositions de l'atomisme logique).

Il n'est cependant pas aisé de s'affranchir de la métaphysique que charrie avec lui le discours interprétatif. Dans son article sur *Primary Structures*, après s'être contraint à décrire des œuvres de Judd et d'Andre en demeurant sur le seul plan formel, il écrit : « Their only enigma is their existence »⁴⁴⁴. Le ton de l'article incite à lire la phrase comme une récusation de toute attribution d'intériorité ou de « sens caché » à ces œuvres, comme une profession de foi dans leur factualité irréductible. Mais la formule a un effet imprévu : le sème /existence/, chargé dans ce contexte de montrer qu'il n'y a pas d'énigme se voit doté d'un supplément de résonance qui neutralise par avance l'intention de l'auteur : la phrase, de lapidaire qu'elle voulait être, en devient quelque peu gnomique, voire énigmatique en elle-même. Tout se passe comme si la focalisation sur la factualité et la structure élémentaire de l'œuvre n'éliminait pas la quête de signification inhérente à toute posture interprétative, mais la déplaçait du contenu de l'œuvre vers le fait de son existence. Donald Judd sera aux prises avec la même difficulté, comme nous le verrons un peu plus loin.

De plus, curieusement, le langage peut faire retour grâce à cette même littéralité censée garantir la pure visualité des œuvres. Dans un texte ironiquement inspiré de *Primary Structures*, Harold Gregor met en lumière le paradoxe que soulèvent les productions minimalistes. En dépit de la volonté de leurs auteurs de couper court à l'interprétation critique afin de fournir une expérience qui soit strictement visuelle, celles-ci se prêtent remarquablement bien à la description verbale en raison de leur simplicité et de leur dépouillement. Gregor souligne d'ailleurs la dimension conceptuelle avant la lettre qui s'esquisse dans l'art minimal en remarquant que les

⁴⁴² « Serial Art, Systems, Solipsism », *loc. cit.*, p. 93.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁴⁴ Mel Bochner, « Primary Structures », *loc. cit.*, p. 222.

« primary structures » peuvent à la rigueur se passer de toute perception : « The literary character of this kind of art is emphasized by the fact that it need not be seen but can be described in words »⁴⁴⁵. Joignant l'acte à la parole, Gregor imagine dans ce même texte une exposition dont il présente les œuvres sous la forme de propositions descriptives, anticipant avec humour les catalogues-expositions de Seth Siegelaub. Nous retrouvons dans le propos de Gregor, appliquée à l'art minimal, la lisibilité que des commentateurs tels Fried ou Nodelman mettaient en lumière dans les tableaux de Stella.

Si pour Bochner – comme pour Sontag – une expérience esthétique véritablement épanouie réclamait que l'œuvre s'affranchisse de l'herméneutique pour que sa dimension sensible soit par là même revivifiée, en revanche la table rase formelle que plusieurs des œuvres empruntaient pour y parvenir entraînait la perplexité de bien des observateurs. Le leitmotiv de l'ennui provoqué par les œuvres minimalistes en est la preuve⁴⁴⁶. Bochner en fait d'ailleurs état lorsqu'il associe la factualité irréductible des œuvres minimalistes à la négativité de l'esthétique moderne. Il écrit en effet, comme pour prévenir et désamorcer à la fin de son texte le reproche de maints spectateurs de se trouver ennuyés au vu de cet art : « their boredom may be the product of being forced to view things not as sacred but as they probably are – autonomous and indifferent »⁴⁴⁷.

4) Donald Judd sur Robert Morris

Ce n'est pas la moindre ironie de l'histoire que de trouver une manifestation éloquente de cette perplexité dans une critique de Donald Judd portant sur une des premières expositions à annoncer la sensibilité minimaliste, *Black, White and Gray*, présentée du 9 janvier au 9 février 1964 au Wadsworth Atheneum de Hartford, au Connecticut. Le propos de Judd est particulièrement révélateur en ce qui concerne le parallèle étroit qui s'établit entre la ténuité de l'œuvre (le peu qu'elle donne à voir) et la force que lui confère l'affirmation brute de sa propre existence. Commentant notamment les *White Paintings* de Rauschenberg et des sculptures de Robert Morris

⁴⁴⁵ Harold Gregor, *Everyman's Infinite Art* [Orange (Californie), Purcell Gallery, Chapman College, 1966], cité dans James Meyer, *Minimal Art, op. cit.*, p. 222.

⁴⁴⁶ À propos de la récurrence du thème de l'ennui dans le discours critique sur l'art minimal, voir Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective, op. cit.*, p. 116-120.

⁴⁴⁷ Mel Bochner, « Serial Art, Systems, Solipsism », *loc. cit.*, p. 102.

(*Slab, Portal, Column*), Judd fait état de l'impossibilité de gloser sur une œuvre dont une *époque* aurait soustrait tous les attributs essentiels pour ne laisser au discours que le fait élémentaire de son « être là ». Lisons le passage, qui mérite un examen attentif :

They are next to nothing; you wonder why anyone would buy something only barely present. There isn't anything to look at. Rauschenberg said of one of his white paintings, "If you don't take it seriously, there is nothing to take". Morris' pieces exist after all, as meager as they are. Things *that exist exist* [nous soulignons], and anything is on their side. They're here, which is pretty puzzling. Nothing can be said of things that don't exist. Things exist in the same way if that is all that is considered – which may be because we feel that or because that is what the word means or both. Everything is equal, just existing and the values and interests they have are only adventitious.⁴⁴⁸

Judd semble d'abord déplorer le fait que ces sculptures offrent peu au regard (« There isn't anything to look at »), allant jusqu'à se demander pourquoi quiconque serait désireux d'acquérir une œuvre « à peine présente » (*barely present*)⁴⁴⁹. Mais il paraît ensuite se raviser : comme s'il reconnaissait son intransigeance, la déclaration de Rauschenberg qu'il cite ensuite l'entraîne à nuancer son propos : après tout, les pièces de Morris *existent*, dit-il (et, considérées sur ce seul plan, toutes choses sont au fond égales entre elles). Ainsi le statut d'existant semble niveler toute perspective, toute hiérarchie de valeurs par laquelle on pourrait commenter ou juger ces œuvres. Il est frappant de voir à quel point, au fil des phrases, la perplexité de Judd se déploie pour se résoudre progressivement, comme s'il s'autorisait à penser « tout haut ». Il est aussi frappant de constater à quel point le critique demeure ambivalent devant ces œuvres, qui sont dites à la fois faibles (« They are next to nothing »; « meager as they are ») et fortes (« ... everything is on their side »); un peu plus loin, d'ailleurs, Judd écrit à propos des productions de Tony Smith : « I have the same interest and disinterest in Tony Smith's four-by-four-by-eight black boxes »⁴⁵⁰.

On peut donc éprouver le sentiment d'une contradiction non résolue entre le « peu de présence » (*barely present*) des œuvres que Judd déplore au début du passage et l'espèce de force qu'il leur reconnaît en fin de compte en décrivant leur existence comme une *action*. Or exister, n'est-ce pas justement être présent ? Comment alors

⁴⁴⁸ Donald Judd, « Nationwide Reports : Hartford » [*Arts Magazine*, March 1964], *Complete Writings*, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁴⁹ Idée dont le sens, dans quelques années, sera inversé (voir les déclarations de Kosuth, de Weiner, de Lucy Lippard sur l'art conceptuel échappant à la condition de marchandise).

⁴⁵⁰ Donald Judd, « Nationwide Reports : Hartford », *loc. cit.*, p. 117.

l'œuvre de Morris peut-elle être dite peu présente et existante tout à la fois ? Il faut en fait induire une double acception de la notion. Le « barely present » du début renverrait au peu d'articulations ou de variations formelles que ces œuvres montrent (tel sera le principe de forme unitaire et de gestalt forte que Morris proposera dans ses *Notes on Sculpture*); la présence, dans ce premier sens, est donc liée à quelque chose comme un contenu, c'est-à-dire à un ensemble de traits ou de significations que le langage verbal peut extraire ou relayer à partir de l'œuvre, si l'on veut. Être peu présent, en ce sens, c'est offrir peu de contenu, peu de complexité formelle, laisser peu de prise au discours. En revanche, au terme du passage, la présence est associée à la notion d'existence et se voit émancipée du contenu : ainsi la réduction formelle radicale des œuvres de Morris a pour conséquence de dénuder et de mettre en lumière le fait élémentaire et premier de leur existence, de leur « être-là ». Le discours du critique est alors en quelque sorte court-circuité par son objet : Judd bute sur l'immanence de ces volumes, dès lors que ceux-ci, réduits à presque rien, ou plutôt à cet attribut élémentaire qu'est leur qualité d'*existants*, s'imposent au spectateur avec la même évidence que le phénomène de l'existence (la phrase « They are here, which is pretty puzzling » rappelle la perplexité de maint philosophe devant le fait de l'existence⁴⁵¹).

Le ton de Judd passe donc de la réprobation tacite (du désaccord) à un propos plus neutre et distancé qui se contente de décrire le mode d'existence des œuvres. Ainsi la ténuité de ces dernières (considérée comme trait péjoratif) explique-t-elle qu'on ne puisse les soumettre à une analyse interprétative; il se produit donc dans le texte un renversement subtil : plutôt que d'être une lacune imputée aux œuvres, cette ténuité se révèle en définitive comme résultant de l'incapacité du discours critique à les analyser. Ce constat en appelle au tout ou rien – ou bien je décide de jouer le jeu, ou bien je décline l'offre de l'œuvre, et alors il n'y a rien à en tirer, comme le dit Rauschenberg dans la phrase que Judd cite de lui. Le propos semble basculer avec une formule tautologique qui noue la réduction radicale du contenu de ces œuvres et le caractère irréductible de leur présence (« Things that exist exist »).

⁴⁵¹ Pour n'en donner qu'un exemple, ce passage d'Emmanuel Lévinas : « Il y a comme un vertige pour la pensée à se pencher sur le vide du verbe *exister* dont on ne peut, semble-t-il, rien dire et qui ne devient intelligible que dans son participe – l'existant – dans ce qui existe. » (*De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1981, p. 15).

Ce qui leur est alors reconnu, c'est le caractère absolu ou non-analysable du fait d'exister qui s'attache à ces œuvres. Or c'est cette simplicité, cette « élémentarité » (par ailleurs délibérément poursuivie par Morris), de même aussi que la connotation de sculpture monumentale que confère leur station debout à *Column* et à *Portal*, qui entraîne le désintérêt de Judd. Celui-ci comprend la logique de l'entreprise de Morris; il y reconnaît l'opposition au principe d'organisation hiérarchique qui a régi une bonne part de l'art occidental⁴⁵²; mais, justement, ce niveau zéro lui semble inapte à stimuler son intérêt : « This is all good, but these facts of existence are as simple as they are obdurate—as are Morris' objects. I need more to think about and look at »⁴⁵³.

Un passage de « The Aesthetics of Silence » de Susan Sontag éclaire de façon singulière le passage où Judd exprime sa perplexité face aux œuvres de Morris. Elle y oppose le regard mobile et agissant (*looking*) au regard fixe (*staring*) : alors que l'art appelle traditionnellement à une observation active de l'œuvre par le sujet, l'« art du silence » (l'œuvre théâtrale de Beckett ou encore les romans de Kafka) provoque un regard fixe, constant, non modulé :

Traditional art invites a look. Art that is silent engenders a stare. Silent art allows—at least in principle—no release from attention because there has never, in principle, been any soliciting of it. A stare is perhaps as far from history, as close to eternity, as contemporary art can get.⁴⁵⁴

Le terme « *staring* » connote une impuissance du sujet, une interruption de sa volonté, de son libre pouvoir sur les choses. Le dictionnaire Oxford propose comme origine étymologique du verbe le radical germanique /*star-*/, qui veut dire être figé, rigide, immobile⁴⁵⁵.

Cette immobilité, cette stase du regard n'est pas celle de la médusation; elle n'indique pas un regard arrêté dans son élan, saisi comme dans de l'ambre. Bien plutôt, elle est celle d'un regard qui ne peut commencer, comme si, pour reprendre Didi-Huberman, l'objet, par son indifférence, son *obdurateness*, sourd à ma présence, ne me

⁴⁵² Et, encore là, l'irrésolution de son jugement pointe dans les termes mêmes qu'il utilise : l'œuvre de Morris constitue selon lui « the most *forceful* and the *barest* expression of it [*cette attitude*] so far » (*Ibid.*, p. 117).

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁵⁴ Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence » [1967], *A Susan Sontag Reader*, New York, Vintage Books, 1983, p. 191.

⁴⁵⁵ Article « stare », *The Concise Oxford Dictionary of Current English. Seventh Edition* (J.B. Sykes, éd.), Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 1036.

regardait pas, ne me laissait pas le regarder, excluait par avance tout dialogue avec lui, tout procès temporel (par lequel le spectateur-herméneute perçoit, fait sien et rend manifeste le procès de transformation sémiotisé dans l'œuvre). C'est pour cette raison, selon Sontag, que l'art du silence serait proche de l'éternité : il n'y a tout simplement pas de temps à l'œuvre dans l'œuvre. On comprend dès lors la dimension spirituelle que l'auteure peut attribuer à cette expérience et aux projets esthétiques qui la poursuivent (l'art constitue pour Sontag, nous dit-elle au début de son essai, une forme de quête spirituelle des temps modernes). L'esthétique du silence constituerait pour l'artiste moderne, aussi accablé qu'il l'est par la conscience historique qu'il a de son langage, une voie de libération vers une condition anhistorique, un rêve de langage purifié, renouvelé, édénique :

Silence is a metaphor for a cleansed, non-interfering vision, appropriate to artworks that are unresponsive before being seen, unviolable in their essential integrity by human scrutiny. [...] Contemplation, strictly speaking, entails self-forgetfulness on the part of the spectator: an object worthy of contemplation is one which, in effect, annihilates the perceiving subject.⁴⁵⁶

Le silence qu'oppose au lecteur l'art de Kafka ou de Beckett serait donc, dans la visée de ces auteurs telle que Sontag en rend compte, le signe d'une plénitude – et non d'un vide : le silence est la face externe et perceptible d'une densité qui ne se laisse pas pénétrer (« Plénitude—experiencing all the space as filled, so that ideas cannot enter—means impenetrability. A person who becomes silent becomes opaque for the other »⁴⁵⁷).

Dans une critique postérieure portant sur l'exposition de Morris à la Green Gallery de New York en 1964, Judd clarifie pourtant son propos. Bien qu'il s'agisse d'œuvres réalisées à la même période que les sculptures commentées lors de *Black, White and Gray* – des polyèdres de contreplaqué peint en gris –, Judd met d'emblée l'accent sur l'importance de leur forme (*shape*), déclare aimer cinq d'entre elles, et va jusqu'à écrire : « A lot can be said about Morris's work, but not much in a review »⁴⁵⁸. Son adhésion s'explique par le potentiel de ces volumes géométriques à constituer une installation, c'est-à-dire à occuper et à refaçonner l'espace concret (c'est le vocabulaire

⁴⁵⁶ Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », *op. cit.*, p. 191. Remarquons en passant la similarité avec la thèse de Fried dans *Absorption and Theatricality*.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁵⁸ Donald Judd, « Robert Morris », « In the Galleries » [1965], *Complete Writings 1959-1975, op. cit.*, p. 165.

et le propos du fameux article *Specific Objects* qui s'annoncent ici). Si bien que la perplexité dont il faisait état dans son précédent texte apparaît comme résolue : « Morris's pieces are *minimal* visually, but *powerful* spatially »⁴⁵⁹. Force, caractère « spécifique » et élémentaire de l'art minimal sont maintenant fusionnés. Si bien qu'au moment de *Primary Structures*, Judd pourra écrire dans « *Specific Objects* » : « It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, [...] the thing as a whole is what is interesting »⁴⁶⁰.

La cohérence de la position de Judd se reconnaît aussi à la ségrégation franche qu'il établit entre œuvre visuelle et discours ; on en a un exemple patent dans le texte qu'il a consacré au *Vir Heroicus Sublimis* de Barnett Newman⁴⁶¹. Il y élabore une description méthodique de l'articulation formelle du tableau, mais il en reste justement au niveau de surface du relevé descriptif, sans jamais déboucher sur une quelconque interprétation.

6) Annette Michelson et la priméité

Le caractère élémentaire sur lequel butait Judd lorsqu'il tentait d'analyser les sculptures de Morris va recevoir un autre nom dans un essai d'Annette Michelson sur l'œuvre de l'artiste paru à l'occasion d'une importante rétrospective de son travail. Puisant à la sémiotique de Charles S. Peirce, l'historienne de l'art reconnaît, dans le vocabulaire par lequel la critique s'efforce de rendre compte de la sculpture minimaliste, des échos de la notion philosophique de « priméité » (*phenomenological firstness*⁴⁶²). Peirce définit la priméité comme « le mode d'être de ce qui est tel qu'il

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 165 [nous soulignons].

⁴⁶⁰ Donald Judd, « *Specific Objects* » [1965], *op. cit.*, p. 187. L'ambivalence de la réception de l'œuvre minimaliste de Morris par Judd, et la manière dont celle-ci se résout, s'esquissait déjà dans un texte de 1963, où Judd traite d'une exposition collective (rassemblant aussi Ay-O, Arakawa et Masunobu Yoshimura) à la galerie Gordon's de New York (27 février au 24 mars), dans laquelle plusieurs pièces de Morris étaient présentées. Judd écrit, à propos des œuvres de plus grand format : « The large pieces are medium gray and completely bare. The understatement of these boxes is clear enough and potentially interesting, but there isn't, after all, much to look at. The horizontal slab suspended at eye level does work. It is a good idea. » (« In the Galleries » – « Boxing match » [1963], Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, *op. cit.*, p. 90). On le constate, même réserve que dans le texte sur l'exposition *Black, White and Gray*, et même intérêt pour la dimension « installative » de la sculpture de Morris (ici exemplifiée par *Cloud*).

⁴⁶¹ Donald Judd, « Barnett Newman » [1970], *Complete Writings 1959-1975*, *op. cit.*, p. 200-202.

⁴⁶² Nous reprenons ici la traduction de Gérard Deledalle, dans Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

est, positivement et sans référence à quoi que ce soit d'autre »⁴⁶³; la sensation brute du rouge, tel que cette couleur est simplement perçue, sans être analysée d'aucune manière, en est un exemple.

À l'instar de Mel Bochner, l'auteure postule que l'émergence d'œuvres qui, tels les polyèdres de Morris, n'« énoncent » que le fait de leur propre existence, entraîne une « crise » du discours critique; elle explique que de telles œuvres s'assimilent à des énoncés apodictiques :

If you asked yourself, "What is the 'statement' made by or in or through, a form, a sculpture, such as CLOUD [...]", you were led to the conclusion that it was saying, as in a celebrated phrase and if anything at all, "itself". Now, a "statement" of this sort appears modest when compared with the claims made for the expressive and formal "statements" of the '50s. It was also, apparently, overwhelmingly intimidating in this effect. Sculptures such as SLAB [...] which seemed to declare, as it were, with John Cage, "I have nothing to say and I am saying it", were "saying", at the very least, "I am that I am". Statements of this sort, which brook neither denial nor debate, we term apodictic.⁴⁶⁴

Notons au passage que Michelson évoque la dualité relevée plus haut comme un trait du minimalisme de ces œuvres : si leurs « énoncés » paraissent modestes en regard de l'expressionnisme de la décennie antérieure, les effets de ces œuvres, eux, sont qualifiés d'« intimidants ». Cette dualité, l'auteure l'éclaire en y reconnaissant la performativité inhérente à tout énoncé portant sur sa propre énonciation : comme la formule de Cage, l'œuvre ne dit rien, ou plutôt elle énonce de manière redondante le fait même de son énonciation, ce qui la rend par là irréfutable (comme le performatif, elle ne se prête pas à la question de savoir si elle est vraie ou fausse); de là le qualificatif d'apodictique pour décrire ce type d'énoncé.

L'avènement de ce type d'œuvres a entraîné, selon Michelson, une crise du discours critique, appelé à développer une terminologie nouvelle, entreprise à laquelle les artistes eux-mêmes ont pris part (les écrits de Judd et de Bochner que nous venons de voir en étant des exemples). Or certains des termes invoqués dans le discours critique que ceux-ci inventent pour rendre compte de l'art minimal (*non-relational*, *undifferentiated*, *indescribable*, etc.) se retrouvent dans la définition de la priméité, fait remarquer l'auteure en citant des passages de Peirce sur cette notion :

⁴⁶³ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 22.

⁴⁶⁴ Annette Michelson, « Robert Morris – An Aesthetics of Transgression », *Robert Morris*, Washington, Corcoran Gallery of Art, 1969, p. 13.

[...] “about (it) little can be affirmed; many of the predicates we can attach to it are negative. It is incomparable, non-relational, undifferentiated, indescribable and unintellectual.” [...] Firstness is somehow absolutely present. It is a purely monadic state of feeling and somehow immediate, without its immediacy being derived by reflection from what is not immediate. It is fresh, free, vivid, original, spontaneous.⁴⁶⁵

Michelson postule ensuite une équivalence entre la notion de priméité et celle de *presentness* moderniste de Fried. Commentant le passage où ce dernier explique que l’art moderniste de Caro ou d’Olitski est, à l’inverse du minimalisme, « pleinement manifeste à chaque instant », Michelson souligne à quel point ces deux notions entretiennent l’adhésion à la présence comme source ultime du sens. Elles préservent, écrit-elle, « for a secular age, the attributes of that logically pre-existent, absolute and timeless, real Presence called into question by modernism »⁴⁶⁶.

Conclusion

Ces divergences de vues entre partisans et contempteurs de la littéralité rappellent les querelles sur la préséance entre la transparence du *signe naturel*, qui permettrait un accès fidèle au réel, et la médiation du *signe intelligible*, grâce auquel l’esprit ne « parle » le monde qu’à travers une certaine distance. Sontag célèbre un art dont les signes sont en quelque sorte immanents au réel, alors que Fried dénigre des œuvres qui, selon lui, bradent leur transcendance de signe pour la théâtralité.

La littéralité peut dès lors s’entendre au moins de deux façons. Pour les observateurs qui en restent à l’objet, à quelque chose comme une perspective sémantique, elle est péjorative : elle exprime la pauvreté de l’objet, c’est-à-dire la redondance tautologique que suscite l’adéquation de la forme de l’œuvre avec son contenu (ainsi une sculpture en forme de boîte de Judd se réduit-elle à n’évoquer que cela, la forme de boîte en quoi elle consiste). Pour ceux qui sont sensibles à la façon dont l’œuvre active le contexte physique de son exposition, d’un point de vue pragmatique, donc, cette « élémentarité » de l’œuvre devient la condition de possibilité de son inscription dans l’espace réel et phénoménologique.

⁴⁶⁵ Annette Michelson, « Robert Morris – An Aesthetics of Transgression », *op. cit.*, p. 17.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 19.

B. Peinture dite, langage peint

À l'inverse de cette posture qui reconduit la séparation entre œuvre visuelle et discours, certaines productions surgissant dans la seconde moitié des années soixante exploitent au contraire délibérément la mixité entre peinture et langage verbal. Contrastant avec la tridimensionnalité explorée par les artistes minimalistes, ces pratiques poursuivent la peinture, mais en transgressant la spécificité qui avait déterminé jusque-là l'entreprise moderniste. Le discours qui précède l'œuvre ou plane au-dessus d'elle, ces peintres en font leur sujet explicite ; l'*ut pictura theoria* cesse d'être refoulée, elle passe au contraire à l'avant-plan. Ainsi le tableau devient-il l'occasion d'un exercice spéculatif, réflexif, sur la peinture.

Ces productions, qui seront dès la fin de la décennie liées à l'art conceptuel, apparaissent peu de temps après que le Pop art ait réintégré le langage dans la peinture (il est vrai à la suite des travaux de devanciers tels Jasper Johns). Comme l'explique Michel Gauthier, Pop art et art conceptuel constituent une alternative dans l'art des années 1960 : l'art conceptuel va éliminer la visualité par le langage – ou faire du langage le sujet de tableaux, alors que le Pop, lui, va faire du langage un motif iconique (dans les tableaux de Lichtenstein, par exemple)⁴⁶⁷.

Telle est la problématique que nous allons examiner maintenant, avec les *Date Paintings* d'On Kawara, la série des *100% Abstract d'Art & Language* et *A Painting That Is Its Own Documentation*, de John Baldessari. Comme on va le voir, ces tableaux ont pour trait commun d'intégrer, au sein du plan pictural (et du champ iconique), des éléments relevant jusque-là du paratexte; ils anticipent de ce fait la modalité autodescriptive des œuvres conceptuelles sur laquelle nous nous pencherons au chapitre IV.

1) Les *Date Paintings* d'On Kawara

Chaque tableau de la série des *Date Paintings* (aussi connue sous le nom de *Today Series*) du Japonais On Kawara présente, au centre de la toile, sur un fond monochrome, une date peinte à la main selon une graphie rappelant la peinture

⁴⁶⁷ Michel Gauthier. « Le concept, l'icône et la bande-son », *Art Press*, no 283 (octobre 2002), p. 28-32.

d'enseigne. Cette date est d'ailleurs précisément celle à laquelle le tableau est réalisé et, en principe, toute œuvre qui n'est pas achevée le jour même où elle est amorcée est détruite; il s'ensuit que chacun des tableaux de la série doit bel et bien avoir été peint à la date qu'il indique. Il semble donc que le projet de l'œuvre veuille que la date soit lue par le spectateur comme une information fiable et véridique à propos de son exécution, dont elle rend manifeste le caractère d'événement – un événement justement survenu ce jour-là. Le fait que chaque tableau soit accompagné d'une boîte de carton dont le fond est couvert d'une page de quotidien paru le même jour (et acquis dans la ville où l'artiste séjournait alors) tend à accréditer cette intention; par ailleurs, plusieurs tableaux sont indexés à l'actualité par un sous-titre emprunté aux dépêches de ces journaux. La série, amorcée en janvier 1966, se poursuit toujours, et comptait déjà plus de 2000 tableaux en 2002, selon un article paru le 2 décembre de cette année-là dans le quotidien anglais *The Guardian* lors d'une récente exposition de l'artiste à Birmingham.

La variété des tons utilisés (bruns rougeâtres, bleus sombres ou verdâtres), la subtilité des nuances par lesquelles ils se distinguent les uns des autres (ce qui n'est pas sans rappeler les *Black Paintings* de Reinhardt), et surtout l'exécution manuelle des tableaux, montre bien qu'en dépit de l'impersonnalité de la manière et de l'appartenance de la démarche au courant conceptuel, il s'agit toujours là d'une œuvre *peinte*. Bien que de nombreux textes sur l'artiste indiquent que les couleurs employées par On Kawara se rapprochent du noir, on trouve en fait de nombreuses peintures aux fonds plus clairs, comme les tableaux bleus des premières années, voire certaines peintures orange. Ce qui demeure toutefois, c'est le contraste, constant et chaque fois réappuyé, grâce auquel le lettrage blanc tranche par rapport à la teinte du fond⁴⁶⁸. Les formats, allant de 20,5 x 25,5 cm à 155 par 226 cm, permettent toujours une lecture aisée de la date en contexte d'exposition.

Le caractère strictement informatif de cette date inscrite au milieu de la toile et constituant le sujet du tableau s'accorde avec la concision lapidaire et les protocoles de consignation des autres travaux de l'artiste – série des cartes postales *I got up at...*,

⁴⁶⁸ Anne Rorimer rapporte que l'artiste lui a suggéré, lors d'une conversation en 1985, que ce contraste entre la blancheur des lettres et la couleur du fond équivaut à celui entre la clarté du jour et l'obscurité de la nuit (Anne Rorimer, « The Date Paintings of On Kawara », *On Kawara. Date Paintings in 89 Cities*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1991, p. 223).

télégrammes *I am still alive*, listes quotidiennes de personnes rencontrées (*I Met*) ou de trajets (*I Went*) dactylographiées sur des feuilles volantes contenues dans des cartables, etc. On y trouve une réduction du sujet de l'œuvre aux seules coordonnées spatio-temporelles de l'existence de l'artiste ou, dans le cas qui nous occupe, à celles de la réalisation du tableau; le propos participe aussi, de façon plus générale, de l'intérêt d'On Kawara pour le thème du temps (témoin ses deux suites de livres, *One Million Years*).

Le caractère anonyme de ce travail est d'ailleurs rendu plus prégnant par le fait que la peinture, bien qu'elle soit manuellement appliquée, mime des caractères typographiques et emprunte à des conventions de datation au pays où séjourne l'artiste – sans parler du fait qu'On Kawara s'emploie à masquer toute trace de cette facture manuelle. Il en résulte que, si le recours au tableau de chevalet implique à tout le moins pour le spectateur un certain nombre de valeurs (prestige, dignité de la création, pérennité, aura, etc.), la sobriété du traitement tend à minimiser tout accent expressif ou pouvoir connotatif que les qualités purement visuelles de l'œuvre (format, couleur, texture, etc.) pourraient par ailleurs susciter (à l'exception peut-être de certains grands formats dans lesquels on peut induire une fonction déclamative d'accentuation du sujet par l'échelle). La date peinte, bien qu'elle puisse être regardée comme *représentation* d'un élément de cette convention sociale qu'est le calendrier (soumise à des règles locales d'écriture), est en fait davantage reçue comme une *information* (à la différence, par exemple, des tableaux à mots d'un Edward Ruscha). En revanche, le format et la couleur de chaque peinture relèvent du choix personnel de l'auteur. Ce travail sur la couleur, la différenciation de chaque toile, aussi subtile soit-elle, implique une prise en compte de l'aïsthesis qui, un peu comme dans les *Black Paintings* de Reinhardt, appelle les œuvres à être indéniablement regardées et observées comme objets visuels.

Mais, même considérés du point de vue de leur contenu, les tableaux de la *Today Series* ne sont pas à proprement parler tautologiques. Tous nous apprennent quelque chose, ne serait-ce que la date où ils ont été peints, et en conséquence se réfèrent à un aspect extrinsèque à l'œuvre elle-même; et tout en confiant un rôle essentiel au texte, leur visualité continue malgré tout de s'imposer et d'impliquer de la part du spectateur une disposition esthétique, quelle que soit par ailleurs la déception, la

surprise ou la frustration que puissent lui réserver les tableaux. Cela dit, on y retrouve une dimension autoréférentielle patente : le fait de peindre une date à la date même où on la peint provoque un télescopage du motif et de l'événement de son exécution picturale. Le tableau donne à voir la date du jour auquel il a été peint; ce jour, il l'a pour ainsi dire marqué en tant qu'artefact dont l'exécution est survenue à cette date; il réfère donc à cette même date non pas seulement à titre de représentation, mais aussi de façon indiciare (à l'instar de ces télégrammes ou de ces cartes postales que l'artiste envoie avec les messages « I am still alive » ou « I got up at... »). Du moins appelle-t-il ainsi le spectateur à le *lire* autant qu'à le regarder.

Sitôt reconnu ce caractère informatif, on peut se demander pourquoi l'artiste recourt à la peinture : contrairement au télégramme ou à l'estampille, le tableau demeure un objet manuellement fabriqué; il est de plus, en tant que représentant d'une convention, pourvu d'une dimension historique et d'une valeur symbolique (celle d'un *unicum*) qui le distingue de la page dactylographiée, du cartable ou de la carte postale, objets privilégiés par On Kawara dans ses autres séries. Ces derniers semblent renvoyer à l'esthétique d'administration mise en lumière par Benjamin H.D. Buchloh tout en participant de la contemporanéité technique dans laquelle s'inscrivent les moyens de l'art conceptuel. Ce recours constant à la peinture depuis les années 1960 (à l'instar de Roman Opalka), alors même que nombre d'artistes la délaissent et que la fortune critique d'On Kawara conforte son ancrage au courant conceptuel, ne peut manquer de faire signe. Anne Rorimer commente d'ailleurs les *Today Paintings* en les confrontant aux démarches de Ryman, de Manzoni et de Stella, comme pour accentuer cette appartenance à l'histoire de la peinture⁴⁶⁹. En nous référant aux valeurs connotées par le tableau de chevalet que nous énumérons plus haut, nous pourrions avancer l'hypothèse que le recours au tableau ajoute une certaine *solemnité* au fait de marquer le jour.

L'artiste Jeff Wall a fourni un éclairage pertinent sur ce problème dans une conférence consacrée à cette série⁴⁷⁰. Sa thèse est que la création de chacun des

⁴⁶⁹ Anne Rorimer, « The Date Paintings of On Kawara », *op. cit.*, p. 221-222.

⁴⁷⁰ Jeff Wall, « Monochrome and Photojournalism in On Kawara's Today Paintings », Lynne Cooke; Karen Kelly (éd.), *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art*, New York, DIA Center for the Arts, 1996, p. 135-156.

tableaux dont On Kawara consigne la date est précisément l'ultime événement que puisse célébrer la peinture d'histoire après la mort de ce genre. Wall remarque d'abord que la peinture d'On Kawara s'inscrit sur un plan monochrome, surface profondément chargée de sens depuis, notamment, le triptyque réalisé par Rodtchenko en 1921; selon lui, nombre de peintres Pop et pré-conceptuels travaillent à partir de cette conscience historique de la peinture que signale le tableau monochrome, perdurant au fil des développements picturaux du 20^e siècle comme l'horizon limite d'un « dépassement » du médium (des conventions définissant cet art comme genre) annoncé par l'avant-garde mais jamais franchi en fait. Si des genres mineurs comme le paysage et la nature morte ont participé de cette histoire et de cette prise de conscience critique de la peinture par elle-même, avec des pratiques comme le cubisme de Picasso et Braque ou l'abstraction de Mondrian, Wall se demande ce qu'il advient de ce genre majeur qu'est la peinture d'histoire : disparaît-elle tout simplement (après *Guernica*, par exemple), ou bien se voit-elle disqualifiée par une peinture comme *Massacre en Corée* de Picasso? Wall interprète le travail d'On Kawara à la lumière de ce deuil, c'est-à-dire comme une élégie qui en célèbre le souvenir en prenant la forme d'une série obstinée d'ultimes occurrences. L'événement que le tableau d'histoire représente, explique-t-il, se cristallise dans la mémoire collective par son association à une date précise (un événement « historique » est celui dont on dit qu'il « fait date »), qui en devient l'expression synonyme⁴⁷¹. À ce moment qui fait date représenté par le tableau se joint une deuxième date, celle de l'acte de commémoration que l'exécution du tableau constitue en tant que telle. Ces deux dates constitutives de toute peinture d'histoire, On Kawara les rabat l'une sur l'autre : la date historique de l'événement célébrée par chacun des tableaux de la *Today Series* est celle-là même de sa création. Mémoire et histoire font donc implosion, l'historicité de l'événement représenté se réduisant à sa coïncidence avec l'événement qui consiste à le représenter.

La lecture proposée par Wall est certes éclairante, mais elle s'applique au premier chef aux tableaux pris un à un, en tant qu'énoncés itératifs, en passant sous

⁴⁷¹ Pour ne donner qu'un exemple du phénomène : dans l'actualité contemporaine à la rédaction de cette thèse, c'est le jour même où ont eu lieu les attentats terroristes ayant provoqué la destruction du World Trade Center (le 11 septembre 2001) qui s'est très vite imposé pour nommer l'événement – illustration de sa promotion quasi instantanée au statut d'événement historique.

silence les effets de sens qui ne manquent pas de résulter de leur existence en tant qu'ensemble cumulé, et dont témoigne en général le contexte d'exposition dans lequel on a toutes les chances de les rencontrer. Dans bien des cas, en effet, l'accrochage de la *Today Series* contribue à accentuer le fait que chaque peinture, se référant à une date du calendrier, est un élément solidaire d'un ensemble qui l'englobe. De plus, cette lecture laisse dans l'ombre le rôle du paratexte dont On Kawara pourvoit ses tableaux : sous-titres, boîtiers tapissés de pages de quotidien et cartables annuels qui, sous le titre générique *I Read*, rassemblent les coupures de presse dont proviennent les sous-titres lorsque ceux-ci ne sont pas du cru de l'artiste. Il est nécessaire de s'attarder quelque peu sur ces éléments qui, escortant en quelque sorte l'œuvre, ont pour effet d'en conditionner la réception – ne serait-ce que pour établir si, et en quoi, cette série participe de l'autoréférence sans pour autant relever de la tautologie.

D'une part, par leur sujet même, les *Date Paintings* tendent à être présentées en tant que série (aspect qui va s'accroissant à mesure que la production de l'artiste s'accumule). Non seulement les peintures se prêtent-elles naturellement à l'ordre chronologique, mais elles appellent les regroupements par ensembles : témoin *The Month of March, 1970* (*Guggenheim International Exhibition*, New York, 1972) ou *On Kawara, production de l'année 1972* (Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1975). Ce qui ressort alors, renforcé d'ailleurs par la linéarité habituelle de l'accrochage, c'est le caractère uniforme des unités (format, typographie, symétrie, etc.)⁴⁷².

Ce qui apparaît aussi, en plus ou au-delà de la seule concordance entre date peinte et date d'exécution de chaque peinture sur laquelle Wall base son propos, c'est à la fois une certaine représentation du passage du temps et la constance plus ou moins régulière de cette entreprise. Pour peu en effet que le nombre de tableaux présentés soit élevé, le travail apparaîtra comme coextensif avec l'existence de l'artiste, indissociable d'une activité quasi journalière ou prenant l'allure d'un projet occupant une part significative de la vie de celui-ci. Les peintures, en tant qu'elles sont exécutées manuellement (ce dont témoigne leur facture), connotent donc aussi le temps passé à

⁴⁷² Il est cependant pertinent de noter que, si la plupart des accrochages tendent à souligner cette uniformité, en revanche les tableaux eux-mêmes présentent un certain nombre de variations (de format, de couleur, de facture et de typographie) qui contribuent à les individualiser ; l'autonomie centrifuge des unités empêche ainsi l'ensemble de subsumer complètement les éléments qui le composent.

les réaliser. Lucy Lippard relève à ce propos : « Perhaps the most important aspect of making the date paintings is the eight or nine hours it takes to make one. The letters and numbers are not stenciled, but painted with infinite patience and visual exactitude »⁴⁷³. Ce que semble d'ailleurs confirmer l'importance accordée par l'artiste aux photographies témoignant de ce travail (les pages 17-82 du catalogue *Whole and Parts* documentent ainsi la réalisation de deux *Date Paintings*). Il n'est pas innocent que, au sein d'une production largement associée à l'art conceptuel, pareille représentation du temps, pareille écriture de la date, *prenne du temps*.

Les tableaux ainsi reçus valent alors comme les indices d'une *activité vécue* par l'artiste – à la fois au niveau du travail nécessaire à l'exécution de tout tableau individuel comme au niveau de la série dans son ensemble en tant qu'elle se perpétue au fil des années. De là la prégnance du protocole de réalisation des tableaux dans bon nombre de textes consacrés à l'artiste, protocole qui se précipite en un récit dont on suppose qu'il est « autorisé » de quelque manière par ce dernier : il est ainsi plus aisé de résumer les règles du jeu selon lesquelles les œuvres sont réalisées que de décrire un tableau particulier – ou, plutôt, la description d'une peinture individuelle tend irrésistiblement à glisser vers l'exposé de ces règles générales. La récurrence et l'importance de cette description acquièrent donc un peu le statut d'une ekphrasis au second degré (ekphrasis de la « contrainte » et non plus des tableaux individuels générés par elle)⁴⁷⁴. Ce que le contexte d'exposition et de réception des œuvres de la série est aussi susceptible de révéler, c'est l'importance du paratexte dont l'auteur les dote, voire l'insistance de celui-ci à contribuer à leur sens.

⁴⁷³ « Just in Time » [1977], dans Xavier Douroux; Franck Gautherot (dir.), *Whole and parts : 1964-1995 / On Kawara*, Dijon, Presses du réel/Le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain, Villeurbanne, 1996, p. 360.

⁴⁷⁴ Nous nous permettons de citer, comme seul exemple, ce passage d'un article de *Libération* : « inscrire la date du jour en blanc, en lettres capitales et caractères normés, dans la langue (et suivant les conventions) du pays où l'artiste se trouve, sur une toile. Celle-ci, tendue sur un châssis de 5 centimètres d'épaisseur, présente sur un fond et des côtés uniformément revêtus d'une couleur acrylique plutôt foncée – gris, bleu, vert, rouge –, à l'exclusion du noir. Chaque peinture doit être réalisée à la main, et si elle n'est pas terminée à minuit, c'est-à-dire le jour même où elle a été commencée et porte la date, elle sera détruite. » (Elisabeth Lebovici, « Et le septième jour, On Kawara exposa », *Libération*, 26 janvier 1993, repris dans Xavier Douroux; Franck Gautherot (dir.), *Whole and parts : 1964-1995 / On Kawara*, op. cit., p. 494).

Les sous-titres, qui se résument maintenant aux noms des jours de la semaine⁴⁷⁵, ont été jusqu'en 1972 très fréquemment puisés à des quotidiens (titres de nouvelles, légendes de photographies, parfois aussi slogans publicitaires), ou consistaient en notations qu'on suppose inspirées de la vie de l'artiste. La présence de ces sous-titres⁴⁷⁶, lus à quelque distance historique, a pour effet notable de suggérer un panorama d'époque, en télescopant les événements de l'actualité internationale avec les menues péripéties de l'autobiographie : variété extrême d'échelle et de registres, qui contraste avec la sobre impassibilité des tableaux qu'ils intitulent. Guerre du Viet-Nam, conquête spatiale, manifestations sociales, lutte pour la reconnaissance des droits civiques, mais aussi catastrophes naturelles, écrasements d'avions, crimes et faits divers : tous ces fragments de l'actualité quotidienne, précisément parce qu'ils sont toujours relatés par la parole impersonnelle des mass-medias, renforcent la neutralité des *Date Paintings* et accentuent la réserve de leur auteur, dont le détachement du geste apparaît avec d'autant plus de netteté. Cependant, leur seule présence (ne serait-ce que par catalogue interposé) incite aussi à y voir autant d'éléments de *légende*, celle-ci faisant dès lors passer l'*information* peinte au statut d'*image* commentée et mise en perspective par ce fragment de discours; en l'occurrence, le sous-titre usurpe ou détourne la référence de la peinture à elle-même en lui fournissant un référent que la date peinte se trouve à commémorer. Ainsi *July 20, 1969* est sous-titrée « Man Walks on the Moon ».

Or, si les sous-titres de certaines toiles (c'est-à-dire l'association entre date peinte et événements de la chronique), nous semblent aller de soi et autoriser dès lors les œuvres à fonctionner comme tableaux d'histoire, en revanche une majorité d'entre eux paraissent découler d'un certain arbitraire (le choix de l'artiste de privilégier un événement parmi tous ceux médiatisés par la presse). De fait, les menus événements de la vie personnelle de l'artiste ou les observations proposées comme sous-titres montrent que le statut de l'événement « historique » visé par ces œuvres s'étend en définitive à la globalité du monde et de l'existence – comme à la réalité du tableau lui-même en tant que fait (*Jan. 15, 1966* est sous-titré « This painting itself is January 15, 1966 »; *Jan.*

⁴⁷⁵ ... rédigés dans la langue de la datation du tableau.

⁴⁷⁶ Pour les sous-titres des *Date Paintings* de 1966 à 1979, on se référera à : Björn Springfeldt (éd.), *On Kawara, continuity/discontinuity, 1963-1979*, Stockholm, Moderna museet, 1980, p. 137 sq.

18, 1966, « I am painting this painting »; May 11, 1969, « I got up at 12 : 48 P.M. and painted this »). La récurrence des déictiques renforce ici l'extrême morcellement de l'événement. Peut-être est-ce pour neutraliser cet effet de légende qu'à partir de novembre 1972, l'artiste a décidé de s'en tenir aux seuls jours de la semaine pour sous-titrer ses tableaux.

On le voit, la concision extrême à laquelle se contraint On Kawara n'exclut pas une excroissance textuelle, celle du sous-titre et de la citation journalistique, qui rend ses *Date Paintings* singulièrement disertes. Tout en appuyant l'autoréférence revendiquée par le projet de l'œuvre (transformant le motif peint en une information portant sur la peinture dont il entend prouver l'exactitude), la présence du paratexte conduit à charger de sens son énonciation, à « faire parler » l'œuvre. Cette dépendance vis-à-vis du discours, de même que le fait que ces tableaux tendent à être présentés et reçus en tant que série (traces d'une activité coextensive avec l'existence de leur auteur), empêche que l'œuvre coïncide avec une autonymie ou une pure description transparente d'elle-même. On retrouvera un même procédé de croissance narrative dans le *Card File* de Robert Morris.

2) *100% Abstract d'Art & Language*

Le contenu des *Date Paintings* d'On Kawara peut être qualifié de proposition synthétique : la date peinte révèle une information que l'on ne pourrait d'aucune manière déduire de la peinture telle qu'elle se présente, soit la date à laquelle elle a été réalisée. Les pages de quotidiens tapissant l'intérieur du boîtier de chaque *Date Painting* servent précisément à authentifier ce lien, à attester de l'exactitude de la donnée peinte.

Par opposition, le groupe anglais Art & Language a réalisé, en 1968, un certain nombre de peintures dont le contenu, lui, se présente comme une proposition analytique. Dans une série de tableaux, tous intitulés *100% Abstract*, le groupe britannique a exécuté un ensemble de variations sur le thème de la liste d'ingrédients (ceux du médium utilisé pour les peindre, en l'occurrence). Il s'agit de rectangles monochromes sur lesquels sont peints deux pourcentages, s'additionnant pour donner le « 100% » du titre :

94%
6%

Ou :

47.0%
53.0%

Ou encore :

TITANIUM CALCIUM 83%
SILICATES 17%

On notera que, tout en rappelant le langage du slogan publicitaire, le titre *100% Abstract* équivaut aussi à une tautologie au sens logique du terme : nombres peints (94% et 6 %) et titre (100%) se décrivent et s'auto-vérifient à la manière d'une addition et d'une somme. On peut en effet qualifier l'énoncé implicite $100\% = 94\% + 6\%$ de proposition analytique, puisque sujet et prédicat ont exactement le même sens, le prédicat n'étant qu'une décomposition, ou une analyse, du sujet. Alfred J. Ayer présente d'ailleurs une addition (« $7 + 5 = 12$ ») comme exemple de proposition analytique. Il explique à ce propos (en se référant à la distinction établie par Kant entre propositions analytique et synthétique) :

An analytic judgement was one in which the predicate B belonged to the subject A as something which was covertly contained in the concept of A. He contrasted analytic with synthetic judgements, in which the predicate B lay outside the subject A [...] [Analytic judgements] add nothing through the predicate to the concept of the subject, but merely break it up into those constituent concepts that have all along been thought in it, although confusedly⁴⁷⁷.

Ainsi, le titre et le contenu peint de cette série de tableaux d'Art & Language s'équivalent tautologiquement de la même manière qu'une somme et les éléments d'une addition dont elle est le résultat se correspondent mutuellement, à ceci près que le titre ajoute le prédicat « abstract » pour qualifier l'ensemble.

⁴⁷⁷ Alfred J. Ayer, *Language, Truth and Logic*, New York, Dover, n.d. [1936], p. 77.

Ces tableaux, que la critique a tendance à ne traiter que brièvement, sont présentés, avec raison, comme des commentaires ironiques sur le modernisme greenbergien, dont l'influence est considérable durant les années soixante. Charles Harrison, dans un texte qui établit la genèse des travaux du groupe, explique que ces tableaux de leurs débuts impliquaient une « manière de résistance aux habitudes et aux certitudes du modernisme dominant et de ses tenants ». Et il poursuit en éclairant cette production à la lumière de l'activité théorique qui allait définir la pratique d'Art & Language : « Si l'art moderniste était, dans une certaine mesure, devenu prisonnier du discours qui le suivait comme un double, il s'imposait d'explicitier, au sein même de la pratique, les effets déterminants de ce discours. 'Il sembla nécessaire, en fin de compte, d'accrocher la parlote aux murs' »⁴⁷⁸.

Il est difficile de rater l'humour pince-sans-rire de ces œuvres : sous (ou, plutôt, parallèlement à) l'apparente objectivité d'une donnée informative, on trouve en effet une réduction de la peinture au calcul des composants chimiques du médium. Ce faisant, Art & Language exemplifie l'autonomie revendiquée de l'œuvre d'art moderniste – mais en rabaisant l'idéal de sublimation qui lui est inhérent. Dans un texte éloquent, cédant presque à l'envolée oratoire, Greenberg avait célébré la capacité des « stained paintings » de Morris Louis à fondre tout à la fois la couleur, le dessin, la toile et la peinture en une espèce d'*Aufhebung* où le signe coïncidait avec ses propres conditions physiques de possibilité; les artistes d'Art & Language, eux, révèlent en quelque sorte la matérialité toute factuelle de la peinture, accusant la réalité platement chimique du médium. Si le projet de clôture autarcique hantant le modernisme se trouve ici réalisé (l'œuvre est bel et bien constituée et vérifiée comme totalité par son titre en une évidence indéniable), en revanche les moyens utilisés pour ce faire ont pour effet de dégonfler l'enflure utopique de cette visée.

Mais il faut signaler que cette dimension tautologique dépend du titre pour s'affirmer : c'est grâce au 100% dont ils décomposent la totalité que les deux pourcentages, quels qu'ils soient par ailleurs, sont compris comme *se référant* à ce même tableau qu'identifie le titre, et dont ils sont alors lus comme prédicats. Pour saisir

⁴⁷⁸ Charles Harrison, « Art & Language. Les dix premières années : conditions et intérêts », Jan Debbaut, *Art & Language. Les Peintures*, Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1987, p. 8. La phrase que cite Harrison est de Mel Ramsden (notes de 1981).

le rôle crucial du titre ou, mieux, la complémentarité nécessaire du titre et de l'œuvre dans ce cas, imaginons que ces mêmes tableaux soient intitulés *Abstract Painting* ou *Untitled* : les deux mêmes nombres seraient alors des signes dotés de *sens*, mais dépourvus de *réfèrent* (selon les catégories de Frege) : ils seraient par exemple regardés comme expressions d'un rapport de quantité ou de proportions, sans connexion existentielle avec une réalité concrète. Cette dépendance de l'œuvre à un élément de son paratexte est, de plus, accentuée par le fait que ce titre demeure physiquement extérieur au tableau.

À l'inverse de cette série, *A Painting That Is Its Own Documentation*, de John Baldessari, unifie ces deux éléments : le titre est inscrit dans le tableau, il constitue donc lui-même un élément de l'ensemble dont il est le nom. C'est ce cas de figure que nous allons maintenant examiner.

3) John Baldessari : *A Painting That Is Its Own Documentation*

L'humour et l'esprit pop de la citation semblent d'ailleurs eux aussi présents dans ce tableau du Californien John Baldessari peint en 1968, *A Painting That Is Its Own Documentation* (coll. Norah et Norman Stone, San Francisco). Le titre de l'œuvre est parfaitement explicite : les diverses informations transcrites sur la toile correspondent en effet à une documentation portant sur l'œuvre, car elles énumèrent dans l'ordre chronologique les principales étapes de sa création : soit, du 19 juin 1968, date de l'élaboration du concept, au 6 octobre de la même année, date de sa première exposition à la galerie Molly Barnes de Los Angeles, montage et préparation de la toile, élaboration du texte à peindre (c'est-à-dire précisément celui que nous lisons quand nous regardons la peinture), commande passée au peintre d'enseigne, puis exécution complétée.

Au bas du tableau, en plus petits caractères, se trouve une « note » qui se lit comme suit : « For each subsequent exhibition of this painting, add date and location below. For extra space, use an additional canvas. » Le protocole de documentation envisagé par l'artiste, nous le comprenons, ne se limite pas à consigner les étapes de création de l'œuvre, mais s'étend à son destin futur, pour peu que les galeristes et les conservateurs qui l'exposeront se prêtent au jeu imaginé par l'artiste. Or tel est bien le

cas : des reproductions de l'œuvre figurant dans des catalogues parus à diverses dates montrent qu'on a bel et bien ajouté des portions de toile pour y inscrire les lieux et les dates où elle a été exposée. Notons, avant d'y revenir, que ces reproductions plus récentes non seulement nous permettent d'appréhender la règle instaurée par l'auteur, mais nous apprennent aussi que les musées et les galeries l'ont effectivement suivie. *A Painting...*, dans la mesure où sa réalité est conçue dès l'abord comme ouverte et inachevée, parce qu'appelant le concours de certains de ses récepteurs, constitue une œuvre « riche en indices sur son énonciation », dirait Jean-Marc Poinot – encore que d'une façon bien différente de l'in situ. Relevons pour le moment que cette incorporation de la situation d'énonciation au sein de l'œuvre relève en effet moins d'une logique *spatiale* (celle qui verrait par exemple l'œuvre interpréter la circonstance de mise en vue et, réciproquement, être interprétée par le lieu d'exposition), que d'un procès temporel de consignation « notariale », lequel, fournissant en quelque sorte sa matière au contenu même de l'œuvre qui en est l'objet, implique de la modifier de façon irréversible : sitôt qu'un responsable d'exposition a fait peindre les coordonnées de la mise en vue de *A Painting...*, ces données se greffent à l'artefact pour en faire partie intégrante.

Au sein de notre corpus, *A Painting...* constitue ce que l'on pourrait appeler un hapax dans la production de son auteur ; alors que les tableaux d'On Kawara et d'Art & Language que nous venons de commenter constituent autant de variations sérielles très proches l'une de l'autre, variations obéissant à des règles plus ou moins élémentaires et contraignantes dont l'énoncé peut tenir en un bref « récit autorisé », le thème de l'autoréférence est ici abordé d'une façon singulière. En effet, contrairement à ce qui se passe dans la production d'alors de Baldessari, l'autoréférentialité de l'œuvre porte non pas simplement sur l'art ou la peinture en général, mais sur l'objet unique que constitue précisément *ce* tableau. Il s'agit de l'œuvre qui s'approche jusqu'ici le plus des travaux conceptuels dont le sujet appelle (et rendra idéalement équivalente), par son statut d'énoncé verbal, une ekphrasis fidèle, parce qu'ils consistent justement en une description propre de l'artefact que chacun d'eux constitue. *A Painting...* est à cet égard

la première production où nous verrons opérer les traits déterminants de la tautologie⁴⁷⁹.

L'œuvre appartient à une période où, de 1966 à 1970, Baldessari a créé des peintures à textes et à photo-émulsions, en recourant aux services de peintres d'enseigne pour les réaliser. Cette période, le récit de formation de l'artiste la présente un peu comme une reddition à l'immanence de l'art, l'eurêka suivant une longue et insatisfaisante série d'essais pour trouver sa voie (que Baldessari allait marquer en brûlant toutes ses œuvres antérieures à mars 1966, dans son *Cremation Project* de 1970⁴⁸⁰). Dans plusieurs entrevues, l'artiste évoque en effet l'isolement dont il souffrait dans sa ville natale de National City, où il était retourné après avoir étudié l'art à Los Angeles, le peu de contacts qu'il avait avec des artistes, le peu d'échos que trouvait sa peinture à ses propres yeux, et la perspective qui s'offrait à lui de n'enseigner qu'à des élèves du collège et à des prisonniers. Dans un entretien de 1981, il explique comment ce sentiment d'échec l'a mené à la formule des peintures à texte avec photos :

I got to a point where I was pretty bitter about art in general, and I figured 'Why not give people what they understand most, which is the written word and the photograph.' I just reasoned perversely : 'Why fight it? Why don't you just give them what they want?'⁴⁸¹

Le raisonnement de Baldessari – aux allures de capitulation – rappelle le mot de Mel Ramsden à propos de ses peintures pré-conceptuelles de 1966-68 : « accrocher la

⁴⁷⁹ On pourrait à ce propos se demander si (et jusqu'à quel point) la période, à mi-chemin entre la peinture et un travail sur le langage qui délaisse presque complètement la visualité, se rattache à l'art conceptuel. Peut-être l'ambivalence même de cette situation est-elle la réponse la plus claire que nous puissions fournir à cette question, qui dépend surtout de la définition qu'on donne de l'art conceptuel. Autant pour Kosuth (« Art After Philosophy, Part II », *Art After Philosophy and After. op. cit.*, p. 29) que pour Dave Hickey (« Still Wrong After all These Years: Tips For Looking at the Work of John Baldessari », *John Baldessari: National City*, San Diego, Museum of Contemporary Art, 1996, p. 26), l'art de Baldessari ne s'inscrit pas dans l'art conceptuel. Pour Elizabeth C. Baker, par contre, il est « the most complex Los Angeles conceptual artist » (« Los Angeles, 1971 », *Art News*, vol. 70, no 5 (Sept. 1971), p. 39).

⁴⁸⁰ Sur cet acte et cet événement de sa biographie, dont Baldessari a fait aussi une œuvre, voir entre autres Coosje van Bruggen, *John Baldessari*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, New York, Rizzoli, 1990, p. 54, 56-57. L'avis légal paru dans le quotidien *Union* de National City, est à cet égard un point de jonction avec le travail protoconceptuel de Robert Morris.

⁴⁸¹ Nancy Drew, « John Baldessari : An Interview », Marcia Tucker; Robert Pincus-Witten, *John Baldessari*, New York, The New Museum, 1981, p. 63. Pour plus de détails biographiques sur la question, voir Jan Avgikos, « Stating the Obvious », Hugh Davies ; Andrea Hales, *John Baldessari : National City, op. cit.*, p. 18-21.

parlote aux murs »⁴⁸². Ce que désire le public, ce qu'il comprend le mieux, c'est au fond ce qui est toujours-déjà là – la *doxa*, l'idée reçue ou la convention admise, telle qu'on la retrouve dans les guides et manuels de peinture amateur, voire dans les textes (panneaux explicatifs, légendes, commentaires, etc.) qui accompagnent œuvres exposées et reproductions publiées. Marcia Tucker remarque à ce propos que Baldessari fait un usage important des *expressions gnomiques* (proverbe, maxime, parabole, énigme) ; celles-ci ont pour fonctions de prodiguer des conseils sur la conduite de la vie, d'énoncer des vérités générales, et sont caractérisées par l'emploi de verbes au présent « éternel », par une grande économie de moyens (brièveté lapidaire du proverbe, efficacité pédagogique de la parabole, etc.), et par la présence d'un narrateur impersonnel, aspects qui concourent à l'effet d'autorité de leur universalité ressentie⁴⁸³. Sous le mode de conseils pratiques tirés de cours ou de manuels

⁴⁸² Mel Ramsden, notes de 1981, cité dans Charles Harrison, « Art & Language. Les dix premières années : conditions et intérêts », *op. cit.*, p. 8. Dans un autre passage de l'entretien avec Nancy Drew, Baldessari parle de la toile comme d'un « signal d'art » : « I [...] just attempted to talk to people in a language they understood, such as hyperrealism, etc. But rather than paint realistically and aspire to the conditions of a photograph, why not just use the photograph or a text? I thought I would do all that on canvas so that the canvas would be an *art signal*. » (Nancy Drew, « John Baldessari : An Interview », *op. cit.*, p. 63 [nous soulignons].) La solution de Baldessari résonne un peu comme un abandon de l'art ou un exil forcé hors de son territoire (qui repose sur le postulat tacite que l'art = peinture), lequel est cependant aussitôt suivi, voire consubstantiellement associé à, un signe d'attribution. Réduisant en quelque sorte le tableau à n'être qu'un site d'inscription de ce qui n'est plus, ou n'est pas encore, de la peinture, Baldessari rompt apparemment avec cette dernière mais, en même temps, ce tableau fait office de « signal d'art » pour réintroduire son travail dans le champ artistique proprement dit. Ainsi le tableau comme objet/surface d'inscription est-il à la fois ce qui pointe le défaut de peinture et ce qui rétablit le lien avec l'art.

En un sens, l'art, en tant qu'objet de discours de ces tableaux, est rendu d'autant plus prégnant que le défaut de respect de l'une de ses conventions est plus patent : la peinture qui ne fait place à aucune image. Il n'y a pas de tableau, alors même qu'il devrait y en avoir un – puisqu'on se trouve bien devant une toile tendue recouverte d'acrylique, sur laquelle sont peints des mots. Et pourtant, sitôt réalisée, la formule du tableau à texte devient peinture, c'est-à-dire qu'elle étend à elle le domaine du pictural qui, jusqu'alors, semblait l'exclure (et qu'elle croyait avoir quitté). La toile, comme site d'inscription de ces signes, fonctionne donc comme cet indice qui dit : ceci est à voir comme art, dans un contexte d'art. Elle réintroduit nominalement ce que l'œuvre exclut ontologiquement, ou substantiellement. Plutôt que de créer une peinture imitant la photographie, Baldessari utilise directement la photo (ou le texte). C'est donc hors de la peinture (du moins telle qu'il la conçoit jusque-là) que se trouve la solution, et cette solution lui permet de faire de l'art sans avoir pour autant à peindre; elle aboutit à délier le genre « art » de tout médium particulier qui en spécifierait la pratique (qu'il s'agisse, en l'occurrence, de peinture ou de sculpture), à passer à la condition générique de l'art, selon le mot de Thierry de Duve (« Du monochrome à la toile vierge », *Résonances du ready-made*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 193-292). L'eurêka de Baldessari, un peu à l'instar de l'invention de l'outil visuel de Buren, condense un double mouvement : rupture et suture.

⁴⁸³ L'auteure emprunte la définition que donne de cette notion Peter Farb (*What Happens When People Talk*, Bantam, 1973, p. 117-119), cité dans Marcia Tucker; Robert Pincus-Witten, *John Baldessari*, New York, The New Museum, 1981, p. 33.

(*Composing on a Canvas, Subject Matter*), de citations de critiques (*A Painting for Kubler*), ou de principes théoriques généraux, la dimension gnomique participe de la fonction didactique des textes ou fragments choisis par le peintre, et se trouve renforcée par la facture anonyme de la peinture d'enseigne.

Les thèmes de cette série excèdent néanmoins ce registre, puisqu'on y trouve des fragments plus mondains, issus par exemple du langage de la réclame publicitaire (*Tips for Artists who Want to Sell...*), et surtout, parce que le ton didactique se double souvent aussi d'un humour pince-sans-rire. Extraits de leur contexte, plusieurs de ces énoncés, particulièrement ceux qui offrent des conseils ou qui rapportent des propos de critiques d'art, perdent quelque peu de leur autorité, sont dépouillés de leur évidence, sont montrés, en somme, comme artefacts discursifs. Quand on sait que Baldessari, selon le récit qu'on peut induire à partir du témoignage des écrits et propos rapportés au sujet de son cheminement d'artiste, se confrontait dans ces années-là à la possibilité de l'échec et du ratage de sa vocation d'artiste, la présence de ces passages peut aussi prendre l'allure d'un exercice cathartique grâce auquel il tente de surmonter cette épreuve⁴⁸⁴. La « tonalité » de ces tableaux oscille en fait entre l'hommage et la distanciation ironique, entre la révérence et le rabaissement : le peintre y moque tout à la fois le langage et le répertoire didactique liés à sa condition d'enseignant d'art, mais il y pointe aussi, par de multiples citations et paraphrases de théoriciens ou de critiques d'art tels Barbara Rose, Clement Greenberg ou George Kubler, l'existence d'un champ théorique sur l'art contemporain en pleine élaboration, c'est-à-dire d'une communauté savante à laquelle il revendique tacitement son appartenance (ne serait-ce que par le geste d'en reprendre des répliques pour en faire des sujets de ses tableaux).

A Painting... paraît cependant se distinguer de cet ensemble. On n'y trouve pas de propos général sur l'art ou la technique picturale, et il est difficile d'y voir quelque commentaire ou sous-entendu ironique; le texte peint qu'on peut y lire porte bien plutôt sur l'objet que ce tableau constitue lui-même. Deux autres différences se manifestent

⁴⁸⁴ Dans un entretien de 1998, par exemple, Baldessari déclare à propos de la série « National City » : « I would've never done those works if I hadn't given up hope. I thought: I'm just going to keep teaching high school, it doesn't matter what I do, so I'm just going to keep making these texts and phototexts pieces. I don't need to impress anybody » (Gary Simons, « John Baldessari. Starting with Existing Things », *Flash Art*, vol. XXXI, no 202 (oct. 1998), p. 110).

par rapport au reste des œuvres de la période. D'une part, le texte peint ne semble pas être une citation car, se rapportant explicitement au tableau sur lequel il est inscrit, il n'implique pas de contexte autre où il aurait pu être proféré; à l'inverse des tableaux reproduisant des extraits de guides pratiques ou de textes de critiques d'art, on n'entend pas ici d'autre « voix » que celle de cette peinture de Baldessari (si bien que l'œuvre semble adhérer à ce qu'elle dit, sans qu'il y ait entre elle et le discours l'épaisseur d'une distance ironique). D'autre part, le texte apparaît comme un tout et non comme un fragment : il est coiffé d'un titre, ce qui lui confère l'unicité d'un ensemble; il s'ordonne selon une séquence chronologique d'événements qui, s'ouvrant par la conception de l'œuvre et se terminant par sa présentation en galerie, le dote d'une structure cohérente et suggère un « récit » complet.

Le fait que ce texte peint fonctionne un peu à la manière d'une *légende* pour le tableau dont il constitue le contenu explique peut-être qu'on n'y trouve pas l'ironie à peu près partout présente (ou à tout le moins visée) dans les autres œuvres de cette période. Au contraire, cette liste de dates a toutes les allures d'une information crédible (bien que le spectateur soit incapable, au vu de la peinture, de s'assurer que ces données soient véridiques, rien en revanche ne l'incite à les mettre en doute); et il est par ailleurs difficile d'y reconnaître la parodie de quelque notion théorique (à moins d'y voir, certes, une reprise ironique de la formule utilisée par Morris dans le *Card File*).

Il faut, par contre, nuancer cette impression première de singularité. À vrai dire, un certain nombre de tableaux de Baldessari réalisés durant cette période semblent aussi porter sur eux-mêmes plutôt que (ou du moins en plus) de tenir un discours sur un objet plus large et englobant comme la peinture ou l'art : *Everything is purged...*, *Pure Beauty* ou *A Work with Only One Property* paraissent bien se désigner eux-mêmes, et cela, selon au moins deux modalités.

Dans le premier cas, l'énoncé peint *A Work with Only One Property*, par exemple, se réfère à la peinture même dans laquelle il figure en raison d'un processus d'inférence : parce que cette œuvre est l'objet le plus proche auquel le texte peut se rapporter en l'absence d'un marqueur de désignation explicite, « a work », que l'article indéfini laisse imprécis, peut être compris comme le tableau lui-même. Il se produit

ainsi un télescopage de l'usage et de la mention : l'énoncé peint que le tableau nous incite d'abord à considérer comme son « sujet » (et donc à lire comme un énoncé opaque *mentionné* par le tableau) peut à tout moment être rendu *transparent*, dès lors qu'on choisit de le considérer en tant que « légende » de l'objet que constitue ce même tableau. Ainsi, la place centrale de l'énoncé peint, le fait que le plan pictural, ne contenant que lui, tende à devenir une pure surface d'inscription textuelle, fait coïncider performativement l'*image* décrite avec la *légende* qui la décrit (notons cependant que le statut de mention ou d'usage de cet énoncé reste indécidable; l'énonciation devant laquelle on se trouve en observant ce tableau permet simultanément les deux possibilités, sans que l'une puisse dominer sur l'autre).

Dans le deuxième cas, celui de tableaux comme *Everything is Purged from this Painting but Art...*, par exemple, c'est la présence d'un déictique (en l'occurrence, le « this ») qui va amener à lire l'intitulé comme se rapportant à l'œuvre dont il est le titre.

En revanche, remarquons-le, la seule présence de déictiques comme *this* est insuffisante pour marquer de façon certaine la liaison à un référent précis. Ainsi, dans *Painting and Drawing*, le même *this* apparaissant dans le texte reproduit nous semble plutôt se rapporter à un tableau autre, et la présence de l'énoncé est moins de l'ordre de l'énonciation directe que de la *citation*.

L'interprétation des énoncés qu'on trouve dans les tableaux de Baldessari de cette période peut donc se faire selon deux principes : le premier veut qu'un élément peint soit compris comme le sujet du tableau; le second implique qu'un énoncé inscrit à la surface d'un objet, ou accolé à lui, est interprété comme une légende, une description ou un titre pour cet objet. Pour trancher entre ces deux options plus ou moins divergentes, le spectateur opère ce qu'on peut appeler un test de concordance : il confronte le tableau qu'il a sous les yeux avec ce que dit le texte peint du tableau, pour voir si cet énoncé peut s'appliquer à ce dernier.

Or le sens de tableaux comme *Everything is purged...* ou *A Work with Only One Property* repose justement en grande partie sur le heurt entre la fonction désignative du déictique et l'échec relatif de ce test; l'autoréférentialité du contenu textuel du tableau n'est en effet invoquée que pour mieux se dérober. Si le texte peint tend irrésistiblement à être lu comme une légende, en revanche cette légende paraît aussitôt

inexacte dès qu'on l'applique à l'œuvre. Ainsi, un tableau comme *A Work with only One Property* ne saurait comporter une seule et unique « propriété » : bien au contraire, il faut compter avec la couleur, le format, la place qu'il occupe dans la production de l'auteur, etc., pour en comprendre le sens.

Dans le cas de *A Painting That Is Its Own Documentation*, c'est l'adjectif possessif « own » qui autorise (voire exige) l'inférence, encore que rien n'assure le spectateur que ce titre dise bien la vérité, c'est-à-dire que les renseignements peints sur le tableau s'appliquent effectivement à lui. Un regardeur particulièrement méfiant pourrait soupçonner que le titre de l'œuvre ne garantit en rien la véracité des informations fournies : qu'est-ce qui, en effet, outre la parole de l'auteur, nous assure que ce tableau a été peint le 3 août 1968 ou que Baldessari en a eu l'idée à 10 h 25 le matin ? La plausibilité de ce doute a cependant le mérite de mettre en lumière le caractère singulier de cette œuvre : à la différence d'une peinture figurative ou expressionniste, *A Painting...* implique une *assertion* portant sur un état de choses. La peinture ne manifeste pas seulement la dimension iconique d'un tableau « représentant » une documentation, elle suggère aussi que le contenu de cet énoncé peint se rapporte à un artefact réel (c'est-à-dire participant du monde au sein duquel le spectateur le reçoit) : le signe comporte donc un lien avec le réel hors de l'œuvre, et prétend tacitement « dire vrai » à son propos. En d'autres termes, et pour utiliser la commode terminologie de Frege, la structure logique de l'œuvre dépasse la seule expression d'un *sens*, elle repose sur (et engage) une capacité à pointer un *référént*, c'est-à-dire un existant.

De fait, cette assertion – implicite, répétons-le – est vérifiable (c'est-à-dire, aussi, falsifiable). Supposons qu'il n'y ait pas eu de galerie Molly Barnes en 1968 à Los Angeles; ou que, le cas échéant, Baldessari n'y ait pas exposé cette année-là; ou encore que, s'il a bien exposé, aucune œuvre de cette exposition ne ressemble à *A Painting...* : les informations consignées sur le tableau seraient alors inexactes, et nous nous trouverions alors soit devant une représentation *fictive*, soit devant une documentation *fausse* (voilà qui montre d'ailleurs la différence majeure de statut et de mode de réception entre image et information).

Cette connexion indiciaire du signe pictural au monde est d'ailleurs accentuée par la dimension performative indéniable que comporte *A Painting*, et qui engage le devenir de celle-ci à être incorporé à son contenu, entraînant certains de ses récepteurs à prendre part à son processus. Dimension performative, parce que c'est le premier musée qui, en décidant de jouer le jeu et de faire inscrire la date et le lieu de l'exposition de l'œuvre, a fait passer en mode réel ce qui était d'abord un pur mode d'emploi conceptuel. On peut en effet très bien imaginer que la règle du jeu suggérée dans la « note » au bas de la toile ait pu rester lettre morte – et l'œuvre n'en aurait pas moins opéré en tant que documentation d'elle-même, une documentation limitée à son histoire jusqu'à sa sortie de l'atelier. De fait, c'est précisément l'impression que donne une reproduction de l'œuvre dans le catalogue d'une exposition de 1981⁴⁸⁵ : nous n'y trouvons aucune mention de présentation antérieure, et la photo semble renvoyer à l'état initial de l'œuvre. Ce qui donne à penser que, ou bien il n'y a pas eu d'exposition antérieure (ce qui n'est pas le cas, *A Painting...* ayant été présentée dès 1969 au Newport Harbor Art Museum), ou bien la documentation qui la constitue s'applique à la seule histoire de sa production, et n'a pas (n'avait pas) à engager d'autres intervenants impliqués dans sa circulation. Or, on le sait, musées et galeries qui ont ensuite exposé l'œuvre ont bel et bien inscrit les coordonnées de ces présentations successives (ce que suggère aussi le fait que, dans la majorité des publications sur Baldessari, la datation du tableau – « 1968 to present » – évoque un *work in progress*).

Cette dimension performative, par laquelle donc l'œuvre demande à ses récepteurs (entendre ici les conservateurs et galeristes qui la donnent à voir) de rétroagir sur l'artefact, se répercute au-delà de cette décision initiale de « jouer le jeu » et, par là, d'avaliser le projet de l'auteur, d'y donner suite. Elle n'a pas qu'une répercussion qualitative mais aussi, à un horizon plus lointain, quantitative : car en choisissant d'ajouter une surface de toile à l'œuvre pour en consigner les paramètres d'exposition, chaque institution contribue à modifier l'objet de façon irréversible. Si bien qu'il n'est pas déraisonnable d'imaginer un contexte futur où l'œuvre, en raison de ces ajouts successifs, deviendrait si haute qu'elle constituerait un défi logistique pour le

⁴⁸⁵ Marcia Tucker; Robert Pincus-Witten, *John Baldessari*, New York, The New Museum, 1981, p. 8.

musée qui voudrait l'accueillir (un catalogue de 1996 nous apprend qu'elle faisait à ce moment plus de 204 pouces de hauteur). Il serait bien sûr possible de présenter l'œuvre en déroulant des sections de sa surface, la toile n'ayant pas besoin d'être fixée à un châssis sur toute sa hauteur; cependant, étant donné que le tableau de chevalet constitue une des références culturelles sur lesquelles opère le travail de Baldessari, la décision de s'écarter de ce cadre constituerait à son tour un tournant lourd de conséquences dans l'histoire de l'œuvre⁴⁸⁶.

Davantage : il est à prévoir que la suite de ces inscriptions de données et de ces ajouts de toile aura pour effet d'accentuer – de rendre plus manifeste – l'obligation contractuelle tacite par laquelle l'œuvre prétend, pour ainsi dire, à un droit de regard sur ses contextes ultérieurs de présentation, aussi culturellement lointains soient-ils à son contexte de création. Phénomène inverse de celui noté par Philip Fisher⁴⁸⁷ dans la métamorphose de l'art à l'ère du Musée : si exposer et constituer comme œuvre d'art un objet de culte, une relique ou un accessoire primitif, c'était l'arracher à son contexte d'usage initial, et le pourvoir d'un usage esthétique inédit pour lequel il n'avait pas été prévu, en revanche, exposer ce Baldessari impliquera, pour un conservateur de l'avenir, d'adhérer un tant soit peu au système de valeurs et à l'épistémè inhérents à cette œuvre, aussi distants culturellement soient-ils de lui.

Cette analyse, qui accorde à la dimension illocutoire de l'œuvre un rôle déterminant dans son mode de signification, contribue à infirmer l'argument par lequel Kosuth excluait d'emblée les œuvres de Baldessari du champ de l'art conceptuel qu'il tentait d'élaborer dans « Art After Philosophy », en les confinant à un statut de *représentation* : « Although the amusing pop paintings of John Baldessari allude to this

⁴⁸⁶ Pour qui est friand d'explications psychologisantes, cette croissance virtuellement illimitée de l'œuvre s'éclaire d'un jour singulier à la lumière des propos tenus par l'artiste lors d'une conversation avec les artistes Clegg et Guttman. Voulant illustrer le fait que nous ne connaissons pas nécessairement les causes de nos faits et gestes, que nos créations procèdent le plus souvent de motivations profondes dont nous n'avons pas même conscience, Baldessari évoque sa grande taille (il mesure plus d'un mètre 98) pour expliquer son travail à partir d'images « éclatées » : « Je suis sûr que si j'ai toujours – ou, en tout cas, très souvent – eu recours à des images éclatées c'est parce que, lorsque j'étais enfant, et du fait de ma haute taille, j'ai toujours eu le sentiment d'être un peu désarticulé. Je ne me suis jamais perçu comme faisant un tout. Je me voyais comme une paire de bras, une paire de jambes, une tête, sans que les différents éléments s'additionnent, même s'ils semblaient, de quelque manière, rester attachés les uns aux autres quand je descendais la rue. » (John Baldessari; Michael Clegg; Martin Guttman; Régis Durand, « Conversation » [1988], Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 1990, p. 12-13)

⁴⁸⁷ *Making and Effacing Art. Modern American Art in a Culture of Museums*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1991.

sort of work by being ‘conceptual’ cartoons of actual conceptual art, they are not really relevant to this discussion »⁴⁸⁸.

Le contenu de *A Painting...* n’étant autre qu’un ensemble d’éléments d’information portant sur l’œuvre elle-même, le tableau annonce pourtant un motif majeur de l’art conceptuel imminent. À l’inverse, cependant, de bien des œuvres de ce mouvement dont la documentation thématise la condition d’artefact et le processus de leur création, le tableau de Baldessari est en quelque sorte tourné vers son propre avenir, puisqu’il appelle les galeristes et les conservateurs, mais aussi, en définitive, tout témoin prenant une part active à sa diffusion, à y consigner les étapes de ses pérégrinations éventuelles.

En ce sens, la dimension réflexive de l’œuvre de Baldessari ne concerne pas uniquement son statut d’artefact, elle s’étend aussi à la conscience de l’épistémè du musée mais aussi et surtout du médium qu’est *l’exposition temporaire* dans lequel les œuvres d’art moderne et contemporain sont de plus en plus données à voir et appelées à transiter.

Le caractère tautologique de l’œuvre, s’il est indéniable, n’en ouvre alors pas moins à quelque chose d’autre que l’artefact (soit l’histoire de sa réception). C’est là tout le contraire d’une clôture solipsiste, et on pourrait considérer l’œuvre à la lumière des réflexions de Buchloh ou de Russell à cet égard : l’autoréférentialité de *A Painting...* est critique et dynamique, l’œuvre thématisant ses conditions d’insertion institutionnelle. Par ailleurs, on remarquera que si l’on veut lier le tableau de Baldessari à l’enjeu de la dématérialisation, c’est ici en se matérialisant de plus en plus que l’œuvre, paradoxalement, confirme et accomplit sa nature conceptuelle. Elle pointe à cet égard vers la critique institutionnelle.

C. Conclusion

Il est tentant de voir dans le tableau de Baldessari, en lisant Kosuth, une reprise (plus ou moins délibérée) du *Card File* de Robert Morris – lequel, réalisé en 1962 et

⁴⁸⁸ « Art After Philosophy, Part II », *Art After Philosophy and After. op. cit.*, p. 29.

présenté à quelques reprises, notamment dans les expositions *Language* de la galerie Dwan de New York, devait être relativement bien connu en 1968.

Il est aussi pertinent de relever que *A Painting...*, de même que les *Date Paintings* d'On Kawara, s'écarte du dogme moderniste non seulement en faisant place à l'altérité du langage verbal, mais aussi en réintroduisant le *temps* dans la peinture – non plus comme aspect figuré, c'est-à-dire comme diégèse implicite dont l'image présenterait divers épisodes ou fixerait le « moment le plus fécond » (*dixit* Lessing), mais en tant que trait procédural, en tant que liste des étapes de création et de diffusion de l'œuvre : temporalité cette fois non plus fictive, mais littérale et concrète, si l'on veut, de l'histoire de l'artefact que le spectateur a sous les yeux. Il est ainsi possible de voir, à partir des diverses productions picturales que nous avons rencontrées au cours de ce chapitre, les prodromes de deux modes majeurs de l'autoréférentialité conceptuelle : certaines des variations de Art & Language et de Baldessari annoncent (voire participent de) l'œuvre comme commentaire ou *description* factuelle et synchrone d'elle-même; *A Painting...* et les tableaux d'On Kawara pointent, eux, vers l'œuvre comme acte ou « procès-verbal » des étapes de sa création. On reconnaîtra ici le partage entre description et narration, catégories narratologiques fondamentales à la structure de tout récit, opposition qui se révèle pertinente, comme on va le voir, pour aborder le *Card File* de Morris, le *Five Words in Green Neon* de Kosuth et le *Schema* de Graham.

CHAPITRE IV

L'autodescription dans quelques œuvres conceptuelles

Les trois œuvres que nous étudierons dans ce chapitre – *Card File*, *Five Words in Green Neon* et *Schema* – constituent le corpus spécifiquement « tautologique » des productions examinées dans notre thèse. Chacune d'elles, comme on va le voir, porte expressément et exclusivement sur elle-même, décrivant l'artefact qu'elle constitue bien que, dans le cas de *Card File*, l'œuvre relate aussi les étapes de sa création. Énoncé descriptif (ekphrasis) et objet décrit paraissent ici coïncider dans une unité accomplie, comme se fondant en une parfaite autoréférence – encore qu'aucune de ces œuvres ne parvient tout à fait à réaliser cette fusion.

Ces œuvres empruntent la troisième voie que nous avons évoquée au chapitre III, en réponse à l'aporie affrontée par la peinture moderniste : comme s'il s'agissait pour elles d'atteindre à l'autotélisme que cette peinture a poursuivi en vain, elles s'affranchissent de la spécificité qui en guidait jusque-là l'histoire, et rompent ainsi plus ou moins radicalement avec la visualité pour faire coïncider l'œuvre et le texte qui la décrit. Le *Schema* de Graham constitue à l'origine un poème dont le lieu de diffusion n'est plus la cimaise de galerie, mais la page de revue ; de même, le *Card File* rassemble quant à lui une série de fiches, c'est-à-dire de documents textuels qui se lisent plus qu'ils ne se regardent ; seule la série des néons de Kosuth tente une synthèse en présentant un énoncé verbal indissociable des caractéristiques visuelles de son médium (la lumière et la couleur). Ce faisant, les œuvres retenues s'inscrivent dans une production dite générique, comme nous l'avons souligné plus haut, et participent de plain-pied à l'émergence du courant conceptuel qui se manifeste vers la fin des années soixante; documentation, mesure et information se substituent aux propriétés plastiques et visuelles de la peinture ou de la sculpture, l'intellection de l'œuvre prenant le pas sur l'activité perceptive.

Il convient aussi de rappeler que, si nous abordons ces trois œuvres dans la logique de leurs rapports avec la description, leur création respective découle de

motivations et de recherches diverses et ne saurait procéder de cette seule question. *Card File* n'est qu'une manifestation parmi plusieurs autres de l'intérêt de Morris pour le processus créateur et la poïétique de l'œuvre; cette dernière s'identifie au *processus* qui la produit et sa part textuelle *raconte* l'histoire de sa création. Dans le cas de *Five Words...* et de *Schema*, l'œuvre consiste plutôt à *décrire* l'objet matériel qu'elle est. Cette autodescription a pour tâche, chez Kosuth, d'illustrer la conception que l'artiste se fait de l'art comme tautologie, en rendant manifeste que la fonction de l'art est dorénavant, selon lui, d'assumer sa propre conscience théorique, si bien que l'œuvre particulière doit se subsumer dans son autoréférence. L'autodescription de *Schema* obéit quant à elle pour Graham à une motivation quelque peu différente; il s'agit d'amorcer une critique de ce médium de reproduction et de circulation de l'œuvre que constitue la revue d'art. La variabilité inhérente aux différentes actualisations de *Schema*, qui décrit tout à la fois le texte en quoi consiste l'œuvre et la mise en page dans laquelle elle s'incarne, entraîne d'emblée un regard sur la réalité sociale des médias et du phénomène de la reproductibilité de l'œuvre d'art, ce qui implique donc un rejet de la clôture inhérente à l'œuvre tautologique telle que la conçoit Kosuth. On le constate, ce corpus est hétérogène et c'est, à la rigueur, dans le cadre de la question posée par notre recherche qu'il peut constituer un ensemble cohérent.

Car, en dépit des univers de sens distincts dont ces productions émanent, toutes trois contribuent cependant à fournir autant de réponses à l'une des questions déterminantes que se pose la peinture moderniste tardive : comment concilier la création de l'art et la conscience qu'il a de lui-même? C'est à ce titre que les œuvres seront ici abordées comme les différentes étapes d'une trajectoire. Par ailleurs, bien qu'elles participent toutes trois de la spécificité du tautologique, elles incarnent des modalités différentes de l'autodescription.

Card File et *Schema* présentent toutes deux une ouverture au contexte qui les distingue de la clôture quasi monadique de *Five Words...* Mais cette ouverture n'est pas du même ordre dans les deux cas. La diégèse de *Card File* rend compte d'un processus renvoyant à l'intériorité des décisions et des actes mentaux de son auteur : l'œuvre est documentée comme entreprise créatrice pensée et accomplie par un sujet. *Card File* témoigne, comme on le verra, de l'influence encore vive de l'expressionnisme abstrait

sur Morris. Avec *Schema*, ce processus de création s'inscrit, dans l'œuvre, au présent chaque fois renouvelé de son actualisation; de plus, la relation de nécessité indiciaire qui s'instaure entre l'œuvre et les paramètres matériels de sa publication témoigne de la logique du langage public que Krauss a mise en lumière dans l'art du tournant des années 1970. Ainsi *Schema* annonce-t-il la critique institutionnelle et l'in situ. Il met en crise le paradigme moderniste dont les néons autonomiques de Kosuth, tout en rompant avec la spécificité, paraissent encore se réclamer; l'œuvre montre alors comment une même formule – l'autodescription – participe de deux logiques artistiques radicalement différentes.

A. *Card File*

Comme nous l'avons souligné plus haut, *Card File* préfigure certains traits déjà observés lors de notre examen de *A Painting That Is Its Own Documentation* de John Baldessari : abandon de la visualité, recours au médium verbal, assimilation du contenu de l'œuvre à une documentation sur son historique. Tout en étant antérieure au tableau de Baldessari, l'œuvre annonce, sur le plan épistémologique, la rupture plus radicale que marqueront les productions conceptuelles de la fin de la décennie, en délaissant la spécificité de la peinture pour passer à une création générique (en l'occurrence, le recours à l'objet fonctionnel et à la documentation).

Datant de 1963⁴⁸⁹, *Card File*, figurant dans la collection du Musée national d'art moderne (Paris), se présente comme un fichier vertical fixé sur un panneau de bois. Le fichier compte quarante-neuf fiches (sur un total de soixante et onze supports à fiches), classées de haut en bas selon l'ordre alphabétique de leurs titres et que le spectateur peut lire. L'ensemble des fiches contient des informations dactylographiées ayant trait à la conception et à la réalisation de l'œuvre même que constitue ce fichier⁴⁹⁰. L'une d'elles, intitulée « Trips – 2 », nous apprend d'ailleurs que Morris s'est procuré ce classeur à fiches en magasin et qu'il aurait donc utilisé l'objet ready-made.

⁴⁸⁹ Quoique 1962 est parfois aussi suggérée.

⁴⁹⁰ Nous avons utilisé la transcription intégrale du texte des fiches, en traduction française, parue dans Michel Bourel; Jean-Louis Froment, *Art conceptuel I*, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1988, p. 28-34 [trad. française : Charlie Grandjeat].

Ce recours au ready-made et l'intrusion du langage verbal dans une pratique plastique (coprésence et tension dont Jean-Pierre Criqui dira qu'elle est omniprésente dans l'œuvre de Morris⁴⁹¹) témoigneraient, selon la plupart des commentateurs, de l'influence de Duchamp à laquelle l'artiste s'intéresse dans ces années-là – mais aussi, plus généralement, de la tendance néo-dadaïste (on sait que Morris fut proche de Fluxus et de La Monte Young). On lie ainsi parfois *Card File*, en raison de l'importance cruciale qu'y acquiert le texte, à la *Boîte Verte* de Duchamp, recueil de notes manuscrites et de dessins fac-similés entourant la genèse du *Grand Verre*. Mais si la *Boîte* de Duchamp constitue un ensemble de vestiges recueillis *a posteriori* et renvoyant à une œuvre distincte et autonome, le texte des fiches chez Morris s'identifie à l'œuvre dont elles sont par ailleurs le document. En d'autres termes, et c'est bien là un des traits qui justifient l'inclusion de cette œuvre dans notre corpus, le paratexte qu'est *Card File* ne fait qu'un avec le texte qu'il est chargé d'accompagner et de documenter. Pour le dire autrement, un même ensemble d'énoncés verbaux est tout à la fois le texte et le référent dont il traite. Selon Rosalind Krauss, par ailleurs, *Card File* montrerait moins une influence de Duchamp que de l'écrivain Samuel Beckett en raison de l'épuisement combinatoire et de l'effet d'accumulation absurde qui en résulte : « À l'examen, ces fiches révèlent cependant que le procédé comique qui touche l'ordre et la méthode des procédures analytiques est du même genre que celui qui leur est appliqué dans l'univers de *Watt* »⁴⁹².

De façon plus spécifique, l'orientation verticale et l'accrochage mural du classeur permettent d'intégrer *Card File*, sur le plan formel, à un ensemble d'œuvres

⁴⁹¹ « ... est-il légitime de considérer les textes publiés sous le nom de Morris par diverses revues et magazines comme un ensemble distinct du reste de son activité, suffisamment autonome et homogène pour constituer ce que les exégètes qualifient traditionnellement de *corpus* ? [...] Afin d'esquisser une réponse à cette question, il faut rappeler combien l'œuvre plastique de Morris, longtemps avant les premières « Notes on Sculpture » de 1966 [...] se trouve placée sous le signe du langage. [...] En réalité je gage volontiers qu'une comptabilisation aussi fastidieuse qu'éclairante démontrerait que chez Morris – tous médiums confondus – les œuvres recourant d'une manière ou d'une autre au langage, sous la forme de l'écriture ou de la parole [...] sont de loin les plus nombreuses. » (Jean-Pierre Criqui, « Note lacunaire sur Robert Morris et la question de l'écriture », *Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 64-65)

⁴⁹² Rosalind Krauss, « La problématique corps/esprit : Robert Morris en séries », *Robert Morris*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 52. Voir aussi à ce propos l'article d'Annette Michelson qui analyse les procédés de Duchamp à la lumière de l'autisme : obsession, compulsion, attrait pour des systèmes de classement, pour la répétition, etc., qu'on peut reconnaître dans cette œuvre (« *Anemic Cinema* : Reflections on an Emblematic Work », *Artforum* 12 (October 1973), p. 64-69).

réalisées entre 1960 et 1963 et s'apparentant à des reliefs (telles *Three Rulers (Yardsticks)*, *Metered Bulb* et *Swift Night Ruler*). Lorsqu'on sait que ces travaux suivent de près la courte période où Morris s'adonna à la peinture (il eut deux expositions de tableaux en 1957 et 1958), et qu'ils sont contemporains des sculptures annonçant ses futurs volumes minimalistes (tels *Portal* ou *Column*), il est tentant d'y voir une transition par laquelle Morris, à l'instar de maint autre jeune artiste, s'affranchit de la forme tableau en passant progressivement à l'objet et aux trois dimensions. Tout en constituant un ready-made, *Card File* témoignerait malgré tout encore de l'influence exercée par le paradigme pictural en raison de son accrochage mural, forme d'énonciation institutionnelle qui équivaut en quelque sorte à introniser l'objet au sein du domaine des œuvres d'art. Mais une lecture autre est aussi possible : on peut minimiser le statut plastique du classeur en le considérant d'abord comme le *véhicule* d'une information écrite; *Card File* apparaît alors surtout comme un dispositif textuel. En raison de cette position mitoyenne, *Card File* s'insère parmi les œuvres plastiques et performatives où Morris recourt au médium verbal, mais elle annonce aussi les écrits de l'artiste⁴⁹³.

Par son insistance sur le processus de création, *Card File* est souvent associée à une autre œuvre réalisée par l'artiste, *Box with the Sound of Its Own Making* – un cube de bois contenant l'enregistrement des sons de sa propre fabrication, qui se fait entendre durant près de trois heures. *Box with the Sound...* dissimule cependant l'élément sonore qu'elle contient (elle est proche en cela de toutes ces boîtes et coffrets que Morris crée dans ces années-là et dont plusieurs jouent avec l'idée de dissimulation, de secret, telles *I-Box*). À l'instar de *Box with the Sound...*, *Card File* témoigne de son processus de fabrication; mais ici l'objet fabriqué n'est pas autre chose que l'« enregistrement linguistique » de ce processus.

Comme nous l'avons rappelé plus haut, l'œuvre de Morris ne s'inscrit pas expressément dans la quête de spécificité du médium que nous avons discutée au chapitre précédent. Durant les premières années de sa carrière, Morris apparaît plutôt comme un touche-à-tout qui passe d'un médium à un autre : s'il débute comme peintre,

⁴⁹³ Voir le texte de Jean-Pierre Criqui cité plus haut sur cette question (« Note lacunaire sur Robert Morris et la question de l'écriture », *op. cit.*).

il pratiquera aussi la danse et le théâtre, fera une brève incursion dans le cinéma expérimental, créera des performances au début des années 1960, tout en se lançant dans une recherche sculpturale qui en fera un protagoniste du Minimal Art. Au contraire d'une logique de la spécificité du médium comme chez Stella ou Reinhardt, il faut chercher la source et les motivations menant à *Card File* dans la volonté de l'artiste d'amener l'œuvre à témoigner fidèlement du processus de création dont elle est le résultat. (Ce faisant, bien qu'elle provienne d'un horizon intellectuel différent de celui qui anime les tenants du modernisme tardif, la solution particulière que *Card File* fournit à ce problème s'avère néanmoins éclairante pour *notre* question.)

Par ailleurs, l'hétérogénéité des entrées du *Card File* exclut que celui-ci participe exclusivement de la structure tautologique à proprement parler, telle que nous l'avons définie au chapitre I. L'œuvre ne porte pas en effet seulement sur l'objet qu'elle donne à voir (le fichier), mais sur l'histoire de sa création et sur l'espace mental préexistant à cet objet : elle *raconte* donc aussi ce que l'artefact en tant que tel ne saurait par lui-même montrer.

De fait, le *Card File* est habituellement décrit comme donnant à lire les étapes de sa réalisation; selon Rosalind Krauss, par exemple, l'œuvre est « [c]omposée d'un banal fichier plat renfermant des fiches qui répertorient dans l'ordre alphabétique le compte-rendu [*sic*] des étapes de sa propre conception [...] et de sa fabrication »⁴⁹⁴. De même, Robert Pincus-Witten présente le *Card File* comme « a logical, linear-intime anecdote telling of the creation of this very piece », dont l'objectif serait « to record as exactly as language permits all the absolute information pertinent to the creation as fabrication of a work no matter whether such information is important, or relevant, or even art »⁴⁹⁵. Le critique s'attarde sur le caractère à la fois lucide et « quizzical » (amusant, singulier) de l'entreprise et suggère qu'en 1962, lors de sa création, l'œuvre pouvait être considérée à la fois comme une variation américaine sur le thème de la « facticité » qu'on trouvait chez un Robbe-Grillet et comme un exemple de « scientisme » dada. Tout en étant sensible à la physionomie complexe de l'œuvre, donc, la présentation que Pincus-Witten fait d'elle tend néanmoins à laisser à l'arrière-

⁴⁹⁴ Rosalind Krauss, « La problématique corps/esprit : Robert Morris en séries », *op. cit.*, p. 52.

⁴⁹⁵ Robert Pincus-Witten, « New York », *Artforum*, vol. IX, no 1 (sept. 1970), p. 75.

plan sa fantaisie et son humour pour mettre l'accent sur la rigueur analytique de son propos.

Ces descriptions sont certes pertinentes, mais elles donnent à penser que cet ensemble d'étapes constitue une série cohérente et, surtout, exhaustive, ce qui n'est pas le cas, comme on va le voir⁴⁹⁶. Même impression lorsqu'on lit l'intitulé de la transcription des fiches dans le catalogue de l'exposition *Art conceptuel I* : « Ensemble du contenu des fiches rédigées par Robert Morris, arrangées alphabétiquement et constituant le processus d'élaboration de l'œuvre »⁴⁹⁷. « Le processus d'élaboration de l'œuvre » : là encore, l'article défini donne le sentiment d'un ensemble complet et unifié. Tout se passe en fait comme si l'impératif de brièveté fonctionnelle de la description l'avait emporté sur l'exactitude du propos. Outre, bien sûr, la nécessité de fournir une explication aussi succincte que possible des règles du jeu de l'œuvre, ce qui pointe dans cette présentation, ce sont évidemment les caractéristiques de l'art conceptuel qui, *a posteriori*, vont conditionner de façon durable la réception critique de *Card File*. Tout en mettant en lumière la spécificité de *Card File* – la boucle autoréférentielle d'une œuvre portant sur elle-même – ces descriptions ont concouru à cristalliser, un peu comme un effet de doxa, l'appartenance par anticipation de l'œuvre à l'art conceptuel et, par là, à oblitérer l'hétérogénéité de son contexte de création.

Or les informations consignées dans les fiches de *Card File* ne constituent en rien un ensemble logique ou complet. Sous le couvert d'une apparence de rigueur et d'objectivité, le contenu des entrées et le choix des rubriques révèlent bien plutôt l'esprit d'expérimentation et l'improvisation d'une aventure créatrice en train de se faire, avec ses inévitables tâtonnements et interrogations, avec aussi l'arbitraire inhérent à la subjectivité de son auteur, de même que les diverses influences avec lesquelles Morris avait alors à négocier. Malgré leur abondance, ces entrées ne sont en effet nullement exhaustives – au contraire, leur pléthore, de même que la variété et la précision des informations qu'elles prodiguent, contribuent plutôt à relancer la curiosité

⁴⁹⁶ Certes, Krauss va justement s'attarder à montrer, dans le texte précédemment cité, comment les entrées du *Card File* rappellent le comique absurde des écrits de Samuel Beckett (en évoquant le ressassement inépuisable et la « démence sérielle » de *Watt*); mais il n'empêche que la manière dont elle « résume » l'œuvre pour en donner une idée au lecteur tend à entériner, même au passage, une vue simplificatrice de celle-ci.

⁴⁹⁷ Michel Bourel; Jean-Louis Froment, *Art conceptuel I, op. cit.*, p. 28.

du lecteur attentif. Ainsi, l'ordre chronologique de plusieurs entrées, dès qu'on le reconstitue, demeure très parcellaire, donnant le sentiment que la création de l'œuvre a été réalisée épisodiquement, et *Card File*, il vaut la peine de le noter, reste muet sur la règle du jeu à laquelle toute l'œuvre obéit. Reconnaisant l'incomplétude inhérente au procédé retenu, une fiche intitulée *Dissatisfactions* déplore d'ailleurs : « Que toutes les informations pertinentes ne puissent être notées »⁴⁹⁸.

1) Narration : la diégèse

Cette impression qu'a le spectateur d'assister à une aventure créatrice vient d'abord du fait que la majorité des entrées sont *datées*. Si les fiches sont classées selon l'ordre alphabétique de leurs rubriques, les dates qui accompagnent la plupart des entrées y figurant impliquent un ordre chronologique grâce auquel le lecteur est capable d'établir la séquence d'événements de ce qui constitue, en quelque sorte, une histoire. Ainsi, tout se passe comme si la forme logique de l'index avait aussi permis de fixer une série temporelle d'événements, si bien que le spectateur fait l'expérience d'un va-et-vient entre *consultation* d'un document et *lecture* d'un récit ou, plus précisément, du journal d'une création. En d'autres termes, le spectateur, ici, est aussi *narrataire* de l'œuvre, bien que ce récit ne lui soit d'abord donné que dans l'ordre alphabétique (et plus ou moins arbitraire, on le verra) des rubriques imaginées par Morris.

Or, ce récit pointe lui aussi vers la dimension processuelle de l'œuvre, dont les étapes de création peuvent être retracées. La conception de l'œuvre est datée très précisément du 11 juillet 1962, à 15 h 15⁴⁹⁹. Dès le lendemain, Morris amorce le travail, prenant un certain nombre de « décisions », considérant diverses « possibilités », faisant des courses, achetant et rédigeant ses premières fiches. La réalisation se concentre surtout durant les mois de juillet et d'août; elle reprend ensuite le 27 novembre, et la dernière séance de travail (consistant en la rédaction d'une série de fiches) est datée du 31 décembre 1962. Dans la fiche *Number*, Morris a comptabilisé dix-sept séances de travail (*working periods*).

⁴⁹⁸ Michel Bourel; Jean-Louis Froment, *Art conceptuel I*, op. cit., p. 30.

⁴⁹⁹ La précision de cette coordonnée temporelle accuse non seulement le caractère instantané de l'idéation, mais elle télescope le *topos* de l'inspiration avec l'exactitude d'une observation toute scientifique.

Détail frappant, cependant, si le début du processus (*Conception*) est clairement indiqué, on ne trouve pas de date finale d'achèvement (peut-être faut-il voir là une persistance de la poïétique de l'expressionnisme abstrait, selon laquelle le peintre sait quand il commence un tableau, mais ignore quand il est terminé). Davantage, à la fiche *Completion*, on ne trouve qu'un renvoi à la troisième fiche *Decision*, laquelle indique, en date du 17 décembre : « N'aurais pas dû inclure la rubrique « Completion ». (Voir Mistakes) »⁵⁰⁰. De sorte que, s'il y a bien une fiche *Signature*, le paragraphe de Robert Morris qu'on peut y lire, n'étant accompagné d'aucune date, ne saurait valoir comme indice explicite et performatif sanctionnant l'achèvement de l'œuvre. De fait, en insérant une fiche intitulée *Future*, Morris a anticipé dans la structure de l'œuvre la possibilité d'interventions ultérieures réalisées à son endroit. Cette fiche comporte les rubriques suivantes : *Lieux*, *Propriétaires* et *Fiches insérées par les propriétaires*, chacune d'elles étant suivie d'un espace vide (apparemment laissé vierge si l'on se fie à la transcription de 1988). Quoi qu'il en soit de la participation desdits « propriétaires », il semble néanmoins que Morris a entrevu, voire suggéré, notamment en incorporant une rubrique des *Fiches insérées*, la possibilité que l'œuvre pouvait évoluer dans le temps et accueillir des ajouts. De même, la présence d'une fiche intitulée *Criticism*, apparemment oubliée dans la transcription de Bourel et Froment, montre que la fortune critique de l'œuvre peut éventuellement s'incorporer à elle. Cette ouverture au contexte de réception, apparemment restée lettre morte, nous est de surcroît confirmée par une lettre de l'artiste adressée à John Cage (à la suite de l'exposition de Morris à la Green Gallery en décembre 1963, que Cage avait vue), dans laquelle il lui demande de signaler les erreurs qu'il pourrait relever ou les suggestions qui lui viendraient à l'esprit :

I hope you will note any mistakes or suggestions for additions to this work and carefully record the time of these observations – I don't say study it, but the nature of the work is such that all addition are welcome but I want to know the time that such and such an addition is conceived since this is important information which must be entered into the cards of CARD FILE⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ Michel Bourel; Jean-Louis Froment, *Art conceptuel I, op. cit.*, p. 30.

⁵⁰¹ Robert Morris, « lettre du 12 décembre 1963 », dans Robert Morris, « Letters to John Cage », *October*, 81 (Summer 1997), p. 79.

On le voit, Morris énonce le principe d'ouverture de l'œuvre, et cela plus d'un an après la date des dernières séances de travail sur le *Card File*. Son propos semble indiquer que la règle du jeu ayant présidé à la rédaction des fiches est toujours en vigueur et pourrait être réactivée pour peu qu'un récepteur fasse part à l'auteur de ses idées. Le projet du *Card File*, tel que ce passage l'éclaire, justifie en ce sens l'absence de date d'achèvement de l'œuvre : il implique que le processus de création pourrait se poursuivre en étant délégué aux récepteurs éventuels de celle-ci.

Si nous postulons que *Card File* constitue un *texte* en même temps qu'un objet, et que ce texte raconte une *histoire*, nous pouvons donc établir que les diverses entrées se répartissent selon un axe temporel : certaines d'entre elles font office d'analepses⁵⁰², pointant vers un temps antérieur à l'existence de l'œuvre telle qu'elle est perçue par le spectateur; d'autres décrivent l'œuvre telle qu'elle a été achevée et telle qu'elle se présente; enfin, des prolepses suggèrent un avenir éventuel.

2) Catégories

Considérons maintenant les entrées du fichier selon leur thème et leur fonction. À bien y regarder, on peut distinguer trois types : certaines entrées décrivent les propriétés matérielles de l'objet ainsi que les règles présidant à l'écriture des informations; un deuxième groupe rassemble des anecdotes et des événements divers touchant la conception et la fabrication de l'œuvre; un troisième ensemble répertorie les pensées, hypothèses de travail et décisions que Morris a consignées durant la période. On pourrait désigner ces trois types d'entrées sous les noms de *description*, de *diégèse* et de *considérations poïétiques* (équivalents des interventions du narrateur dans la perspective narratologique).

Le premier groupe d'entrées se rapporte au classeur et au système de classification des informations qui le régit ; on y trouve des rubriques comme *Cards*, *Cement*, *Dimensions*, *Owner*, *Signature*. Voilà qui participe du même principe que les mentions descriptives du *Schema*. Des rubriques comme *Cross Filing*, *Dates* et *Tenses*, dans la mesure où elles explicitent certains principes guidant l'entrée des informations,

⁵⁰² Nous recourons ici à la nomenclature proposée par Gérard Genette dans sa narratologie (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 82).

constituent aussi des considérations poétiques : elles sont appréhendées comme résultant de *décisions* de la part de l'auteur.

Par ailleurs, un sous-ensemble de cinq fiches fonctionne au sein du *Card File* à l'instar des entrées d'un index répertoriant les occurrences de mots dans un texte : *Locations* énumère les lieux mentionnés dans les fiches; *Names*, les noms de personnes; *Stores*, les commerces; *Deleted Entries* liste, comme son intitulé l'indique, les entrées effacées; *Number*, enfin, joue le rôle d'un index général qui dénombre sous dix-huit rubriques les accidents, les cartes, les catégories, les périodes de travail, etc., mentionnés dans l'œuvre, et cela jusqu'aux *Things Numbered*, titre par lequel cette fiche s'inclut elle-même dans les entrées dont elle énumère les éléments. Remarquons en passant qu'en insérant une telle rubrique, Morris fournit un exemple d'ensemble qui est lui-même un de ses éléments, et dont Bertrand Russell avait tenté de surmonter les paradoxes. Ces entrées instaurent ainsi un premier niveau de récursivité intratextuelle par lequel l'objet réfère au *texte* qui le constitue (chacune de ces rubriques rassemblant des occurrences situées ailleurs dans le classeur), et non plus simplement à l'*histoire* qui s'y trouve racontée.

Par rapport à ce premier groupe d'entrées, la nature et le ton des fiches se rapportant aux anecdotes et au projet poétique s'écartent de l'« esthétique d'administration » qui serait propre à l'art conceptuel. Le style neutre des notations, l'objectivité apparente du classement alphabétique, le caractère résolument méthodique et rationnel de l'enregistrement de données, tout cela dissimule mal le fait que plusieurs de ces fiches relatent aussi une démarche de création entreprise comme aventure, avec ses repentirs, ses doutes, ses caprices et ses trouvailles. Une rubrique comme *Dissatisfactions* (voire *Possibilities*), par exemple, ne peut que renvoyer à l'espace mental subjectif de l'auteur, et l'information qu'elle procure au lecteur ne saurait être vérifiée de la même manière que celle concernant la structure matérielle de l'objet ou les circonstances entourant sa réalisation.

Morris consigne aussi des anecdotes, apparemment accessoires par rapport à l'élaboration de l'œuvre, mais qui relèvent plutôt de ce qu'on pourrait retrouver dans un journal personnel : la première fois où il parle du *Card File*, par exemple,

occurrence notée à la fiche *Communications*; ou encore ce retard de trois minutes au retour d'un déjeuner, dûment mentionné dans la fiche *Accidents*.

On notera, de même, la liberté dont témoigne le caractère impromptu ou fantaisiste de certaines entrées : ainsi la « conception » se fait-elle « [e]n prenant un café à la New York Library »⁵⁰³ (fiche *Conception*). L'idée semble surgir comme en passant, s'improvisant dans un contexte de travail dépourvu de l'aura de l'atelier qu'affectionnaient les expressionnistes abstraits, et qui plus est, dans un moment de pause, de récréation, comme à temps perdu⁵⁰⁴. Quelle que soit la façon dont on interprète ce renseignement, et quelle qu'ait pu être l'intention de Morris en l'y consignant, il reste que celui-ci contribue à mettre l'accent sur le hors-champ de l'œuvre. À la fiche *Interruptions*, Morris nous apprend aussi qu'après avoir croisé Ad Reinhardt (dont il est assez savoureux de rencontrer le nom dans une œuvre si étrangère à ses propres préceptes) et conversé avec lui, il n'a pu aller faire la course à laquelle il se rendait. Plusieurs entrées du *Card File* consignent ainsi de menus faits, nous donnant un aperçu des circonstances d'élaboration de l'œuvre tout en amorçant autant de possibilités de digressions dont le lecteur ne comprend pas toujours la raison d'être et qui ont pour effet de susciter sa curiosité, de créer une intrigue.

Participeraient, enfin, de la dynamique du journal intime ces entrées dans lesquelles Morris précise pour lui-même la marche à suivre et qui acquièrent dès lors une valeur injonctive de règles à respecter, d'étapes à suivre et de tâches à accomplir (« Faire soigneusement le tour des papeteries », dans *Decisions*, par exemple⁵⁰⁵). Conservées dans l'œuvre achevée, elles ne peuvent que rappeler un moment antérieur de sa production.

Toutes ces notations, on le voit, débordent la seule valeur économique de l'information, celle d'une comptabilité exacte ou d'une consignation méthodique des faits – à laquelle on pourrait s'attendre depuis l'horizon de réception de l'art conceptuel. Ce qui s'impose avec elles, c'est un ton et une *subjectivité*. Elles paraissent

⁵⁰³ Michel Bourel; Jean-Louis Froment, *Art conceptuel I*, op. cit., p. 28.

⁵⁰⁴ On sait que Morris était alors employé à la bibliothèque publique de New York, et Maurice Berger fait état de cette donnée pour rendre compte de la dimension parodique qu'on peut attribuer au *Card File* (Maurice Berger, *Labyrinths. Robert Morris. Minimalism, and the 1960s*, op. cit., p. 45, note 22).

⁵⁰⁵ Michel Bourel; Jean-Louis Froment, *Art conceptuel I*, op. cit., p. 30.

comme en excès, pointant vers le hors-champ de l'œuvre ou témoignant de l'idiosyncrasie de leur auteur.

Il faut relever, de même, l'insistance de Morris à consigner erreurs, tâtonnements ou menus incidents de parcours : on trouve ainsi des fiches consacrées aux « accidents », « retards », « erreurs », « pertes », « interruptions », de même qu'aux « objets trouvés » (*Recoveries*). Toutes ces informations ne concernent plus seulement des virtualités envisagées puis abandonnées au cours de toute entreprise créatrice, mais des faits extrinsèques, indépendants de la volonté de Morris, et dont on peut se demander quel impact ils ont pu avoir sur le développement de l'œuvre. Loin de présenter l'aspect d'une structure close et cohérente comme *Schema* ou *Five Words...*, *Card File* accorde une place non négligeable aux aléas et à l'arbitraire des circonstances qui entourent son élaboration, donnant parfois l'impression d'une création bégayant, trébuchant sur elle-même. En tant que structure ouverte et malléable par définition (ou, plutôt, par absence de définition stricte), *Card File* se révèle aussi inachevable, illimité – de là sans doute l'ajout de la fiche *Dissatisfactions* (« que toutes les informations pertinentes ne puissent être notées »).

Enfin, ce qui frappe, ce sont certaines absences, les erreurs ou les failles, autrement dit, dans le système présumé devant lequel on devrait se trouver. Les fiches *Repetition* et *Alphabets*, par exemple, n'ont pas été complétées; plusieurs entrées ont été effacées (une fiche est d'ailleurs intitulée *Deleted Entries*); la rubrique *Time* renvoie à une fiche intitulée *Duration*, mais celle-ci ne figure pas dans le *Card File*. Nulle part, par ailleurs, comme on l'a remarqué plus haut, on ne trouve d'énoncé exprimant la règle du jeu elle-même, à savoir que le projet sur lequel porte l'ensemble des fiches est précisément la création de l'œuvre que l'on est en train de regarder (explication que les commentateurs devront par conséquent être en mesure de fournir). En d'autres termes, cette idée dont Morris note la conception en date du 11 juillet 1962 n'est pas explicitée, si bien que le lecteur/spectateur de l'œuvre doit l'inférer à partir de son propre examen de *Card File*.

3) L'autoréférence entre travail du sujet et objet

En ce sens, si *Card File* est considéré comme anticipant l'art conceptuel, on peut se demander s'il ne contribue pas, à l'instar d'un pan majeur de son œuvre, à régler la dette de Morris envers l'expressionnisme abstrait de ses débuts – dette assumée, dont témoigneront les mentions récurrentes de la peinture de Pollock dans ses écrits. Ou plus exactement, si *Card File*, en lui permettant de faire de l'œuvre achevée le récit du processus de sa création, ne résout pas un problème que Morris a d'abord posé en termes de peinture mais qu'il n'a eu de cesse de poursuivre ensuite par d'autres moyens et dans de multiples médiums. *Card File* serait donc, en dépit de son langage formel alors novateur, une œuvre de transition, et son hétérogénéité révèle la situation d'énonciation complexe dont elle procède : Morris cherche alors sa voie propre (après être passé par la peinture et avoir oscillé entre danse, performance, film et sculpture), en tentant de négocier plusieurs influences (après Pollock, celles de Duchamp, de Beckett, de Cage).

Si l'œuvre participe, comme le travail en danse et les autres objets d'esprit duchampien, d'une rupture de Morris avec la peinture, elle n'en est donc pas moins une tentative de réponse à un problème posé par ses tableaux, et marque ainsi la poursuite de la trajectoire amorcée avec ceux-ci. En témoigneraient un ensemble d'entrées que l'on peut associer à l'action painting comme *Accidents*, *Mistakes* ou *Decisions*. De même, des fiches comme *Considerations*, *Forms* ou *Possibilities* rendent prégnant le processus de pensée, tout en consignait dans l'œuvre achevée des états possibles mais non actualisés de celle-ci.

Ces entrées montrent que Morris demeure attaché au modèle d'artiste proposé par l'expressionnisme abstrait, tout en rompant avec le mythe romantique de la virtuosité et du génie créateur dont il serait pourvu. Il emprunte de même à l'éthos de l'action painting l'idée de l'œuvre comme trace d'un processus, comme résultat visible d'un travail corporel; mais en la désublimant, en éliminant le mythe (Stella dirait la « romance ») dont elle est chargée : ce faire n'est plus la transcription des complexes et du tumulte créateur de la psyché de l'artiste, il est beaucoup plus modestement, à travers toutes ces entrées dénombrant une foule de menus incidents, la (dé)monstration quasi didactique du travail de création retourné comme un gant et révélé dans sa

quotidienneté prosaïque. On peut y voir une anticipation de l'anti-élitisme que Morris, à l'instar d'autres acteurs culturels comme Carl Andre, allait promouvoir au tournant des années 1970; on songe notamment à l'esthétique chorégraphique des tâches (*tasks*) et des gestes ordinaires pratiquée par Yvonne Rainer et Ann Halprin.

Il peut être ici pertinent de remonter aux débuts de Morris en peinture, pour voir comment la création de *Card File* s'enracine dans une volonté de mise en lumière du processus et de l'épaisseur poétique de l'œuvre.

Les toutes premières expositions de Morris, à la galerie Dilexi de San Francisco, en 1957 et 1959, s'inscrivent en effet dans la foulée de l'expressionnisme abstrait, plus précisément de l'action painting. E.C. Goossen raconte que l'artiste s'était inspiré de la méthode de Pollock en disposant un échafaudage qui lui permettait de circuler autour et au-dessus de la toile posée au sol en faisant tomber, goutter la peinture. Mais Morris va délaisser rapidement à la fois le style expressionniste et la peinture elle-même, parce que ces tableaux ne témoignaient pas selon lui assez fidèlement du processus de création. Dans un entretien de 1975, il explique :

I slowed down painting [...] Painting ceased to interest me. There were certain things about it that seemed very problematic to me. I couldn't solve the problems. There was a big conflict between the fact of doing this thing, and what it looked like later. It just didn't seem to make much sense to me. Primarily because there was an activity I did in time, and there was a certain method to it. And that didn't seem to have any relationship to the thing at all. There is a certain resolution in the theater where there is real time, and *what you do is what you do.*⁵⁰⁶

Morris souligne ici que si, en peinture, l'œuvre achevée est en quelque sorte dissociée de sa propre exécution, ce clivage ne se retrouve pas au théâtre, où l'œuvre existe dans le temps même où elle est exécutée. Cette allusion au théâtre est signifiante car, en 1957, Morris et son épouse, la chorégraphe Simone Forti, installés à San Francisco, avaient mis sur pied avec d'autres collègues un atelier de danse et de théâtre d'improvisation, dans lequel l'artiste allait s'engager de plus en plus. Or les séances d'improvisation du groupe fournissaient à Morris une piste de solution pour résoudre cette dissociation entre le faire (l'activité) et le résultat (l'œuvre réalisée); l'artiste explique que cet atelier théâtral a eu pour effet de brouiller la distinction entre l'exécution (*performance*) de l'œuvre et la préparation de celle-ci :

⁵⁰⁶ Entretien avec Jack Burnham, 21 novembre 1975. Archives Morris, Guggenheim Museum, New York, inédit, cité dans Maurice Berger, *Labyrinths.... op. cit.*, p. 25 [nous soulignons].

The effect of the workshop [...] was to blur the distinction between performance and those aspects of preparation and process (e.g., constructing props or practicing pedestrian movements and gestures) that went into making up the dance⁵⁰⁷.

Tout se passe comme si l'expérience vécue lors de ces exercices d'atelier avait permis à Morris de résoudre le clivage entre exécution et œuvre achevée qu'il déplorait en peignant. *Card File* en témoigne : les étapes de conception et de préparation de l'œuvre, en effet, consignées jusque dans les détails les plus triviaux comme le prix des matériaux, les erreurs ou les retards, etc., en constituent bel et bien la matière même. On notera par ailleurs que c'est au moyen d'une formule tautologique que Morris accueille la solution fournie par le théâtre, où le « doing this thing » et le « what it looked like » sont réconciliés.

Cette insistance de Morris sur la nécessité de faire coïncider processus de création (le « doing this thing ») et œuvre réalisée, constitue d'ailleurs un véritable leitmotiv dans ses textes et ses déclarations. Elle trouve une expression éloquente dans « Some Notes on the Phenomenology of the Making : The Search for the Motivated », un essai où Morris affirme la nécessité de se préoccuper de la signification des « moyens » (*means*), dimension de l'art jusque-là négligée, selon lui, au profit de l'attention accordée au seul contenu (au produit) de la création. Il en appelle ainsi à prendre conscience du comportement (*behavior*) corporel de l'artiste dans ses interactions multiples avec les matériaux et les outils⁵⁰⁸. De fait, Morris remarque qu'une part signifiante de l'art du 20^e siècle a justement tendu à abolir cette ségrégation entre le faire et le produit, entre les moyens et la fin; la peinture de Pollock est selon lui un exemple patent de cette dynamique, où l'œuvre achevée porte les traces du travail (corporel) qui l'a réalisée. On y trouve d'ailleurs un passage sur le théâtre et la danse qui pourrait décrire *a posteriori* le *Card File* :

Not only in plastic art but in art that specifically exists in time there have been recent moves made by to reduce that existential gap between the studio preparation and the formal presentation. Some theater and dance work now brings rehearsal and literal learning sessions for the performers into

⁵⁰⁷ Entretien téléphonique avec Maurice Berger, 2 juillet 1988, cité dans Maurice Berger, *Labyrinths...*, *op. cit.*, p. 25-26.

⁵⁰⁸ Robert Morris, « Some Notes on the Phenomenology of the Making : The Search for the Motivated » [1970], *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), New York, MIT Press/Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, p. 73.

the public presentation. One could cite other instances in film and music where the making process is not behind the scenes but is the very substance of the work.⁵⁰⁹

Ce « making process » qui devient le contenu même de l'œuvre et ne disparaît dès lors plus en tant qu'étape préalable rappelle le *Card File*. La ségrégation qui, au sein de la peinture, dissocie l'œuvre achevée de son exécution préalable, tend ainsi à être abolie. Une déclaration plus récente de Morris nous amène cependant à nuancer ce qui pourrait sembler être une dette trop évidente envers la danse et à prendre conscience qu'il s'agit pour lui d'un souci et d'une investigation d'ordre plus général, dont la chorégraphie, la sculpture ou le cinéma sont des formes particulières : « I wanted to oppose the ontology of the art object as a silent, timeless, autonomous thing. I think this gets focused in *Box With the Sound of Its Own Making*. » Et plus loin, Morris évoque son rejet « of a purely visual object divorced from time and process », en expliquant : « I doubt that this attitude derived from the dance works so much as from the analysis of what *making* objects entailed – a deliberate process that exists in time but is generally not visible in the object. »⁵¹⁰

Le propos de Morris affirme ainsi la nécessité de pointer le travail à l'œuvre dans l'œuvre, de rendre visible ce qui, habituellement, ne l'est pas. Comme dans d'autres écrits ou déclarations, Morris affirme aussi que sa démarche trouve son origine dans une investigation du faire, dans une attention à la poïétique de l'œuvre – un propos qui éclaire utilement *Card File*.

Conclusion

Le véritable sujet de *Card File*, c'est donc la création entreprise par son auteur pour le réaliser; le contenu verbal des fiches implique une diégèse, un récit rendant compte d'un ensemble de décisions, d'actes mentaux privés et d'événements survenus dans la vie du sujet qui les effectue. En dépit de l'humour (du sens de l'absurde) qu'on peut y déceler et de l'influence duchampienne qui s'y révèle, en dépit aussi de la désublimation dont le processus créateur y fait l'objet, l'autodescription de l'œuvre demeure en ce sens tributaire, à tout le moins en partie, du paradigme de

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁵¹⁰ Robert Morris, *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)*, « Labyrinth II » [correspondance avec Anne Bertrand], Lyon, Musée d'art contemporain de Lyon/Skira, coll. « un livre une œuvre », 2000, p. 165.

l'expressionnisme abstrait – dont Morris pouvait encore subir l'influence en 1962 : elle implique que l'objet présent soit lu comme *trace* (plus ou moins fidèle) de sa genèse, c'est-à-dire que l'œuvre soit clivée par une discontinuité principielle entre le passé de sa création et le présent de son phénomène. Par ailleurs, ce qui distingue le *Card File*, malgré son apparente rigueur, c'est le caractère virtuellement illimité des informations qui y sont consignées – de fait, à l'inverse du *Schema* et des néons autonymiques de Kosuth, l'œuvre de Morris présente, on l'a noté plus haut, une indéniable prolifération.

C'est précisément en excluant tout contenu diégétique, toute narrativité – c'est-à-dire en portant exclusivement sur la structure formelle au présent de l'œuvre – que les néons autonymiques de Kosuth et le *Schema* de Dan Graham vont éliminer cette dualité, et rabattre le phénomène sur les règles de son actualisation. Si on peut comparer le *Card File* à un *journal* grâce auquel son auteur tient la chronique de sa création, *Schema*, lui, est une *matrice* par laquelle le processus d'exécution de l'œuvre s'invagine dans le présent de l'objet s'auto-décrivant. À la différence du *Card File*, l'autoréférence de *Schema* va présenter un caractère d'évidence et d'extériorité publique auto-vérificatrice.

Mais avant d'en venir à ce travail de Graham, il faut d'abord nous attarder sur le groupe des *Five Words...* de Joseph Kosuth, qui s'oppose à toutes deux.

B. *Five Words in Green Neon*

À l'inverse de la volubilité du *Card File*, la série des néons de Kosuth prend le parti d'une extrême concision : l'énoncé est aussi bref qu'évident – ces *Five Words in Green Neon* (1965) décrivent bel et bien les seuls « cinq mots en néon vert » constituant l'enseigne lumineuse qui se présente à nous. Kosuth ne se contente pas, comme Graham va le faire, d'éliminer toute dimension narrative en faisant coïncider l'œuvre avec la description de l'artefact qu'elle constitue, il exclut aussi toute variabilité potentielle de cette dernière. L'œuvre est d'emblée envisagée comme indépendante de tout contexte, comme une proposition vraie en dépit de la valeur de vérité de ses composantes – s'alignant ainsi sur le modèle de la tautologie en logique

formelle et illustrant, par là même, la thèse soutenue par Kosuth dans son texte « Art After Philosophy ».

Les néons *Five Words...* se déclinent en plusieurs couleurs (soit blanc, bleu, jaune, orange, rouge, violet et vert⁵¹¹), chaque œuvre individuelle présentant dans l'énoncé de l'enseigne l'adjectif correspondant. L'analyse qui suit va s'appliquer au « genre » dont ces diverses œuvres sont autant de concrétisations et, pour marquer cette dimension générique, le titre sera le plus souvent abrégé en *Five Words...*; c'est *Five Words in Green Neon*, que nous avons pu voir au Whitney Museum de New York, qui nous servira d'œuvre-témoin.

Comme ces différents titres l'annoncent déjà, les *Five Words...* présentent chaque fois une enseigne au néon composée des mots du titre, moulés dans des tubes de verres selon une typographie neutre. Il est important de noter que l'accrochage de l'œuvre ne dissimule ni le filage ni la boîte métallique du transformateur reposant au bas de la cimaise (plusieurs photographies de musées ou de galeries reproduisent d'ailleurs le pan de mur où l'œuvre est accrochée pour montrer ce dispositif); davantage, ce transformateur émet un bourdonnement tout à fait audible, pour peu que la salle dans laquelle l'œuvre est exposée ne soit pas trop bruyante. En raison de sa visibilité assumée, le dispositif d'alimentation électrique de l'enseigne paraît être partie intégrante de l'œuvre. Celle-ci ne se réduit donc pas au seul médium verbal de l'information qu'elle fournit; elle présente une dimension visuelle prégnante que n'ont pas *Card File* et *Schema* : grâce à la couleur et à la luminosité de l'enseigne (laquelle est de plus accrochée, installée dans l'espace réel), *Five Words...* abandonne moins la visualité qu'il n'y renvoie en l'incorporant comme aspect de son énoncé.

1) Une situation problématique

Mais avant d'analyser cette œuvre ou, plutôt, pour mieux l'aborder, il peut être pertinent de faire état d'un problème que ne manque pas d'affronter le chercheur : la

⁵¹¹ Cette liste n'étant pas exhaustive; ces œuvres appartiennent à diverses collections institutionnelles ou privées (*Five Words in Orange Neon* se trouve dans la collection Liliane et Michel Durand-Dessert, à Paris; *Five Words in Blue Neon*, dans la collection Herbert, à Gand; *Five Words in Red Neon*, dans la Sammlung FER du ZKM Museum für Neue Kunst à Karlsruhe; *Five Words in White Neon*, enfin, dans une collection privée).

curieuse absence de mention de ce travail (du moins, à notre connaissance) dans les textes de l'artiste. Absence surprenante, en effet, puisque Kosuth y relate par le menu le développement de sa démarche, et que ses divers travaux prennent sens à partir de la réflexion théorique qui s'y trouve élaborée. L'omission est d'autant plus problématique que Kosuth a abordé la plupart des œuvres appartenant à la catégorie des *Protoinvestigations* (dont les néons *Five Words...* font partie et qui regroupent les travaux des années 1965 à 1968) dans les quelques textes où il retrace la genèse de son œuvre (notamment « Art After Philosophy », une interview avec Jeanne Siegel parue en 1970, et l'entrevue avec l'apocryphe Arthur Rose⁵¹²). À lire les textes de cet artiste, dont chaque période ou série paraît être rigoureusement justifiée dans un développement cohérent, on s'étonne de n'y trouver nulle mention des *Five Words...* Le « récit autorisé » de Kosuth se présente en effet comme l'abandon des médiums traditionnels et des matériaux physiques au profit d'une démarche qui se veut purement idéale et ne configure plus que des « informations » (avec la série *Art as Idea as Idea*, par exemple, amorcée en 1968, où des définitions sont reproduites sur photostats). Les néons colorés y apparaissent alors comme des voies de traverses qui demeureront en marge de la trajectoire suivie par l'œuvre.

On pourrait à cet égard expliquer le silence de Kosuth en observant que les *Five Words...* présentent tous ces caractères que le jeune artiste est alors peu à peu amené à rejeter⁵¹³ : la couleur, la force d'impact visuelle, voire le caractère divertissant ou même sensuel d'une enseigne lumineuse – en un mot, cette qualité esthétique qu'il tente alors de minimiser au profit d'une prédominance exclusive de l'idée. Dans « Art After Philosophy », comme nous l'avons vu au chapitre premier, Kosuth, insistant sur

⁵¹² Respectivement, de Kosuth : « Art After Philosophy » [1969], *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, Gabriele Guercio (éd.), *op. cit.*, p. 13-32; « Art as Idea as Idea: an Interview with Jeanne Siegel » [1970], *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990. op. cit.*, p. 47-56; Arthur Rose, « Four Interviews » [1969], Gregory Battcock (éd.), *Idea Art*, New York, Dutton, 1973, p. 140-149.

⁵¹³ Mais qui ne sont jamais, pourtant, complètement éliminés, ne serait-ce notamment que parce que le recours à la photocopie ou à la présentation dépouillée de documents divers constitue toujours un *style*, susceptible en tant que tel d'une analyse visuelle; témoin la dimension plastique de la mise en vue installative des documents dans ses *Information Rooms*, par exemple; à ce propos, voir Claude Gintz, « Entre extrémisme et rupture, l'art conceptuel comme alternative à l'œuvre d'art comme chose sensible », *Ailleurs et autrement*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 198-224.

la coupure entre création artistique et esthétique, récuse l'idée que l'art se définirait par la vocation à dispenser des expériences visuelles :

[...] art's viability is not connected to the presentation of visual (or other) kinds of experience. That this may have been one of art's extraneous function in the preceding centuries is not unlikely. After all, man in even the nineteenth-century lived in a fairly standardized visual environment. [...] In our time we have an experientially drastically richer environment. [...] We have the cinema, and color television, as well as man-made spectacle of the lights of Las Vegas or the skyscrapers of New York City. [...] Certainly art objects of painting or sculpture cannot be expected to compete experientially with this?⁵¹⁴

Or les enseignes au néon semblent bien, elles, connoter l'actualité de cet environnement visuel saturé de sollicitations sensorielles. Ainsi leur luminosité même comporte-t-elle une dimension spectaculaire ou, à tout le moins, un facteur d'animation, qui tranche avec le rigorisme plastique et l'aridité didactique des travaux ultérieurs de Kosuth. Dans un ouvrage consacré au néon comme forme d'art, Rudi Stern écrit à ce propos : « Neon in America meant progress, vitality, urban excitement. It symbolized America's energy »⁵¹⁵. En tentant de définir le propre de ce médium, l'artiste Larry Rivers renchérit :

Neon is drawing you can see in the dark. [...] Neon has gaiety, joy, pageantry. Circus qualities. The fact that it has to do with night distinguishes it from all other art forms. The canvas is the night. I like its story-telling quality⁵¹⁶.

En tant que médium employé pour la réclame et l'enseigne lumineuse, le néon est donc un signe sociologiquement chargé de sens dans les mentalités; il participe du paysage commercial de l'Amérique et trahit une certaine fascination pour la modernité technologique⁵¹⁷. Nombre d'artistes y ont d'ailleurs recours durant les années 60, de façon plus ou moins récurrente (par exemple, Martial Raysse, Jasper Johns, Bruce Nauman, Robert Watts et Mario Merz, le précédent majeur étant bien sûr, surtout à New York, Dan Flavin).

⁵¹⁴ Joseph Kosuth, « Art After Philosophy » [1969], *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990, op. cit.*, p. 22-23.

⁵¹⁵ Rudi Stern, *Let There Be Neon*, New York, Harry N. Abrams, 1988, p. 36.

⁵¹⁶ Larry Rivers cité dans Rudi Stern, *Let There Be Neon, op. cit.*, p. 102.

⁵¹⁷ Dans le compte rendu d'une exposition où Keith Sonnier emploie ce médium, Ted Castle note que le mot néon, attribué à un gaz rare découvert en 1898, signifie « nouveau » en grec (« Keith Sonnier's Pictograms », *Artforum*, vol. XIX, no 5 (Jan. 1981), p. 34).

C'est aussi par la présence de la couleur que cette série de néons contraste avec la sobriété plastique que les œuvres de Kosuth acquièrent très tôt, dès les premiers photostats de définitions et les triptyques comme *One and Three Chairs* (1965) qui suivent peu après. Dans son entrevue avec Jeanne Siegel, Kosuth explique d'ailleurs qu'il a rapidement cherché à neutraliser l'impact de la couleur, et les dernières peintures qu'il a réalisées étaient d'ailleurs en noir et blanc. Il justifie cet abandon de la couleur en alléguant une universalité du noir, du blanc et du gris que n'aurait pas le spectre coloré :

I found that according to color psychology there was more of a transcultural response to achromatic color—black, white, and gray— than to the chromatic scale, which had a much more marked difference among specific individuals as well as between cultures⁵¹⁸.

Ce refus de la couleur n'est nulle part plus sensible que dans ces photostats reproduisant ironiquement en noir et blanc les définitions de noms de couleurs comme « rouge », « blanc », « jaune », « vert » ou « bleu ». Bruce Boies relève l'effet presque comique de la chose :

The dictionary is rather helpless in the face of color words. It is almost comic to read the contortions the dictionary goes through to come up with something like a definition but which relies on saying under what conditions the color might be observed.⁵¹⁹

De même, Kosuth justifie son emploi du verre pour *Clear Square Glass Leaning* (1965) – quatre panneaux de verre carrés appuyés contre un mur et portant chacun un de ces quatre mots – par l'absence de couleur de ce matériau. Sa série de travaux sur l'eau (notamment le *Notebook on Water*) est aussi motivée par la qualité incolore et sans forme (*formless*) de cette substance. Ce qui est par là pointé, c'est la pertinence d'un matériau qui se prête par avance, grâce à sa transparence et à sa malléabilité, au projet de dématérialisation de l'œuvre d'art que Kosuth fait alors sien. Ainsi, pour l'artiste, l'œuvre ne réside pas tant dans l'artefact présenté que dans l'idée dont cet objet est le véhicule :

I was interested in presenting just the *idea* of water. I had used actual water earlier because I liked its colorless, formless quality. I didn't consider the photostat a work of art; only the idea was art.

⁵¹⁸ Joseph Kosuth, « Art as Idea as Idea : An Interview with Jeanne Siegel » [1970], *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990, op. cit.*, p. 49.

⁵¹⁹ Bruce Boies, « Joseph Kosuth : Two Shows », *Artforum*, vol. XI, no 7 (March 1973), p. 84.

The words in the definition supplied the *art information*; just as the shape and color of a work could be considered its art information. But I wanted complete art and wanted to remove even entertainment as a reason for its existence. I wanted to remove the experience from the work of art. In this series I went from presenting an abstraction of a particular (water, air) to abstractions of abstractions (meaning, empty, universal, nothing, time).⁵²⁰

Or bien qu'on puisse regarder les néons comme des « informations » à propos d'eux-mêmes, c'est précisément cet *entertainment*, cette « expérience », aussi, que convoquent leur luminosité et leur coloration.

Selon l'évolution et la logique interne de l'œuvre, on serait donc tenté de penser que ces *Five Words...*, parce qu'ils recourent à la couleur, sont antérieurs aux travaux avec panneaux de verre comme aux triptyques des *One and Three...* Outre que l'hypothèse peut difficilement être vérifiée, étant donné que Kosuth date de 1965 les œuvres qu'il a réalisées entre 1965 et 1968, donnant ainsi à la conception de son projet global (évoqué par le titre générique *Art as Idea as Idea*) le pas sur l'exécution effective, voire sur la conception des œuvres individuelles qui en découlent⁵²¹, le fait est que l'artiste a bel et bien continué d'employer la couleur pour un nombre non négligeable de séries contemporaines. Celle-ci apparaît en effet non seulement dans les *Five Words...* mais aussi dans d'autres œuvres au néon comme *One and Eight : A Description* (un ensemble d'enseignes se lisant comme *Neon Electrical Light English Glass Letters Yellow Eight*, déclinées aussi en blanc, violet, rouge, vert et bleu⁵²²), *Three Colors Sentence* (une enseigne comportant ces trois mots respectivement en rouge, bleu et vert), et *One Color, Five Adjectives* (une enseigne jaune présentant les mots « ADJECTIVE ADJECTIF ADJETIVO AGGETIVO ADJEKTIV », de 1966).

Il faut donc nuancer le rejet de la couleur qui, dans la réception critique de l'œuvre de Kosuth et dans la foulée d'une dématérialisation revendiquée par lui, va

⁵²⁰ « Interview with Arthur Rose », *op. cit.*, p. 145.

⁵²¹ Voir sur ce point les textes de Bruce Boies, « Joseph Kosuth : Two Shows », *loc. cit.*, d'Elizabeth C. Baker, « Joseph Kosuth : Information, Please », *Art News*, vol. 72, no 2 (February 1973), p. 30, et de Benjamin Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », *L'art conceptuel, une perspective, op. cit.*, p. 31.

⁵²² Les trois premières œuvres de la série sont mentionnées dans Bruce Boies, « Joseph Kosuth : Two Shows », *loc. cit.*; les trois suivantes sont reproduites en couleur dans *Joseph Kosuth : Investigationen über Kunst und 'Problemkreise' seit 1965 [Art Investigations and 'Problematics' since 1965]*, vol. 1, *Protainvestigations & the First Investigation (1965, 1966-1968)*, Lucerne, Kunstmuseum Luzern, 1973, planches non paginées.

acquérir une portée abusive – au point où Jean-François Lyotard peut affirmer, dans sa préface aux écrits de l'artiste :

Kosuth's works make very little concession to the color medium, not to say none at all. The work is certainly visual since it is located in space-time and develops there its space-time, but it neglects the visual medium, color. [...] The distinctive medium of a text is made not of colors but of words. In inscribing these words in perceptible space-time, it is only a question of giving them the thickness that is theirs and that is forgotten in the reading of the printed word, the immaterial thickness of the forgotten language. To color them would be to treat them as visible things, to ornament them, to waste them.⁵²³

Nous reconnaissons dans la dernière phrase de ce passage un écho de ce refoulement de la couleur, ici attribuée au projet kosuthien, rencontrée au chapitre II chez Michael Fried. Il est assez ironique de la lire en exergue d'une œuvre qui a précisément vu son auteur colorer le langage dans différentes séries de néons autoréférentiels. Johanna Drucker nous rappelle précisément que le langage, dès lors qu'il s'incarne dans l'écriture, comporte une indéniable dimension visuelle :

[...] writing's visual forms possess an irresolvably dual identity in their material existence as images and their function as elements of language. Because of this fundamental dualism, writing is charged with binary qualities. It manifests itself with the phenomenal presence of images and yet performs the signifying operations of language.⁵²⁴

Si les néons *Five Words...* semblent diverger de cette doxa, à l'inverse, selon un autre paradigme de développement de l'œuvre de Kosuth, ils correspondent à une étape exemplaire d'un processus d'épurement au cours duquel mots et choses – signes et référents – tendent à coïncider⁵²⁵. Dans l'interview avec Jeanne Siegel, Kosuth indique que son premier travail intégrant le langage fut une plaque de verre appuyée contre un mur et accompagnée d'un cartel portant l'inscription suivante : *Any Five Foot Sheet of Glass To Lean Against Any Wall* (1965). Œuvre inspirée de l'art minimal, pourrait-on dire, mais aussi de Reinhardt (le format carré de cinq pieds renvoyant aux *Black Paintings*), dont on sait qu'il a été une influence déterminante pour le jeune artiste dans

⁵²³ « Foreword : After the Words », *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, op. cit., p. xviii.

⁵²⁴ Johanna Drucker, « The Art of the Written Image », Johanna Drucker; William H. Gass; Cornelia Homburg, *The Dual Muse: The Writer As Artist, the Artist As Writer*, St. Louis, Washington University Gallery of Art, 1997, p. 83.

⁵²⁵ Cette lecture de l'œuvre est aussi suggérée par Anne Rorimer dans la notice qu'elle consacre à l'artiste dans Ann Goldstein; Anne Rorimer, *Reconsidering the Object of Art, 1965-1975*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995, p. 150.

ces années-là. Le titre montre bien, remarquons-le, que pour Kosuth l'œuvre consistait déjà en une *idée* (le « any » se traduisant par un « toute vitre appuyée... »), et non dans l'artefact singulier et contingent illustrant l'énoncé qui la communiquait. Mots et objet restaient cependant distincts, pouvant laisser croire que la plaque de verre constituait l'œuvre et que l'énoncé du cartel, en tant que titre, n'était qu'un élément tout extérieur à elle. L'étape suivante consista dès lors à incorporer physiquement l'information verbale à l'objet décrit : ainsi, dans *Clear Square Glass Leaning* (1965), chacune des quatre vitres porte un des quatre mots de l'énoncé.

Le groupe des *Five Words...* marquerait dès lors l'aboutissement même de ce processus : ici, l'objet décrit et les mots qui le décrivent deviennent une seule et même chose. En d'autres termes, les mots ne renvoient plus à quelque objet en dehors d'eux-mêmes, mais se rapportent à l'énoncé qu'ils constituent en tant que celui-ci est matérialisé sous la forme d'une écriture en néon coloré. Selon ce principe de développement du travail kosuthien, la situation des enseignes au néon au sein de son œuvre paraît donc bien moins excentrique. Dans cette fusion de la mention et de l'usage, nous retrouvons bien sûr l'un des traits de notre corpus tautologique, tel que nous l'avons défini au chapitre premier. De même apparaît la différence avec la série bien connue des triptyques *One and Three...*

Or ce caractère autoréférentiel de *Five Words...* est justement ce qui les rend exemplaires du projet de Kosuth : en s'autovérifiant, l'œuvre illustre et manifeste que l'art est tautologique et elle fournit un exemple particulier de cette affirmation générale, à savoir que les œuvres d'art se ramènent à des énoncés analytiques. Elle témoignerait ainsi, par sa structure formelle, de la conception de l'art de Kosuth : si l'art, devenu au cours du 20^e siècle une discipline autonome parce qu'il n'a plus de destination sociale directe, trouve en lui-même la raison d'être de sa pratique et incorpore une dimension autocritique, les néons *montrent* ce repli par leur autoréférence, en n'ayant plus d'autre sujet qu'eux-mêmes et en réitérant par leur énoncé descriptif ce que l'œuvre donne matériellement à voir comme évident – en établissant une équivalence entre le contenu et la forme de l'artefact.

Par cette brièveté et cette économie, par cette lisibilité presque immédiate et la simplicité avec laquelle l'œuvre replie son contenu verbal sur sa réalité matérielle en

une coïncidence presque absolue, *Five Words...* semble donc faire montre d'une instantanéité toute moderniste. En dépit de l'usage du langage verbal et du rejet des médiums spécifiques qu'elle incarne, l'œuvre peut être éprouvée comme une espèce d'évidence apodictique et limpide qui rappelle la *presentness* de Fried (nonobstant bien sûr le temps mental minimal impliqué par la lecture, ou encore l'opacité cognitive que l'énoncé peut comporter pour un spectateur ne disposant pas du code de l'anglais). Mais cette coïncidence de l'œuvre avec elle-même ne se manifeste que lorsque nous faisons une lecture *transparente* de l'énoncé : c'est-à-dire quand nous mettons entre parenthèses la couleur et la matérialité prégnante de l'énonciation dont l'œuvre parle pour privilégier son seul contenu verbal, et comprendre par et à travers l'énoncé le phénomène (l'objet matériel que constitue cette enseigne) qui nous le donne à voir.

Une telle lecture de l'œuvre, on le constate, met l'accent sur son contenu linguistique, privilégiant sa dimension verbale par rapport à sa dimension visuelle, laquelle devient en quelque sorte accessoire. De fait, l'autoréférence ici repose exclusivement sur la médiation linguistique, à la différence des tableaux à structure déductive de Stella ou des photographies étalées au sol du *Photopath* de Victor Burgin.

Ces deux paradigmes d'analyse de l'œuvre de Kosuth, l'un tendant à aliéner la couleur, l'autre à la dévaloriser au profit du médium verbal, amènent soit à déconsidérer *Five Words...* en raison de ses propriétés visuelles prégnantes soit, si on en fait un objet d'étude, à en négliger les aspects chromatiques. En d'autres mots, ces deux paradigmes entraînent chaque fois à cliver l'œuvre, si bien qu'on peut se demander s'il ne serait pas souhaitable, au contraire, de tenter de concilier l'importance – patente – de l'autoréférentialité avec la reconnaissance de la lumière et de la couleur en tant qu'éléments déterminants de sa signification. C'est ce que nous nous proposons de faire ici en essayant de voir comment le néon, la couleur et la lumière, tout en infléchissant l'autoréférentialité de l'œuvre, participent pleinement de la poétique que celle-ci met en branle.

2) *Five Words in Green Neon* : l'énoncé

Il nous faut donc analyser la façon dont l'autoréférentialité s'opère dans cette œuvre et nous demander en quoi le parti de matérialiser cet énoncé à l'aide de néons, et de néons diversement colorés, est significatif.

Commençons, d'abord, par examiner l'énoncé lui-même. L'analyse que fait Christophe Génin de certains travaux de Kosuth met bien en lumière leur caractère autoréférentiel. *Five Words in Orange Neon* est autoréférentiel, écrit-il,

[...] puisque sémantiquement et matériellement l'ensemble est compris dans chaque mot qu'il inclut : la proposition vérifie la propriété « orange » parce que chaque mot est teinté en orange, elle vérifie la condition « en néon » parce que chaque mot est écrit en tube de verre renfermant ce gaz, le dénombrement « cinq » est vérifié parce qu'il y a cinq mots.⁵²⁶

Chacun de ces termes décrit de plus un aspect de l'énoncé : « words », qui en constitue le sujet, indique de quoi il est question – de mots; « Five » thématise cet énoncé comme un ensemble, en en fournissant le cardinal, soit le nombre d'éléments; « in green neon », enfin, désignent le « médium » en quoi ces mots sont matérialisés ou, pour employer la terminologie de Hjelmslev, la « substance de l'expression » (laquelle vaut d'être précisée, puisqu'il aurait pu s'agir d'encre bleue ou de peinture noire, par exemple).

Cette expression est donc *autonymique* : en tant que suite de mots, elle se désigne elle-même comme signe; ou plutôt, elle désigne expressément les constituants linguistiques dont elle est elle-même faite, les mots, en en faisant le sujet de l'énoncé qui spécifie certaines de leurs propriétés. Elle met donc l'accent sur des éléments du langage verbal en les rendant d'autant plus ostensibles qu'elle se donne sous la forme d'une enseigne lumineuse – dispositif utilisé habituellement pour attirer l'attention, faire de la publicité. Remarquons par ailleurs qu'elle ne porte *que* sur l'énoncé qu'elle constitue, c'est-à-dire qu'elle ne comprend aucun indice de la *situation d'énonciation* de ces mots, à l'inverse de ce qui se passera pour le *Schema* de Graham; elle ne mentionne pas, par exemple, les coordonnées de leur localisation sur la cimaise⁵²⁷ ou la

⁵²⁶ Christophe Génin, *Réflexions de l'art. Essai sur l'autoréférence en art*, Paris, Kimé, 1998, p. 132.

⁵²⁷ Comme le fait par exemple *Location* (1963) de Robert Morris, une œuvre portant sur sa localisation dans l'espace d'exposition : à ses quatre bords, ce panneau carré est muni de compteurs permettant respectivement d'indiquer la distance séparant l'œuvre du plafond, du plancher et des extrémités gauche et droite du mur sur lequel elle est accrochée.

superficie que ces mots occupent sur le mur où l'enseigne se trouve accrochée (à cet égard, les triptyques *One and Three...*, par leur photographie qui reproduit l'objet in situ, tel qu'il se trouve physiquement exposé, s'ouvrent davantage au contexte). C'est là un autre aspect de la clôture quasi-monadique de cette œuvre.

Le succès de cette autoréférence ne fait pas pour autant de l'œuvre une tautologie à proprement parler, comme Génin le précise un peu plus loin, puisque, on le verra bientôt, sa dimension esthétique excède sa capacité à s'autodécrire et n'est pas elle-même thématifiée par l'énoncé.

De même, on pourrait objecter que l'œuvre n'est en rien tautologique dans la mesure où cet énoncé, dépendant pour être validé de faits tout empiriques comme la couleur particulière du néon, l'assimile plutôt à une proposition synthétique. En d'autres termes, la validité de l'énoncé, loin d'être déterminée par la seule logique notionnelle et analytique des éléments qu'il met en relation (du type « Un célibataire est un homme non marié »), dépend de certaines conditions matérielles de l'énonciation : l'énoncé « Five Words in Green Neon » n'est vrai que si les lettres qui le composent sont matérialisées dans des tubes de néon vert. Mais à bien y penser, cette suite de mots ne peut être ni vraie ni fausse, puisqu'elle ne forme pas une proposition; dépourvu de verbe comme de déictique qui associerait un référent mondain précis à ces « Five Words », ce syntagme ne peut prétendre dire quoi que ce soit d'un quelconque état de choses.

Remarquons en effet que, à la différence de ce qui se passe le plus souvent dans le cas d'usages opaques, les mots ne s'autodésignent pas ici par une mise entre guillemets dans une proposition englobante. Pour le dire autrement, l'enseigne ne nomme pas les mots qui la composent comme dans des énoncés du type /Le mot « mot »/ ou / « Jules César » est un nom de dix lettres/; les termes de « Five Words in Green Neon » s'indiquent plutôt eux-mêmes de manière tacite, par le truchement d'une description de l'énoncé dans lequel ils figurent (et qu'ils composent). À proprement parler, l'œuvre ne nous dit pas que ces « cinq mots en néon vert » désignent précisément – et exclusivement – les mots de l'enseigne que nous lisons; nul déictique ne les lie à l'enseigne, si bien qu'ils peuvent en fait se référer à n'importe quel groupe

de cinq mots observables dans toute enseigne commerciale en néon vert⁵²⁸. Comme dans le cas de *Any Five Foot Sheet of Glass To Lean Against Any Wall*, l'énoncé décrit une condition matérielle qui peut se trouver vérifiée par un très grand nombre d'artefacts, et pas seulement par l'œuvre qui nous le donne à lire⁵²⁹. C'est en quelque sorte grâce à la *conformité* entre la description exprimée (cinq mots en néon vert) et l'énoncé qui exprime cette description, que nous lisons cette enseigne comme se rapportant à elle-même : les informations que présente l'enseigne recourent parfaitement ce que nous pouvons observer de l'œuvre elle-même.

C'est aussi par la *contiguïté* – contiguïté confinante ici à une coïncidence matérielle – entre signe et chose, c'est-à-dire des « Five Words... » de l'énoncé et des cinq mots de l'enseigne qui nous les donne à lire, que nous lui attribuons une valeur constative : « Il y a [ici] cinq mots en néon vert », ou « Ces cinq mots sont en néon vert ».

Les triptyques *One and Three...* ou une œuvre telle *Glass Square Clear Leaning* constituent, comme le souligne Sarah Jane Lewis, des « démonstrations ostensives »⁵³⁰ : elles juxtaposent des objets et des définitions qui renvoient l'un à l'autre. Ces œuvres fonctionnent sur la base d'un *écart* physique par lequel l'objet et sa définition sont associés comme des éléments *distincts* tout en étant placés dans une relation d'*identité* par leur contiguïté matérielle; en d'autres termes, la définition du mot « chaise » reproduite sur photostat est présentée en tant que signe (donc comme élément du lexique et citation d'un dictionnaire, distincte en tant que telle de l'objet qu'elle dénote) tout en se trouvant à être exemplifiée par la chaise concrète qui la jouxte. Cet écart permettant la démonstration ostensive, les néons *Five Words...* l'abolissent précisément en fusionnant l'objet désigné avec le signe qui le désigne. L'apparente coïncidence qui en résulte entraîne que la relation de désignation est éprouvée comme immédiate, voire comme nécessaire.

⁵²⁸ Bruce Boies fait un raisonnement similaire à propos des œuvres comme *Neon Electrical Light English Glass Letters Yellow Eight* (« Joseph Kosuth : Two Shows », *loc. cit.*, p. 84-95).

⁵²⁹ Cette autonomie de l'énoncé, c'est-à-dire son indépendance vis-à-vis de toute actualisation singulière et contingente, caractérisera, on le sait, les œuvres de Lawrence Weiner.

⁵³⁰ Sarah Jane Lewis, *Joseph Kosuth et les écrits de Ludwig Wittgenstein: investigations sur le problème de la définition de l'art*, Montréal, Département d'histoire de l'art, UQAM, mémoire de maîtrise, 2002, p. 93.

Pour mettre en lumière l'évidence et l'efficacité avec lesquelles s'impose la boucle autoréférentielle de cette œuvre, on peut la comparer à un autre groupe de néons de Kosuth. Sous le titre générique *One and Eight : A Description*, ceux-ci se présentent comme des enseignes dont les huit mots décrivent leur mode d'énonciation. Avec *Neon Electrical Light English Glass Letters Red Eight*, comme l'explique Christophe Génin, chaque mot de l'ensemble s'applique à lui-même, à chacun des autres ainsi qu'à l'ensemble de l'énoncé⁵³¹. Par rapport à ce néon, plus long et plus « disert », *Five Words* se distingue par sa brièveté lapidaire et son organisation syntaxique. Génin le qualifie d'ailleurs d'« autologie minimale »⁵³² pour souligner l'économie de moyens avec laquelle l'œuvre réalise et exprime cette autodescription.

Là où *One and Eight...* semble être un agrégat parataxique de termes, *Five Words* se lit avec la gestalt d'une quasi-phrase. La préposition « in », en tant que mot-outil qui instaure une relation entre les termes lexicaux, lui confère le caractère d'une véritable unité syntaxique, d'une concaténation discursive fonctionnelle. On remarquera que *One and Eight* ne comprend pas de tels « mots-outils », ce qui explique son caractère discursivement inerte (effet encore plus net dans le cas d'une série de peintures de Kosuth fondées sur le même principe, et dont la suite de mots qu'elles présentent sur chacune des toiles s'écarte de toute construction syntaxique correcte : *Nine Grey Canvas English Painting Art Rectangle Letters Words*⁵³³). Là où *One and Eight* présente une série de termes qui engage le spectateur à les appliquer successivement et distinctement à l'œuvre pour y reconnaître une énumération de propriétés, *Five Words...* se lit plutôt comme une unité de discours, comme un *syntagme nominal* : l'énoncé, en tant qu'unité discursive, coïncide avec l'artefact comme chose visible. De plus, loin de tendre à une description complète et achevée, le caractère énumératif de *One and Eight* suggère plutôt que cette suite de termes reste ouverte et pourrait être prolongée (pour compléter la description, on pourrait par exemple y ajouter les mots « words », « ensemble » ou « sentence » comme le suggère Génin) . Le spectateur ressent devant pareille œuvre la même impression d'illimitation

⁵³¹ Christophe Génin, *Réflexions de l'art. Essai sur l'autoréférence en art, op. cit.*, p. 131-132.

⁵³² *Ibid.*, p. 133.

⁵³³ Ensemble figurant dans la collection Panza di Buomo à Milan, et mentionné dans Michel Bourel; Jean-Louis Froment, *Art conceptuel I, op. cit.*, p. 97, n. 2.

virtuelle que Robert Morris relevait dans sa fiche « Dissatisfactions », soit la frustration de ne pouvoir noter tout ce qui est pertinent dans le processus de création. Cette structuration syntaxique donne donc à *Five Words...* l'autorité d'une phrase, le caractère organique et la complétude d'une unité cognitivo-esthétique close et achevée. Cette prégnance discursive contribue aussi, sans doute, à nous faire lire les cinq mots de l'enseigne en leur adjoignant un « This is... » virtuel, c'est-à-dire un démonstratif implicite effectuant la liaison entre l'enseigne et ces cinq mots qui la constituent.

Certes, comme l'ont montré Louis Cummins⁵³⁴ ou Christophe Génin, ces néons ne se réduisent pas à une pure autoréférence. Génin remarque que l'œuvre « dénote non seulement elle-même, en quoi elle s'autoréfère, mais encore une couleur qui, de plus, connote selon le goût du spectateur »⁵³⁵; en manifestant ainsi des *qualias* qui relancent l'expressivité du signe, l'œuvre « excède son statut d'enseigne autodescriptive, expose plus de sens et plus de référence que la proposition même qui de ce fait est en désaccord avec elle-même »⁵³⁶. En cela, renchérit Génin, « la tautologie est une façon de *décrire* l'œuvre mais n'épuise pas son don de sens ni son autoréflexivité »⁵³⁷.

Si l'œuvre ne peut être techniquement assimilée à une tautologie, et paraît ainsi échapper au projet de son auteur, il n'en reste pas moins qu'elle constitue un sommet d'autoréférence. Kosuth replie – presque sans reste – le langage sur le visible, le logos sur le phénomène; il amène l'énoncé à *dire* l'énonciation, et l'énonciation à *montrer* ce que dit l'énoncé, l'un n'étant « tautologiquement » vrai que parce qu'il se trouve confirmé par l'autre. Médium verbal et dimension visuelle collaborent ici étroitement. Or comment comprendre et regarder l'œuvre comme formant un tout, comment unifier – et faire signifier – à la fois la transparence logique de l'énoncé autoréférentiel et le médium du néon coloré qui le matérialise avec tout le champ de connotations par lequel il excède et contredit cette autoréférentialité ?

⁵³⁴ « L'art conceptuel peut-il guérir de la philosophie? », *Parachute*, no 61 (janvier, février, mars 1991), p. 41 ; et la présente thèse, chapitre I, p. 84.

⁵³⁵ Christophe Génin, *Réflexions de l'art. Essai sur l'autoréférence en art*, op. cit., p. 133.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 133.

3) *Five Words in Green Neon* : l'objet et le médium

Commençons par le néon, comme objet et technologie. Il n'est pas indifférent que Kosuth ait eu recours à ce médium, plutôt qu'au tableau ou au dessin – on imagine aisément Baldessari peindre cette phrase sur une toile, ou Ben en faire une de ses boutades. L'éclairage au néon est enraciné dans la société et la mentalité américaines de multiples façons ; on pourrait dire à cet égard du néon qu'il convoque un triple champ connotatif : s'il suggère le caractère public d'un langage composé de propositions logiques, il participe aussi d'une certaine modernité, technique et commerciale et, enfin, son matériau, le verre, connote la transparence.

Le néon est d'abord un signe *public*, référant à l'univers de la réclame et des enseignes commerciales qui parsèment et dynamisent l'environnement urbain. Produit industriel et anonyme, dépouillé de toute trace de facture manuelle⁵³⁸, il s'oppose à l'idée romantique de l'œuvre comme expression subjective (ou au tableau tel que le concevaient les expressionnistes abstraits); il connote et renforce le statut de « langage public » qui s'attache aux propositions logiques (par opposition à un langage « privé » exprimant des états mentaux ou émotifs subjectifs, selon l'opposition établie par Wittgenstein). Dans ce sens-là, le recours au néon s'expliquerait par la volonté de marquer l'objectivité du propos, à laquelle contribue aussi la neutralité anonyme de la police utilisée. Dans un article sur les signatures d'artistes célèbres reproduites en néon par Robert Watts, Dirk Snauwaert souligne cet aspect en parlant de l'« extériorité publique » du néon, qui entre en conflit avec l'aura de la signature.⁵³⁹

Emprunté par l'artiste à l'univers commercial, le néon comporte aussi une ambiguïté entre la trivialité pop de ses origines et la dimension immatérielle, presque auratique, de la lumière. Commentant l'utilisation fréquente du néon par les artistes durant les années 1960, Brenda Richardson rappelle le caractère clinquant de l'objet :

[...] in the sixties neon was invariably associated with the tawdry—cheap motels, bars, 42nd Street, beer signs, Las Vegas. For the sensitized artist seeking a fresh conjunction of form and idea, it was a medium whose contexts suggested subversive transformation into high art⁵⁴⁰.

⁵³⁸ En dépit du fait, il faut le souligner, que le travail du verre requiert une indéniable compétence artisanale.

⁵³⁹ Dirk Snauwaert, « Robert Watts. La signature comme œuvre d'art », *Exposé*, no 1 (printemps 1994), p. 136.

⁵⁴⁰ Brenda Richardson, *Bruce Nauman : Neons*, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1982, p. 14.

Vers le milieu de la décennie, déjà, des artistes américains comme Jasper Johns, Keith Sonnier ou James Rosenquist, avec *Capillary Action II* (1963) et *Tumbleweed* (1964-66), ou les Européens Martial Raysse ou Mario Merz, incorporent le néon dans leurs travaux d'esprit pop. Certains l'exploitent d'emblée comme véhicule verbal : dans le coin inférieur gauche de *Passage II* (1966), de Jasper Johns (une huile sur toile avec objets), on trouve le mot « RED » en néon rouge; Bruce Nauman crée des enseignes à peu près contemporaines des néons de Kosuth qui présentent des jeux de mots ou des anagrammes, telles *Sweet Suite Substitute* (1968), *None Sing/Neon Sign* (1970), ou *Raw War* (1970). Les œuvres au néon de Kosuth apparaissent alors comme un cas de figure singulier d'un matériau largement exploité durant la décennie. On remarquera qu'à la différence de plusieurs œuvres de Nauman, dont les jeux de mots peuvent fonctionner en tant que tels indépendamment du néon qui leur sert de support (tel est le cas par exemple de *Raw War*), le *Five Words...* de Kosuth ne prend de sens que par la conformité étroite de l'énoncé verbal avec le médium qui le matérialise.

Au-delà de ce champ connotatif qui fait du néon un signe sociologiquement chargé, ce médium comporte aussi des propriétés formelles singulières. Bien que son emploi par Kosuth confine au paradigme du ready-made et qu'il marque une rupture avec la peinture (en tant que pratique générique s'écartant des médiums spécifiques), le néon n'en confond pas moins l'écriture et la visualité : par sa luminosité colorée, il rend ostensible et visuellement prégnant le médium verbal; en ce sens-là, on pourrait dire du néon qu'il se distingue de maints autres modes de concrétisation de l'écriture par l'« incarnation » qu'il effectue de celle-ci. Brenda Richardson, dans l'introduction au catalogue d'une exposition sur les œuvres au néon de Bruce Nauman, note par exemple :

Neon is an extraordinarily seductive medium. The liquid line of the tubing graphics and the corona of brightly colored light create an atmosphere of contemplative euphoria⁵⁴¹.

Et lorsqu'il analyse le *Five Words in Orange Neon*, Christophe Génin pointe justement cette expressivité :

⁵⁴¹ Brenda Richardson, *Bruce Nauman : Neons, op. cit.*, p. 23.

Le halo d'aurores naissantes, les lueurs aux paleurs rosées donnent à ce néon saumon le lustre imprévu d'une aura là même où l'art se croyait dépouillé de toute transcendance.⁵⁴²

Le travail de Kosuth, certes, n'exploite pas les propriétés sensuelles de ce médium : l'enseigne est réduite à sa plus simple expression, elle ne comporte aucun élément de décor et l'artiste ne table ni sur l'exubérance lumineuse ni sur le caractère exclamatif que lui confère souvent son usage commercial. Mais ce dépouillement a justement pour effet de dégager et de mettre en relief les propriétés caractéristiques de ce médium (la lumière et la couleur), en les couplant au langage qui, par-dessus le marché, les *énonce*. Il est donc possible d'interpréter la série des *Five Words...* comme une fusion du verbe (de la logique) et de la sensualité de la couleur – aspects dont on sait à quel point ils ont été séparés (et hiérarchisés) dans la métaphysique occidentale et l'histoire de la peinture en particulier. Si l'œuvre conceptuelle de Kosuth rompt ainsi avec la peinture, elle l'abandonne cependant en thématissant l'une de ses propriétés fondamentales – la couleur; et dans le temps même où il lui donne congé, l'élément prégnant de cette rupture – l'écriture, les mots – se donne précisément à voir comme incarné par la couleur et la lumière.

De fait, à considérer cette mention explicite de la couleur, les néons de Kosuth semblent bien répondre aux productions picturales du modernisme tardif, s'inscrivant dès lors dans une série comportant maintes toiles de Jasper Johns, de même que le *Red Square*, *White Letters* de Sol LeWitt ou *A Mostly Red Painting* de Christine Kozloff⁵⁴³. L'usage du néon tend à abolir la dichotomie entre la peinture et le langage qui persiste dans ces œuvres ; là où LeWitt propose un jeu de permutations – la combinatoire d'une logique sérielle – Kosuth offre plutôt une proposition lapidaire, typique de celles de l'atomisme logique inspirées d'un Wittgenstein; là où Johns multiplie à l'envi les liens entre usage et mention de la couleur au sein de ses tableaux, en jouant fréquemment la contradiction (dans *False Start* (1959), par exemple), Kosuth fusionne ces deux aspects en couplant un énoncé unique avec le fait plastique de sa matérialisation ; là où Le Witt

⁵⁴² Christophe Génin, *Réflexions de l'art*, op. cit., p. 133.

⁵⁴³ Œuvres citées par Benjamin H.D. Buchloh en lien avec la genèse de l'art conceptuel (« De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », *L'art conceptuel. une perspective*, op. cit., p. 26). Le tableau de Kozloff montre les mots du titre, « A Mostly Red Painting », peints en blanc sur un fond rouge.

et Kozloff réfèrent par leurs titres respectifs à la forme peinte du support (la peinture ou le carré rouge), Kosuth énonce et nous montre des mots eux-mêmes colorés.

La mention par *Five Words...* de la couleur en tant qu'élément spécifiquement *visuel*, couleur dont on sait qu'elle est considérée comme récalcitrante à toute définition verbale dans la tradition de la philosophie analytique⁵⁴⁴, signerait en quelque sorte cette référence à la peinture. (L'artiste réalisera d'ailleurs en 1989 un néon montrant le mot « Red » intitulé *Wittgenstein's Color*.) C'est en effet la peinture qui est le sujet privilégié du récit greenbergien de l'histoire de l'art; c'est la peinture, en tant qu'elle est indissociable des problèmes de composition, de représentation illusionniste de l'espace et de la troisième dimension, mais aussi de la présence du métier et de la main qui ont ponctué et animé son histoire, que les artistes de la génération des minimalistes et des conceptuels, de Judd à Kosuth et de Buren à Support/Surface, s'emploient à déconstruire. Ainsi Kosuth dénonce-t-il, comme Buren pourra le faire dans *Limites critiques*, l'idéologie qui réside selon lui au cœur de la peinture, soit la création de l'illusion :

The history of painting is the fabrication of 'other worlds'; be they of social orders, historical myths, religious dreams, or personal inner voyages. Long before Manet, and through to abstract expressionists, the painting has been a magic rectangle : a window to another world⁵⁴⁵.

En ce sens-là, les formes génériques de la pratique de ces artistes « regardent » encore précisément vers ce médium de la peinture dont ils s'émancipent en la déconstruisant et en en faisant la critique. C'est donc à obturer cette fenêtre, à priver ce rectangle magique de son pouvoir, à neutraliser la fiction inhérente à la peinture, que *Five Words...* s'emploierait, pour mieux accuser la réalité concrète et tout empirique de l'œuvre d'art. Ce blocage de l'illusion est bien sûr réalisé dans les néons tautologiques de façon métaphorique : il n'y a plus ici de tableau, et c'est donc au plan du langage verbal que s'effectue cette opacification du signe. En décrivant l'objet qu'il constitue

⁵⁴⁴ La difficulté de définir et de décrire la couleur sera d'ailleurs un problème majeur dans la pensée du dernier Wittgenstein, qui écrit notamment : « Si l'on demande : « Que signifient les mots 'rouge', 'bleu', 'noir', 'blanc'? », nous pouvons bien entendu montrer immédiatement des choses qui ont de telles couleurs – mais notre capacité à expliquer la signification de ces mots ne va pas plus loin ! » (*Remarques sur les couleurs* [1977], Mauvezin, Trans-Europe-Repress, 1984 (trad. de l'allemand par Gérard Granel), p. 18).

⁵⁴⁵ Joseph Kosuth, « Painting versus Art versus Culture (or, Why You Can Paint If You Want to, but It Probably Won't Matter) » [1971], *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990, op. cit.*, p. 89.

lui-même, en renvoyant à la forme linguistique de l'énoncé (*Five Words...*) comme au phénomène de sa matérialisation visuelle (... *in Green Neon*), l'œuvre intercepte le regard et le bloque à la surface du phénomène de l'énonciation, l'amarrant à la factualité de l'enseigne comme objet physique, l'empêchant en quelque sorte de s'évader en une quelconque contemplation. L'œuvre constitue à cet égard un équivalent verbal d'une peinture qui mettrait strictement l'accent sur sa seule factualité – sur son opacité de chose – un Stella linguistique, pourrait-on dire.

Par cette « intégrité », les néons autonymiques de Kosuth témoignent de l'influence d'Ad Reinhardt, notamment quant à l'impératif de probité intellectuelle et morale de l'artiste, voué à réfléchir sur son art. On peut ainsi se demander si la qualité lumineuse des néons et leur évidence auto-explicative (intellectuellement « éclairante ») ne pourraient pas être interprétées comme découlant du principe d'un art devant être conscient de sa propre essence et exigeant de l'artiste qu'il crée en ressaisissant toujours plus purement la spécificité de son travail. Gabriele Guercio soutient à ce propos qu'on ne peut comprendre la conception de l'artiste selon Kosuth – celle d'un chercheur, voire d'un scientifique, faisant de la création artistique l'occasion d'étudier la structure de l'art – sans prendre en compte celle défendue par Reinhardt dans ses écrits⁵⁴⁶. Dans son introduction aux écrits de Kosuth, Guercio s'attarde d'ailleurs longuement sur l'admiration du jeune artiste pour le peintre; après une première rencontre en 1964, lors d'une conférence de Reinhardt au Cleveland Art Institute où Kosuth étudiait, tous deux vont se revoir à partir de 1965, quand Kosuth s'établit à New York. Avec sa collègue Christine Kozloff, il rédige un travail de session à la School of Visual Arts intitulé *Ad Reinhardt : Evolution Into Darkness – the Art of an Informal Formalist ; Negativity, Purity, and the Clearness of Ambiguity*⁵⁴⁷. Guercio rappelle aussi qu'une citation du *Art as Art* de Reinhardt se trouve placée à l'entrée de la Lannis Gallery (aussi connue sous le nom de Museum of Normal Art), qu'il ouvre avec Kozloff et Michael Rinaldi en 1967. Le titre générique de son travail, *Art as Idea as Idea*, peut à cet égard se lire comme une reprise « au carré » de la tautologie

⁵⁴⁶ Gabriele Guercio, « Introduction », Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After*, op. cit., xvii.

⁵⁴⁷ Mentionné dans Gabriele Guercio, « Introduction », Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After*, op. cit., xi, note 3.

reinhardtienne *art-as-art*, quoique celle-ci soit dépouillée du lyrisme qu'elle avait dans les textes de l'expressionniste abstrait. En ce sens, Kosuth va appliquer l'exigence de Reinhardt d'un art autonome, voué à cultiver la conscience de soi, en faisant de cette réflexivité le contenu même de son art.

Cette lecture de l'œuvre de Kosuth recoupe le lien étroit repéré par Gudrun Inboden entre cette œuvre et celle de Wittgenstein : de même que la philosophie, selon le penseur autrichien, est d'abord une entreprise de clarification des moyens et surtout des limites de la pensée et du langage, de même la création artistique selon Kosuth exige elle aussi une critique préalable du langage et des outils conceptuels de l'artiste⁵⁴⁸.

Or le recours au verre apparaît ici comme profondément motivé. Génin écrit à ce propos des néons qu'ils témoignent de la « transparence conceptuelle »⁵⁴⁹ que Kosuth vise dans ses travaux d'alors, comme si la lisibilité et l'évidence de l'énoncé étaient accentués métaphoriquement par le matériau. Les néons s'inscrivent ainsi dans un répertoire formel qui comprend la vitre (avec des œuvres comme *Clear Square Glass Leaning*), dont ils infléchissent la transparence vers l'immatérialité. En générant sa propre luminosité, en s'éclairant elle-même, la pièce *Five Words in Green Neon* réitère sur le plan de la forme le sens de son contenu : elle s'éclaire et elle éclaire, littéralement et cognitivement. Elle se trouve aussi à incarner l'idée de Valentina Anker et de Lucien Dällenbach d'une œuvre « animée » par la conscience de soi⁵⁵⁰.

Conclusion

On le constate, Joseph Kosuth, à travers la série des *Five Words...*, vise une autoréférence sans reste par laquelle l'œuvre coïnciderait avec sa propre description; or, tout autant la présence de la couleur que celle de la lumière et du néon, en tant que signe sociologiquement connoté, entraînent l'œuvre à signifier bien davantage que son seul énoncé. Les connotations de l'œuvre télescopent ainsi le numineux et le profane,

⁵⁴⁸ Sur ce point, voir Gudrun Inboden (dir.), *Joseph Kosuth. The Making of Meaning. Selected Writings and Documentation on Art Since 1965, op. cit.*, p. 17.

⁵⁴⁹ Christophe Génin, *Réflexions de l'art, op. cit.*, p. 131.

⁵⁵⁰ On peut aussi se demander si le néon ne met pas en branle une dynamique de l'apparition en partie inspirée des *Black Paintings* de Reinhardt, de leur jeu entre obscurité et visibilité, évidence et évanescence. On retrouverait ici l'observation de Didi-Huberman sur le balancement de l'image critique chez Reinhardt.

l'aura et le prosaïque, faisant jouer la sensualité de la couleur pour montrer les limites du langage verbal. Peut-être est-ce cette ambiguïté du signe, cette polysémie résistante du néon, qui explique le silence de Kosuth au sujet de ces œuvres.

Five Words..., on l'a remarqué, effectue une fusion étonnante entre logos et phénomène, en présentant un énoncé verbal indissociable des caractéristiques visuelles de son médium (la lumière et la couleur). Mais *Five Words...*, par l'économie de son autodescription, est en quelque sorte suspendu entre l'inanité triviale de l'assertion de l'évidence et le caractère épiphanique d'une structure signifiante dont l'autonymie tend à fondre sujet et objet, fournissant dès lors un exemple de l'autoréflexivité de l'esprit humain.

Par ailleurs, Kosuth crée un énoncé « toujours vrai » ; contrairement à l'accroissement potentiel des informations du *Card File*, le néon ne laisse place à nul devenir (si bien qu'un commentateur tel Benjamin H.D. Buchloh verra dans cette clôture solipsiste un avatar du repli de l'art pour l'art et du symbolisme). L'œuvre ne dit rien, non plus, de ce *contexte* qu'elle thématise pourtant, ne serait-ce que tacitement, précisément en y occupant un espace réel et en l'éclairant ; à cet égard, on dira que l'enseigne reste muette sur ce contexte qu'elle « regarde » pourtant de sa lumière. Ce contexte, le *Schema* de Graham, lui, entreprend justement de l'assumer dans la description qu'il formule de lui-même.

C. *Schema*

Schema est créé par Dan Graham en 1966, au moment même où Kosuth élabore ses premières œuvres, dont le *Five Words in Green Neon* que nous venons d'examiner. Comme ce néon, l'œuvre de Graham est une autodescription, mais elle est plus longue et plus complexe : elle correspond en fait à une *liste* de propriétés plus qu'à un énoncé. Et alors que les néons kosuthiens sont des objets – des enseignes – devant être présentés en galerie, *Schema* constitue plutôt un texte destiné à la publication en revue.

L'œuvre consiste en une suite verticale de paramètres, alphabétiquement énumérés et occupant toute une page, qui décrivent, aux points de vue typographique, visuel et linguistique, l'objet même que cette liste constitue lorsqu'elle est publiée. Ces

paramètres, au nombre de vingt-huit⁵⁵¹ (format des caractères employés, type de papier utilisé, nombre d'adjectifs, de noms, de chiffres, etc.), ne sont spécifiés qu'au moment de la publication, puisqu'ils varieront selon les particularités graphiques du magazine et selon la langue dans laquelle ce dernier est publié. Le contenu de l'œuvre est donc appelé à se transformer quelque peu à chacune de ses occurrences, ce qui implique un processus de rétroaction où la spécification d'une variable, telle la hauteur des caractères employés, influera sur la spécification d'une autre (par exemple, le nombre de chiffres présents dans l'œuvre). Graham évoque d'ailleurs ce phénomène et la difficulté de « composer » une variante de l'œuvre selon une logique linéaire, dans un court texte accompagnant *Schema*, « Thoughts on *Schema* (March 1966) ». Comparable au *Card File* par cette incorporation de la dimension poïétique (l'œuvre énumérant ses propres composantes, dont les valeurs respectives ne sont établies que lors de son exécution), *Schema* s'en distingue radicalement en présentant un caractère d'évidence et d'extériorité publique auto-vérificatrice; comme nous le verrons plus loin, il exclut toute idée d'expression et illustre la « mort de l'auteur » telle que l'a théorisée le structuralisme.

Schema se présente donc comme une *matrice* appelant à une pluralité potentielle d'instanciations; c'est d'ailleurs au sens de matrice qu'il faut entendre le titre de l'œuvre, que Graham présente comme un « Schema for a set of pages whose component variants are to be published in various places »⁵⁵². L'œuvre est donc une structure génératrice, proche pour cette raison de *Number Scheme* (1965), autre pièce de Graham pour magazine qui met en branle, elle, une séquence de nombres potentiellement infinie. Elle bouscule ainsi la notion d'original puisque, à l'instar de l'œuvre littéraire, son régime est allographique (par opposition au régime

⁵⁵¹ Mentionnons d'emblée que ce nombre varie entre vingt-cinq et vingt-huit selon la publication; dans la notice présentant l'œuvre. Graham précise d'ailleurs que le *Schema* est adaptable par l'éditeur : « The following schema is entirely arbitrary; any might have been used, and deletions, additions, or modifications for space or appearance on the part of the editor are possible » (notice accompagnant la première publication de l'œuvre dans le numéro 5-6 de la revue *Aspen*, reproduite dans Alain Charre; Marie-Paule Macdonald; Marc Perelman, *Dan Graham*, Paris, Dis Voir, 1995, p. 97).

⁵⁵² Notice accompagnant la première publication de l'œuvre dans le numéro 5-6 de la revue *Aspen*, repr. dans Alain Charre; Marie-Paule Macdonald; Marc Perelman, *Dan Graham*, op. cit., p. 97.

autographique dont relève le tableau, pour prendre les catégories proposées par Nelson Goodman⁵⁵³).

Conçue en 1966, *Schema* est paru pour la première fois dans le numéro 5-6 de la revue *Aspen*, à l'automne-hiver 1967. Le catalogue de la rétrospective de l'artiste au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, en 2001, recense dix autres réalisations de l'œuvre dans diverses revues. Il s'agit bien, ici, des occurrences où *Schema* a été effectivement actualisé selon les caractéristiques du périodique où il paraissait, et non simplement d'une reproduction de la matrice ou d'une de ses actualisations antérieures, cas de figure fréquemment rencontré depuis.

Par sa réduction austère à une pure série d'informations, par son esthétique dépouillée le rendant analogue à une « table des matières »⁵⁵⁴, *Schema* annonce l'art conceptuel⁵⁵⁵, voire participe de son émergence, avec des manifestations comme l'exposition qu'organise Mel Bochner en 1966 (*Working Drawings and Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*) et celles à venir de Seth Siegelaub.

1) *Schema* comme réponse au Pop et à l'art minimal

Schema date des débuts de la carrière de l'artiste, au moment où celui-ci commençait à rédiger des essais et des critiques pour divers périodiques tout en se livrant à de la poésie concrète. L'œuvre se situe d'ailleurs à mi-chemin entre la création littéraire (laquelle précède chronologiquement l'activité d'artiste visuel de Graham) et la production artistique; de fait, dans sa première version, elle s'intitulait « Poem Schema ». Cette indication de genre, qui arrime explicitement l'œuvre à la production

⁵⁵³ Pour la distinction entre ces deux notions, voir Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968, p. 113-116, notamment le passage suivant : « Let us speak of a work of art as *autographic* if and only if the distinction between original and forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine. If a work of art is autographic, we may also call that art autographic. Thus painting is autographic, music nonautographic, or *allographic*. » (p. 113)

⁵⁵⁴ Alexander Alberro, « Structure as Content : Dan Graham's *Schema* (March 1996 [sic]) and the Emergence of Conceptual Art », Gloria Moure (dir.), *Dan Graham*, Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 1998, p. 21.

⁵⁵⁵ Cette formule de la liste verticale sera d'ailleurs reprise par Seth Siegelaub pour annoncer, un peu comme un générique, l'exposition *5-31 January, 1969*, rassemblant des travaux de Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner, et considérée comme une des manifestations inaugurales de l'art conceptuel.

littéraire de l'auteur, disparaîtra de la plupart des versions ultérieures qui en seront données. L'œuvre sera ensuite mentionnée ou reproduite sous le seul nom de *Schema*, ou sous l'expression *Schema, March 1966*, comme si Graham avait voulu, *a posteriori*, marquer son statut d'œuvre d'art. On peut bien sûr y voir la conséquence du fait que, de 1966 à 1969, avec l'essor de l'art conceptuel, une production textuelle pouvait être pleinement revendiquée comme œuvre d'art, au sens générique du mot, et ne plus relever de la seule littérature (peut-être Graham reconnut-il aussi l'affinité profonde de ce travail avec des œuvres qui, en galerie ou en catalogue, se présentaient comme des séries d'informations). Mais cette modification de statut témoigne sans doute aussi de la volonté de Graham de lier *Schema* à l'histoire de l'art moderne et donc aux arts visuels, pour donner d'autant plus de portée à la critique implicite du système et du marché de l'art que l'œuvre visait à accomplir, ce qui concorde d'ailleurs avec la filiation qu'il en a livré⁵⁵⁶. Dans divers textes et interviews où il relate la genèse des œuvres pour magazines dont *Schema* est un exemple, Graham relie en effet ces travaux au minimalisme et au Pop art, courants qui l'ont largement influencé mais dont il a cherché très tôt à dépasser les limites qu'il y discernait. *Schema*, à l'instar de *Detumescence*, *Figurative* ou *Homes for America*, autres œuvres pour magazines, serait donc une réponse à l'actualité artistique de son temps. En ce sens, si *Schema* est caractéristique de sa production des années soixante par son contexte de présentation (le magazine comme média de masse, qui traduit un intérêt pour la sensibilité pop et dont *Homes for America* est le plus important exemple), elle annonce par sa rétroaction les performances et les installations vidéo avec feedback que Graham allait réaliser dans la décennie suivante.

Pour bien saisir le sens de *Schema* dans la démarche de Dan Graham, on peut s'attarder sur le texte *Mes œuvres pour pages de magazines*, « Une histoire de l'art conceptuel »⁵⁵⁷. Graham y relate la genèse de ses premières réalisations artistiques, des

⁵⁵⁶ L'artiste déclare d'ailleurs dans un texte portant sur sa production pour magazine : « Cette œuvre a un double fonctionnement, elle est à la fois art et critique de l'art » (« *Mes œuvres pour pages de magazines*, « Une histoire de l'art conceptuel », Dan Graham, *Ma position. Écrits sur mes œuvres* (Anne Langlais, dir.), Dijon/Villeurbanne, Le Nouveau Musée/Presses du réel, 1992, p. 64).

⁵⁵⁷ Ce texte est paru dans le catalogue *Dan Graham* de l'exposition éponyme (Perth, Art Gallery of Western Australia, 1985, p. 8-13); comme nous n'avons eu accès qu'à la traduction française publiée dans Dan Graham, *Ma position. Écrits sur mes œuvres* (Anne Langlais, dir.), *op. cit.*, p. 58-67, c'est cette version que nous utilisons ici.

œuvres pour magazines qui découlent notamment de son expérience pratique de galeriste, à la John Daniels Gallery de New York, en 1964-65; *Schema*, qui s'inscrit dans ce groupe d'œuvres, y est présenté comme une synthèse critique des apports de l'art minimal et du Pop Art.

L'artiste explique que, si le Pop Art a pris en compte le contexte culturel tel qu'il apparaissait et était diffusé par les médias, la sculpture minimaliste, elle, considérait plutôt le cube blanc de la galerie comme « cadre de référence contextuel ultime ». Graham donne l'exemple des installations de tubes fluorescents de Dan Flavin, qui rendent tangible une donnée autrement négligée du contexte de saisie des œuvres en galerie, soit l'éclairage. Or ce dispositif est insuffisant pour penser et révéler la complexité du système de l'art dans son ensemble, ce dernier ne pouvant se restreindre à la seule galerie; en ce sens l'approche minimaliste demeure limitée comme l'est le ready-made duchampien. Le geste de Duchamp aurait, selon Graham, polarisé l'intérieur et l'extérieur de la galerie en les positionnant comme art et non-art, excluant dès lors de prendre en compte un phénomène important telle la reproduction des œuvres dans les magazines. Or son expérience de galeriste amène Graham à constater que « pour être définie comme ayant de la valeur – c'est-à-dire en tant qu'art – une œuvre n'avait qu'à répondre à certains critères : être exposée dans une galerie, être le sujet de critiques et être reproduite dans une revue d'art »⁵⁵⁸. Galerie et revue sont en fait interdépendantes au sein du marché de l'art dont elles constituent des rouages : la revue a besoin des publicités des galeries pour subsister et prospérer, mais la galerie a elle aussi besoin de la revue pour que l'œuvre qu'elle expose voie son prestige s'accroître en y étant commentée et reproduite. En d'autres termes, une œuvre ne saurait être vraiment critique et réflexive si elle ne prend pas en compte, au-delà de son lieu matériel d'exposition, le système de diffusion, de médiation et de reproduction qui conditionne aussi son existence.

Or ce que le Pop art apprend à Graham, c'est qu'il est possible d'utiliser de façon dialectique les médias d'information et la culture populaire : « Une œuvre peut fonctionner à la fois en terme de langage de l'art et de langage populaire médiatique,

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 62.

commenter et mettre en perspective les hypothèses de chacun »⁵⁵⁹. Pour souligner sa dette envers le Pop art, l'artiste, dans une entrevue de 1994, lie ses pièces pour magazines aux tableaux de Lichtenstein : « Lichtenstein interested me because he was taking things out of magazines, blowing them up on canvases, and showing them in galleries, thus making a connection to the information system »⁵⁶⁰.

Il subsiste cependant une ambiguïté dans la façon dont l'artiste décrit le groupe d'œuvres dont *Schema* fait partie : celles-ci « existaient par elles-mêmes »⁵⁶¹, tout en étant aussi « en rapport avec l'information contenue dans les autres pages du magazine ». Graham veut dire ici que l'œuvre est d'abord conçue expressément *pour* la revue et qu'elle échappe, en raison de sa reproductibilité même, à la dépendance vis-à-vis de la galerie ou, du moins, qu'elle marque sa distance par rapport à elle : ainsi *Schema* inverse la convention voulant que la revue ne reproduise qu'une œuvre qui existe déjà, ayant été ou pouvant être présentée en galerie. Pour Graham, ce recours à la revue comme support, non plus seulement de diffusion mais d'existence même de l'œuvre, comporte une dimension expressément politique et recoupe les enjeux du Pop art. L'auteur déclare en effet qu'il « veut saper la notion de qualité dans l'art en employant un support provenant de la culture de masse »⁵⁶², et il poursuit en réitérant son intention de couper l'œuvre des lieux canoniques d'exposition : « Je voulais faire un pop art plus littéralement jetable [...]. Je voulais créer un art que l'on ne pourrait ni reproduire ni exposer dans une galerie ou un musée »⁵⁶³. Le terme « jetable » dit bien la contestation de la valeur auratique de l'œuvre d'art dont Graham investit son travail; *Schema*, à l'instar de ses autres œuvres pour magazines, répond au projet de désublimation de l'œuvre et de démocratisation de l'art alors poursuivi par nombre d'artistes⁵⁶⁴ et dont Lucy Lippard allait rendre compte dans *Six Years...*⁵⁶⁵.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁶⁰ Mike Metz, « Dan Graham » [entretien, 1994], dans Gloria Moure, *Dan Graham*, Barcelona, Fundacio Antoni Tapies, 1998, p. 227.

⁵⁶¹ Dan Graham, « *Mes œuvres pour pages de magazines*. « Une histoire de l'art conceptuel », *op. cit.*, p. 63.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 63.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁶⁴ Voir par exemple les propos de Lawrence Weiner recueillis par Ursula Meyer dans « Lawrence Weiner, October 12, 1969 », Ursula Meyer (éd.), *Conceptual Art*, New York, Dutton, 1972, p. 217-218.

⁵⁶⁵ Lucy Lippard, *Six Years : The Dematerialization the Art Object from 1966 to 1972* [1973], Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1997, xiv-xv.

Il nous faut préciser ici qu'en caractérisant la revue comme mass media, Graham ne pense pas seulement aux magazines grand public : il inclut aussi les périodiques d'art, même si leur tirage plus restreint et leur lectorat spécialisé diminuent leur statut de publication de masse. Ainsi, bien que *Schema* soit surtout destiné aux revues d'art, la visée politique de l'artiste s'y applique tout de même. Pour Graham, en effet, la différence du magazine en général, en tant que support de diffusion, par rapport à la galerie, réside dans son accessibilité.

Comme dans le cas du *Card File* de Morris, les entrées de *Schema* se caractérisent d'ailleurs aussi par leur technicité prosaïque (un listage quantitatif qui rappelle encore une fois le dispositif de la comptabilité inspirée des sciences sociales, repéré par Christian Schlatter au sein de l'art conceptuel⁵⁶⁶), alors que le support même de l'œuvre (le magazine comme média de masse) l'inscrit dans la quotidienneté. Brian Wallis voit d'ailleurs dans les œuvres conceptuelles et les premières performances de Graham un intérêt pour la vie quotidienne, qui se trouve reflété dans les thèmes de ses articles (sur le rock, la musique punk, l'urbanisme de la banlieue, l'architecture moderniste, la consommation de masse, etc.), et que partagent nombre de ses collègues conceptuels, tels Douglas Huebler ou On Kawara.⁵⁶⁷

Or une telle pratique artistique ne se contente pas de reproduire, comme le Pop, les images ou la structure des médias mais, comme le Minimal, elle réfléchit et rend visible son contexte de présentation. Tel est justement le cas de *Schema*, présenté par Graham comme la plus « radicale »⁵⁶⁸ de ses œuvres pour magazines. Graham met l'accent sur la dimension tactique que donne à l'œuvre sa nouvelle destination : « Si l'œuvre apparaît dans une revue d'art, la page sera en relation avec des critiques d'exposition, des articles et des reproductions d'œuvres d'art. On pourra analyser la fonction du magazine avec le système de la galerie »⁵⁶⁹.

⁵⁶⁶ Schlatter décèle deux types de comptabilité dans les pratiques conceptuelles : la « comptabilité du dérisoire », dont il attribue l'influence à Samuel Beckett, et les méthodes de mesure et de quantification statistiques utilisées par les sciences humaines, notamment en psychologie expérimentale et en sociologie quantitative (Christian Schlatter, « Compendium introductif aux territoires conceptuels », *Art conceptuel, formes conceptuelles*, Paris, Galerie 1900-2000, 1990, p. 54-55).

⁵⁶⁷ Brian Wallis, « Dan Graham's History Lessons », Dan Graham, *Rock my Religion. Writings and Art Projects 1965-1990* (Brian Wallis, éd.), Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993, x-xi.

⁵⁶⁸ Dan Graham, « *Mes œuvres pour pages de magazines*. « Une histoire de l'art conceptuel », *op. cit.*, p. 63.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 63.

C'est en raison de ce voisinage et de la dépendance indiciaire de l'œuvre au magazine que, comme Graham le signale lui-même, « contrairement à une toile de Stella de la première période, les variantes de *Schema* ne sont pas seulement auto-référentielles »⁵⁷⁰. Car cette forme d'autoréférence n'est pas synonyme d'autonomie ou d'autarcie, comme peut être autonome une *Black Painting* ou le *Five Words...* de Kosuth. Et on pourrait ajouter, avec Alexander Alberro, qu'en franchissant le cadre de la galerie, *Schema* dépasse aussi la position de l'art minimal : il ne se contente pas de thématiser le cube blanc comme le font Judd et consorts, mais il rend visible en la revue une autre structure de diffusion et de légitimation de l'art; ainsi annonce-t-il le passage de la « site specificity » à la « context specificity » qui marque l'origine de l'art conceptuel⁵⁷¹.

Trois aspects étroitement solidaires découlent de cette articulation : le fait que *Schema* s'autoréfère par le biais d'une relation indiciaire à son contexte de publication; la fonction de révélateur critique que procure à l'œuvre ce type de relation indiciaire; et enfin le caractère impersonnel de ses données et de son mode d'élaboration; tous ces aspects concourent justement à dissocier l'autoréférentialité de l'autonomie en indexant l'autoréférence de l'œuvre à l'événement ouvert, fluctuant et toujours singulier de son énonciation.

2) Une autoréférence indiciaire

Autoréférentiel, *Schema* l'est à n'en pas douter. Les données que l'œuvre présente semblent en effet la décrire de façon complète. Examinons cependant d'un peu plus près ces paramètres, qui peuvent être regroupés en ensembles respectivement linguistique, sémiotique, typographique, visuel et matériel :

- Éléments linguistiques : adjectifs, adverbes, conjonctions, gérondifs, infinitifs, noms, participes, prépositions, pronoms. Cet inventaire syntaxique serait complet s'il n'y manquait l'article, que la formulation retenue pour le *Schema* ne rend de toute façon pas nécessaire en anglais; or bien que l'article puisse le devenir lorsqu'on actualise l'œuvre dans une langue autre, telle le français,

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁷¹ Alexander Alberro, « Structure as Content : Dan Graham's *Schema* (March 1996 [sic]) and the Emergence of Conceptual Art », *op. cit.*, p. 26.

Graham a prévu cette possibilité en autorisant une ouverture de principe quant aux données de la matrice, ce qui permet donc aux éditeurs éventuels d'adapter la structure en conséquence.

- Éléments sémiotiques : lettres, mots, symboles mathématiques, nombres.
- Aspects typographiques : colonnes, lignes, format de la police, nom de la police, nombres respectifs de mots en capitale et en italique.
- Aspects visuels : format de la page, pourcentages respectifs de surface occupée et non occupée par le texte (soit la thématization de l'espace blanc qui entoure ce texte).
- Caractéristiques matérielles : poids de la feuille de papier, type de papier utilisé, enfoncement créé par la frappe des caractères sur la page.

Bien que ce modèle descriptif soit très détaillé, on notera cependant qu'il n'est pas absolument exhaustif : ni la couleur ni le type d'encre utilisés ne sont mentionnés, pas plus que le numéro de page, comme si l'œuvre thématizait l'occupation de son support (la page) tout en demeurant curieusement aveugle à sa situation effective dans la revue. Mais la possibilité d'ajouter des paramètres stipulée par Graham permet justement à l'éditeur de préciser toutes ces données, et on peut donc imaginer une variante plus complète de l'œuvre qui inclurait celles-ci.

Ce qui s'impose d'emblée à l'attention, c'est l'insistance de Graham à affirmer la nature tout à la fois linguistique et matérielle de *Schema*, qui est décrit simultanément comme énoncé (l'ensemble des informations verbales et numériques) et comme énonciation (les propriétés physiques et visuelles particulières de leur impression dans un média). L'œuvre consiste donc en un ensemble d'informations verbales *et* en la page où celles-ci se trouvent reproduites, c'est-à-dire dans le tout intégré que forment le texte et son support de publication. En demandant à l'éditeur de préciser le poids de la feuille de papier, le type de papier utilisé, le degré d'enfoncement créé par la frappe des caractères, Graham reconnaît justement la réalité matérielle de la page de magazine et de l'impression mécanique (attention favorisée peut-être par le fait qu'artistes et écrivains utilisaient à l'époque la machine à écrire). Il insiste d'ailleurs sur cette propriété dans une interview avec Mike Metz : « They [les occurrences de *Schema*]

weren't for a hypothetical art 'in the mind', they were about the 'physicality' of printed matter »⁵⁷². (Cette reconnaissance de la page comme support et lieu de création n'est pas exclusive à Graham, elle trouverait par exemple un parallèle dans la poésie visuelle de Vito Acconci⁵⁷³.) Dans un autre texte rédigé à propos de l'œuvre, « Autres observations », Graham déclare : « Une page de *Schema* constitue une réalité matérielle tangible et, en même temps, un signifiant sémiotique de ce matériau (présent) : en tant que signe, elle unit par conséquent le signifiant au signifié »⁵⁷⁴.

Par ailleurs, tous ces paramètres sont strictement descriptifs : à l'inverse du *Card File* de Morris, ils ne donnent lieu à aucune dimension narrative (car bien que l'œuvre indexe sa *poïesis*, les données énumérées par le *Schema* portent exclusivement sur l'objet singulier qu'il constitue dans telle publication, non sur l'histoire de sa création). En tant qu'inventaire rigoureusement quantitatif, ils excluent aussi d'emblée toute coloration psychique, tout arbitraire subjectif (on est loin des « accidents » que consignaient les entrées diaristiques du *Card File*)⁵⁷⁵. L'œuvre traduit peut-être en cela l'influence qu'exerçaient alors, pour Graham comme pour un large pan du milieu intellectuel, le behaviorisme et les écrits de Gregory Bateson, répudiant toute intériorité au profit d'une pure circulation-transmission de l'information (Thierry de Duve associe

⁵⁷² Mike Metz, « Dan Graham », *op. cit.*, p. 228.

⁵⁷³ Sur la problématique de la page comme site travaillé par certains artistes des années 1960, voir Anne Rorimer, « Siting the Page : Exhibiting Works in Publications – Some Examples of Conceptual Art in the USA », dans Michael Newman; Jon Bird (éd.), *Rewriting Conceptual Art*, London, Reaktion Books, 1999, p. 11-26.

⁵⁷⁴ « Autres observations » [1969-1973], reproduit dans Marianne Brouwer *et al.*, *Dan Graham. Œuvres 1965-2000*, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁷⁵ Une réserve doit être apportée ici : l'exactitude impersonnelle que connote la liste de ces propriétés s'est trouvée quelque peu démentie par les divergences d'interprétation auxquelles l'actualisation de *Schema* a donné lieu, en dépit du caractère apparemment univoque des instructions. Ainsi les nombres, les noms ou les lettres peuvent-ils être comptabilisés soit comme types, soit comme tokens, comme nous le montre la comparaison de quelques versions publiées de l'œuvre. Par exemple, à l'inverse de ce qui se passe lors de la première publication dans *Aspen*, où la valeur 52 à la variable « Numbers » renvoie à la totalité des chiffres (au sens de symboles numériques) utilisés pour exprimer les paramètres de l'œuvre (la fraction $\frac{1}{2}$ comptant par exemple pour deux chiffres), les 20 « Numbers » de la variante de *Studio International* (Wulf Herzogenrath, « Eight Pieces by Dan Graham », vol. 183, no 944, mai 1972, p. 212) se réfèrent, eux, à l'ensemble des nombres différents qu'on y trouve ; ainsi la variable 0, apparaissant plusieurs fois, ne compte que comme un seul nombre. De même, 25 lettres de l'alphabet sont dénombrées dans cette variante, alors que 363 le sont dans celle d'*Aspen*. En dépit du caractère apparemment élémentaire et univoque des règles de composition de l'œuvre, celles-ci présentent donc une ambiguïté relative, qui accuse encore davantage sa dépendance vis-à-vis du contexte d'énonciation soit, en l'occurrence, la liberté accordée à l'interprétation des instructions par l'éditeur.

par exemple le langage des instructions résumant *Performer/Audience Sequence* à ce courant psychologique⁵⁷⁶). Nous reviendrons un peu plus loin sur cet aspect.

On peut donc poser que *Schema* relève, parmi les trois modalités que nous avons distinguées dans la partie 3 de notre premier chapitre, de l'autoréférence *descriptive*. Mais, à la différence du *Card File* et de *Five Words...*, *Schema* thématise aussi son contexte de présentation et d'énonciation : les valeurs qui le composent s'ajustent précisément en fonction des paramètres graphiques et matériels de la revue qui le publie, si bien que l'œuvre « documente » la page où elle apparaît. Son autoréférence comporte alors une dimension *indiciaire*, ce qui rend le paradoxe soulevé par l'auto-application (les mêmes signes étant à la fois utilisés et mentionnés) encore plus manifeste que dans le cas de l'œuvre de Kosuth.

C'est que les données dont l'œuvre se compose se conditionnent mutuellement et doivent être réciproquement corrélées. Dans « Thoughts on *Schema, March 1966* », Graham évoque le phénomène et la difficulté qui en découle :

If a given variant is attempted to be set up by the editor following the logic step-by-step (linearly), it would be found impossible to compose a completed version as each of the component lines of exact data requiring completion (in terms of specific numbers and percentages) would be contingently determined by every other number and percentage, which itself would in turn be determined by the other numbers or percentages ad infinitum.⁵⁷⁷

En d'autres mots, l'éditeur ne peut se contenter d'attribuer mécaniquement des valeurs aux différents paramètres, mais il doit fixer celles-ci en procédant à des ajustements perpétuels, l'établissement de chaque donnée se répercutant sur l'ensemble des autres. (Notons en passant le rôle accru de l'éditeur-interprète qui en ressort : l'actualisation d'une variante de *Schema* implique une difficulté cognitive et un travail de conception dépassant la simple exécution.)

C'est pour cette raison qu'Alexander Alberro, dans l'essai qu'il consacre à cette œuvre, soutient que *Schema* porte à sa limite la tendance à la réduction mise en place par le modernisme et en renverse dialectiquement la logique. D'un côté, explique-t-il, la codépendance mutuelle des variables fait de l'œuvre un objet parfaitement

⁵⁷⁶ Thierry de Duve, « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique », *Essais datés I*, Paris, Éditions de la Différence, 1987, p. 283.

⁵⁷⁷ « Thoughts on *Schema, March 1966* », Dan Graham, *Rock my Religion. Writings and Art Projects 1965-1990, op. cit.*, p. 25.

autoréférentiel et « hautement tautologique »⁵⁷⁸. Alberro cite Graham à ce propos : « The only relations are the relation of the elements to each other, the elements existing only by virtue of their mutual dependency – their material dependency »⁵⁷⁹. Mais cet objet tautologique décrit et reflète son contexte changeant, parce que l'œuvre dépend toujours des particularités contingentes de chaque revue pour se concrétiser :

[...] since *Schema* is at the same time a process-work that is perpetually altered according to its specific context, the 'material dependency' that Graham refers to is not just internal to the work but external as well, insofar as it includes the aesthetic object's to its 'context of placement'⁵⁸⁰.

L'autoréférentialité de *Schema*, loin de replier l'œuvre sur elle-même dans une autarcie indifférente à son contexte, la greffe et l'ouvre au contraire à celui-ci : « With the evacuation of illusion, composition and subject matter from the interior space of the work, each variant of *Schema* decomposes into the constituent material elements of its context »⁵⁸¹. L'œuvre fonctionne donc selon une logique d'identité avec différence perpétuelle : elle ne peut être actualisée qu'en étant chaque fois autre, nouvelle et singulière. Elle marque la revue et est transformée par elle : si elle occupe chaque fois une page complète qu'elle redéfinit comme sienne, en y imposant la forme visuelle d'une liste verticale justifiée au centre et évitant le reste de la surface, c'est pour y indexer sa propre énonciation (graphique, typographique, linguistique) au sein de la revue. Sa mise en page centrée contribue à affirmer sa visualité (bien qu'elle se réduise à une série d'énoncés linguistiques), tout en rappelant la gestalt minimaliste. Un peu comme l'outil visuel de Daniel Buren, elle ne « disparaît » comme œuvre que pour mieux révéler l'instance de médiation qui la montre. La proposition de Graham demeure donc justement la même œuvre en étant chaque fois unique et différente en fonction du périodique qui la publie; chacune de ses actualisations la rend autre tout en en confirmant l'identité.

Schema marque ainsi un écart vis-à-vis de l'unicité traditionnelle de l'œuvre d'art moderne, dont la valeur réside dans l'originalité et l'authenticité (voire dans sa filiation à la main de l'auteur) ; on comprend que Graham ait voulu supprimer sa catégorisation

⁵⁷⁸ Alexander Alberro, « Structure as Content : Dan Graham's *Schema* (March 1996 [sic]) and the Emergence of Conceptual Art », *op. cit.*, p. 27.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 26.

initiale de « poème » pour que, en rattachant l'œuvre à la tradition et au champ de production des arts visuels, cet écart soit rendu sensible et prégnant.

En d'autres termes, l'autodescription se réalise ici non pas au niveau du type ou de la matrice (à la différence de *Five Words...*), mais au niveau de l'énonciation chaque fois singulière ; l'autoréférentialité de l'œuvre ne se concrétise que quand – et seulement quand – elle est publiée, puisqu'elle est déterminée par les paramètres circonstanciels et contingents du magazine. *Schema* n'est donc en rien autarcique comme *Five Words...* visait à l'être : c'est par le biais du contexte de publication dont elle dépend que l'œuvre arrive à se réfléchir elle-même.

3) Indiciarité et fonction critique

C'est justement en raison de cette intégration indiciaire au contexte que *Schema* est dotée d'une fonction critique. Comme nous venons de le voir, les œuvres pour magazines de Graham présentent une certaine dualité, elles jouent simultanément sur les deux plans du « langage de l'art » et du « langage populaire médiatique ».

L'œuvre participe ainsi des deux stratégies que développent, selon Graham, les artistes conscients de la récupération et du détournement possibles de leur œuvre par le pouvoir et le marché. La première consiste à faire en sorte que l'œuvre intègre sa propre médiation : « The first is to avoid having the art product packaged automatically by the media by the simple procedure of having the art package itself »⁵⁸². La seconde consiste à rendre possible une double lecture de l'œuvre, comme produit à la fois de la culture populaire et de la culture savante : l'œuvre devient plus difficilement assimilable à l'une ou l'autre de ces perspectives, et sa situation ambivalente, duelle, permet de mettre en question les présupposés idéologiques des deux attitudes. On le constate, *Schema* répond à ces deux conditions.

Cette œuvre, telle qu'elle est présentée par Graham, affiche donc un caractère mimétique en même temps qu'elle fonctionne comme un écart. Elle s'adapte chaque fois au support singulier qui l'actualise, mais elle se distingue aussi absolument, par son autoréférentialité, du contenu habituel d'un magazine : elle fait intrusion pour

⁵⁸² « Art in relation to architecture /Architecture in relation to art » [1979], *Rock my Religion, op. cit.*, p. 229.

suspendre, pourrions-nous dire, le spectacle des images, des articles et des publicités. Pareille stratégie rappelle la distanciation brechtienne⁵⁸³. Car si, par son autoréférentialité, l'œuvre semble tourner le dos à son environnement médiatique, indifférente qu'elle est au reste du contenu de la revue, c'est justement par le contraste qu'elle crée avec cet environnement qu'elle le met à distance et le fait apparaître (l'opacifie) comme tel : plutôt que de renvoyer, comme une photo, un article ou une publicité, à une réalité existant ailleurs et autrement, elle ne parle que d'elle-même et de la page qui la constitue. Elle participe à cet égard d'un procédé récurrent dans l'art de la fin des années soixante, lorsque l'anti-illusionnisme, chez un groupe comme BMPT par exemple, prend une connotation politique en se faisant résistance à l'idéologie dominante et à la consommation. Par la rupture qu'elle crée, *Schema* entendrait ainsi provoquer un choc salutaire secouant la léthargie et la passivité du lecteur-consommateur.

Certes, cette visée critique s'est plus ou moins concrétisée, puisque l'œuvre n'a été publiée à notre connaissance que dans des périodiques d'art (la subversion de l'ordre marchand ne s'étant donc que partiellement accomplie). S'il fallait chercher un cas où ce potentiel de choc et d'intrusion s'est vraiment réalisé, on le trouverait peut-être avec *Figurative* (1965-1968), fragment de facture reproduite sous ce titre dans *Harper's Bazaar*, entre deux publicités pour serviettes sanitaires et soutien-gorge. L'apparition de cette banale colonne de prix bon marché dut en effet susciter quelque perplexité, situation que Brian Wallis évoque ainsi :

For those familiar with Graham's work, the column of numbers might have recalled his earlier concrete poetry; but at the same time, when seen in the context of a mass-market magazine, sandwiched in between ads for typically « feminine » products, the work functions as an allusive evocation of a familiar quotidien [*sic*] experience: a trip to the grocery store⁵⁸⁴.

Pourtant, *Schema* porte cette aspiration critique dans sa forme et sa visée. S'il ne subvertit pas de façon complète la sujétion idéologique qui le détermine, il contribue cependant à mettre celle-ci en lumière. On peut comparer en ce sens son efficacité à

⁵⁸³ Thierry de Duve souligne d'ailleurs que Graham, dans son essai « Dean Martin/Entertainment as Theatre » (1969), analyse le jeu de l'animateur comme relevant de ce procédé (« Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique », *Essais datés I*, Paris, Éditions de la Différence, 1987, p. 299-301).

⁵⁸⁴ Brian Wallis, « Dan Graham's History Lessons », *op. cit.*, xi.

celle de l'outil visuel de Daniel Buren. Ce dernier explique, dans *Limites critiques*⁵⁸⁵, que son œuvre ne peut d'aucune manière s'affranchir des déterminations culturelles et de l'épistémè dans lesquelles elle surgit et qui ne peuvent que la conditionner : sa pertinence est plutôt de reconnaître l'inéluctable exercice de l'idéologie pour, sinon la neutraliser, du moins ne pas en être dupe.

Cette fonction critique, Thierry de Duve la met quant à lui en relief en la commentant à l'occasion de l'analyse d'une performance, *Performer/Audience Sequence* (1974), et d'une installation vidéo, *Present Continuous Past(s)* (1974), dans son essai « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique »⁵⁸⁶. Pour l'historien de l'art, les œuvres autoréférentielles de Graham se veulent en quelque sorte des allégories de la vie politique, dont elles fournissent une image critique. Son interprétation est pertinente pour notre analyse parce qu'elle permet de lier le procédé singulier exemplifié par *Schema* à un projet animant l'œuvre de Graham dans son ensemble.

L'enjeu de sa démarche consiste à « lutter contre la prétention des media à être l'énonciateur exclusif d'une histoire uniquement enregistrée, jamais faite »⁵⁸⁷. De Duve explique comment les installations et les performances de l'artiste reproduisent le fonctionnement idéalement autoréférentiel des médias et de l'administration bureaucratique, tout en dépendant de l'activité du spectateur pour que cette autoréférentialité soit rendue pleinement manifeste. Ainsi, dans le cas de *Present Continuous Past(s)*, l'installation

[...] enregistre, et ensevelit ses enregistrements, créant l'illusion d'une tranquille mise en perspective historique où l'histoire n'est que la reproduction du même s'en allant doucement vers l'oubli. C'est l'idéal des media. Il leur faut leur contingent journalier d'événements, à condition qu'ils restent des pseudo-événements, que du *moi* et du *nous*, de *l'ici* et du *maintenant* s'enregistrent mais qu'il ne s'en produise pas.⁵⁸⁸

Or, bien que l'installation opère le mieux (c'est-à-dire sans risque aucun de parasitage ou d'interruption) lorsque la salle est déserte et que nulle présence n'obstrue l'objectif de la caméra vidéo qui l'enregistre, c'est en raison même de l'apparition du spectateur dans son dispositif que l'on peut prendre conscience du fait que le moniteur donne une

⁵⁸⁵ Daniel Buren, *Limites critiques*, Paris, Yvon Lambert, 1970.

⁵⁸⁶ Thierry de Duve, « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique », *op. cit.*, p. 283-334.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 298.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 296.

image décalée de huit secondes, et que la diffusion de la captation vidéo n'opère pas en temps réel. De plus, le dispositif est précaire, car à tout moment la boucle régressive des images mises en abyme peut être interrompue si, d'aventure, un spectateur bloque de la main l'objectif de la caméra. Le régime du « pseudo-événement » qui régit la société du spectacle peut donc être ébranlé par l'intrusion d'un événement bien réel. La rétroaction de l'installation, parfaitement autoréférentielle, ne la rend alors nullement autarcique, elle la révèle plutôt comme un dispositif hétéronome.

Cette stratégie de Graham – rendre le médium autoréférent –, présente dans toutes ses œuvres, *Schema* la met aussi en branle. L'œuvre publiée et le média qui la publie sont ici mutuellement dépendants, parce que réciproquement conditionnés : « Parfaitement auto-référente, cette œuvre est tout sauf autonome, elle varie avec chacune de ses occurrences pour lesquelles elle est en outre performative. Le contexte détermine le texte qui en retour fait apparaître le contexte »⁵⁸⁹. De même, « le poème ne produit son *ici-maintenant* que s'il est enregistré, le médium n'enregistre l'*ici-maintenant* du poème que s'il l'autorise à produire l'*ici-maintenant* du médium »⁵⁹⁰. La publication de *Schema* crée un événement « réel » dont la survenue dément, suspend ou neutralise momentanément la logique du spectacle et l'autoréférentialité lisse et sans heurts dont elle s'alimente. Rappelons-nous que c'est aussi en raison d'un tel ancrage au « référent d'une expérience sociale et politique »⁵⁹¹ que Benjamin H.D. Buchloh opposait précisément les travaux pour revues de Graham au projet artistique de Kosuth en y discernant une autoréflexivité critique, ouverte sur l'environnement sociopolitique. À cet égard, *Schema* se distingue donc de façon nette de la clôture tautologique des néons de la série *Five Words...*

4) Mort de l'auteur et langage public

Un autre des aspects prégnants de *Schema*, on l'a noté, est la minimisation de la figure de l'auteur qu'on peut rattacher à deux influences épistémologiques : la cybernétique et le structuralisme.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 299.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 299.

⁵⁹¹ « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », *op. cit.*, p. 31.

On connaît l'intérêt de Graham pour les notions de série et de système⁵⁹², et sa fascination pour l'idée de combinatoire. Dans un article intitulé « Information »⁵⁹³, par exemple, il détaille la combinatoire génératrice du *Livre* de Mallarmé et de la bibliothèque de Babel imaginée par Borges; et *Homes for America* décline les permutations des types et des couleurs de façades de bungalows comme unités standardisées. À cet égard, *Schema* peut être compris comme découlant de la volonté de créer un tel système autogénérateur qui autorise, à partir d'une matrice au nombre d'entrées relativement réduit, une multiplicité ouverte d'actualisations. Graham parle d'ailleurs de cette œuvre comme d'une « pièce pour ordinateur »⁵⁹⁴, et il faut la rattacher à l'intérêt de l'artiste pour la cybernétique, intérêt largement répandu à l'époque. Dans un entretien avec Benjamin H.D. Buchloh, Graham déclare à propos de cette dernière, après avoir mentionné Werner Heisenberg et Norbert Wiener : « dans *Schema*, 1966, c'était tout cela qui m'intéressait. Autrement dit, nous voulions faire un travail qui soit uniquement d'information »⁵⁹⁵.

Dans l'essai qu'il a consacré à *Schema*, Alexander Alberro revient pour sa part sur la dimension structuraliste de cette œuvre. Il soutient que *Schema* thématise trois modèles d'expérience visuelle déterminants durant les années soixante : le modernisme greenbergien, la phénoménologie du minimalisme et la désubjectivation du structuralisme; la signification de *Schema* est ainsi en dialogue avec les *Black Paintings* de Stella et l'objet spécifique de Judd, dont il relance et dépasse la logique de réduction et la recherche de littéralité.

Comme Alberro l'explique, puisque chacune des variantes de *Schema* est conditionnée par la structure préexistante de la revue dans laquelle elle est publiée et qu'elle se réalise en fonction d'un certain nombre de variables à établir par l'éditeur ou le graphiste, l'œuvre prend l'allure d'un programme à réaliser selon un ensemble de règles préalablement fixées, indépendant de l'initiative subséquente de son auteur. Il en

⁵⁹² Sur cette question, voir le texte de Mel Bochner, « Serial Art, Systems, Solipsism » (1967), dans Battcock, Gregory (éd.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968, p. 92-102, lequel mentionne le travail de Graham.

⁵⁹³ « Information » [1969], Dan Graham, *Rock my Religion*, op. cit., p. 26-30.

⁵⁹⁴ « Schema was also a very early computer piece, because a computer can generate many different possibilities for a hypothetical future that existed or didn't exist » (Mike Metz, « Dan Graham », op. cit., p. 228).

⁵⁹⁵ Benjamin Buchloh, « Quatre conversations : décembre 1999 – mai 2000 », *Dan Graham. Œuvres 1965-2000*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2001, p. 71.

résulte l'élimination de toute trace de l'artiste dans le travail fini (« the artist virtually disappears behind the structure self-generation »⁵⁹⁶). Alberro lie les propos de Graham à ce sujet (« There is no author » [...] There is no interior »⁵⁹⁷) à l'essai sur *La mort de l'auteur* de Barthes, dont la traduction en anglais paraît dans le même numéro spécial d'*Aspen* que *Schema*. Ainsi, l'œuvre met l'accent sur la façon dont la structure d'un média, à l'instar du système de la langue, construit et articule l'artiste individuel ou l'œuvre d'art – comme Barthes expliquant que c'est d'abord le langage qui parle, que c'est la langue qui est première et qui surplombe les sujets parlants, les « auteurs ». (En ce sens, *Schema* illustre le phénomène d'auto-engendrement décrit par Charles Russell dans son article « Toward Tautology » que nous avons commenté au chapitre I.)

Cette relation de nécessité indiciaire qui s'instaure entre l'œuvre et les paramètres matériels de sa publication témoigne aussi de l'avènement de la logique du langage public que Krauss a discernée comme caractéristique de l'art des années soixante. Dans « Sens et sensibilité : réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante »⁵⁹⁸ puis, dans son ouvrage *Passages in Modern Sculpture*, l'historienne de l'art postule que les œuvres minimalistes et postminimalistes se distinguent d'une certaine conception qui voit dans l'art l'expression et la réalisation d'une idée préexistant dans l'esprit de l'artiste, conception que l'on trouve aussi bien dans l'expressionnisme abstrait que dans les œuvres dématérialisées de Robert Barry ou de Joseph Kosuth, et qui découle du dualisme entre corps et esprit régissant la philosophie occidentale. Krauss s'inspire des objections de Wittgenstein à l'endroit d'un langage privé (langage dans lequel la signification des mots serait attribuée par le biais d'expériences et de sensations propres aux seuls sujets) pour théoriser ce phénomène. À l'inverse des expressionnistes abstraits dont les œuvres se voudraient la transposition, sur la toile, d'émotions et d'expériences intérieures, des travaux comme ceux de Donald Judd, de Richard Serra ou de Mel Bochner mettent ainsi en forme une signification extérieure, constituée par et dans le champ de l'expérience plutôt

⁵⁹⁶ Alexander Alberro, « Structure as Content : Dan Graham's *Schema* (March 1996 [sic]) and the Emergence of Conceptual Art », *op. cit.*, p. 27.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁹⁸ Rosalind Krauss, « Sens et sensibilité. Réflexion sur la sculpture des la fin des années soixante [1973], Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Territoires, 1979, p. 110-122.

qu'existant à l'état de concept préalable à l'exécution de l'œuvre. *One Ton Prop* de Serra en constitue un excellent exemple : le cube que suggèrent les quatre plaques de plomb appuyées verticalement l'une contre l'autre ne se maintient que par la tension de leur équilibre précaire. La forme géométrique n'est plus un a priori, une essence simplement incarnée dans un substrat matériel, mais découle d'une réalité phénoménale :

Serra creates an image of the sculpture as something that is constantly having to renew its structural integrity by keeping its balance. In place of the cube as an 'idea' – determined a priori – he substitutes the cube as an existent – creating itself in time, totally dependent upon the facts of its surface in tension⁵⁹⁹.

À l'instar de ce cube, le contenu de *Schema* résulte chaque fois et en chacune de ses occurrences des propriétés matérielles et sémiotiques de la revue et du langage dans lesquels il est réalisé; comme le cube de Serra, il n'existe que « construit », c'est-à-dire déterminé par et coexistant avec le contexte de sa publication.

Conclusion

Schema se distingue ainsi du *Card File* et de *Five Words...* par deux traits déterminants :

- 1) sa dépendance indiciaire au contexte de publication, qui lui permet de thématiser celui-ci et, ce faisant, d'avoir une fonction critique;
- 2) l'abolition de l'instance de l'auteur à travers la délégation de son rôle à l'éditeur : une fois les paramètres fixés par l'auteur, l'œuvre s'actualise comme un programme excluant toute part d'expression subjective de ce dernier. Si *Five Words...* et le *Card File* relevaient encore du paradigme de l'expression, l'anonymat et l'impersonnalité des données du *Schema* en font un exemple de langage public dont Krauss a relevé l'importance.

Par ces deux aspects, *Schema* marque un passage de l'autoréférentialité de l'énoncé à une autoréférentialité de l'énonciation, et annonce l'in situ et la critique institutionnelle. L'œuvre est en effet déterminée par sa relation indiciaire au site que

⁵⁹⁹ Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge (Mass.), London, MIT Press, 1977, p. 269-270.

constitue la page de revue, et cette relation équivaut expressément à son contenu; soulignant cet aspect de *Schema*, Dan Graham écrit à propos de l'œuvre : « Elle se détermine comme lieu en délimitant le périmètre et les modalités de son insertion (le contexte environnant et le contenu enclos). Elle se donne ses mesures de lieu et elle prend ses propres mesures de lieu inscrit dans un plan sur (sous la forme d') une page »⁶⁰⁰. Pour peu que nous changions « page » par « mur », cette description pourrait s'appliquer à la *Location* de Robert Morris (œuvre qui mesure les coordonnées spatiales de son accrochage), et elle annonce les « mesures de salles » (*Measurement : Room*) que Mel Bochner réalisera en 1969.

D. Conclusion : de l'autodescription comme topographie

Notre analyse l'a montré : en dépit d'un trait commun prégnant – faire de leur description leur contenu unique et manifeste – , les œuvres respectives de Kosuth, de Graham et de Morris relèvent de démarches et d'univers de sens profondément différents dans la mesure où chacune accomplit – ou, plutôt, vise – l'autoréférence selon une stratégie particulière.

Pour mieux dégager cette divergence, nous pouvons recourir à la typologie de la réflexivité proposée par Valentina Anker et Lucien Dällenbach dans leur article sur la réflexion spéculaire⁶⁰¹ et l'appliquer aux œuvres autodescriptives de notre corpus. *Schema* et *Five Words...*, en se décrivant elles-mêmes, ressortiraient alors à ce que Anker et Dällenbach appellent « réduplication intérieure » : la structure de l'œuvre est en quelque sorte réitérée par son contenu verbal (encore qu'il n'y ait pas répétition en tant que telle, comme nous l'avons expliqué au chapitre I). *Card File*, quant à lui, parce qu'il livre des informations sur l'histoire de sa création et qu'il appelle une éventuelle intervention de ses acquéreurs, ressortirait au deuxième type : l'œuvre se décrit elle-même tout en relatant sa production, ce qui constitue une duplication interne avec intrusion d'une réalité externe au champ de l'œuvre. De ce point de vue, seul *Card File*

⁶⁰⁰ « Other Observations » (1969-1973), reproduit dans *Dan Graham. Œuvres 1965-2000, op. cit.*, p. 97.

⁶⁰¹ Valentina Anker; Lucien Dällenbach, « La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes », *Art International*, XIX/2 (février 1975), p. 28-32, 45-48.

présente des informations qu'il ne rend pas vérifiables par l'artefact en quoi il consiste; en d'autres mots, si le récepteur peut corroborer les données fournies par *Schema* ou *Five Words...* en contrôlant terme à terme leur adéquation avec l'œuvre telle qu'elle se présente, il ne dispose d'aucun moyen de vérifier les informations concernant les renseignements consignés par Morris dans des fiches comme *Conception*, *Trips* ou *Decisions* : celles-ci relatent des événements s'étant déroulés durant la création de l'œuvre. C'est en ce sens que, comme nous l'avons noté plus haut, le *Card File* intègre une part *narrative*, alors que *Schema* et *Five Words...* présentent une structure purement *descriptive*.

Mais selon un autre critère, celui de l'*objet* de la réflexion, c'est l'œuvre de Kosuth qui se distingue de celles de Graham et de Morris : *Five Words...* se réfléchit en tant qu'énoncé, alors que *Card File* et *Schema* thématisent aussi certains aspects de leur situation d'énonciation. Cela recoupe la distinction qu'opère Lucien Dällenbach, dans son ouvrage intitulé *Le récit spéculaire*, entre mise en abyme de l'énoncé et mise en abyme de l'énonciation. L'auteur, y poursuivant la recherche amorcée avec Valentina Anker, entreprend une étude qui vise notamment à clarifier le concept de mise en abyme et à l'exploiter pour analyser les transformations du Nouveau Roman français. Dällenbach distingue ainsi trois types de mise en abyme lorsqu'il définit le motif de la réflexion : « une réflexion est un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit »⁶⁰². Les mises en abyme de l'énoncé « réfléchissent le *résultat* d'un acte de production », alors que les secondes « mettent en scène l'agent et le procès de cette production même »⁶⁰³. Le récit *Paludes*, d'André Gide, et le roman *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, relèvent du premier type, alors que certains romans de Raymond Roussel et le *Docteur Pascal* de Zola, dans lequel les archives que le personnage éponyme a rassemblées réfléchissent la visée générale du cycle des Rougon-Macquart, offrent des exemples du deuxième. Notons que, dans la mise en abyme de l'énonciation, Dällenbach inclut à la fois la production et la réception du récit

⁶⁰² Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 62.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 100. Nous ne nous préoccupons pas ici du troisième type (mise en abyme du code), d'une part parce que l'opposition énoncé/énonciation suffit à élucider la distinction que nous voulons mettre en lumière ici, d'autre part parce que Dällenbach explique aux pages 123-131 que ce troisième type recoupe en partie le premier : une réflexion du code est elle-même un cas de figure de la mise en abyme de l'énoncé, considéré ici dans son « aspect littéral d'organisation signifiante » (p. 123).

(de l'œuvre), puisque cette mise en abyme peut se réaliser selon trois procédures : inclure dans la diégèse l'instance du producteur ou du récepteur du récit; mettre en évidence la production ou la réception comme telles; rendre manifeste le contexte qui conditionne la production et/ou la réception⁶⁰⁴. Sans entrer plus avant dans les détails de cette typologie (laquelle est établie d'abord pour rendre compte de l'autoréflexivité dans le champ littéraire), nous voudrions poser que *Schema* et *Five Words...* relèvent du premier type, alors qu'*A Painting That Is Its Own Documentation*, de Baldessari, et *Card File* (de même qu'*Authorization* de Michael Snow), relèvent du deuxième.

On pourrait d'ailleurs dire que *Schema* et *Five Words...* exemplifient les pôles de l'autoréférence : à la vérité irréfutable inhérente à l'énoncé analytique des néons kosuthiens, l'œuvre de Graham oppose la vérité chaque fois « circonstancielle » des actualisations de *Schema*. Certes, le *Five Words...* de Kosuth se décline en plusieurs couleurs et admet donc une multiplicité potentielle de variantes; mais, à la différence de *Schema*, ces variantes sont régies par une logique strictement interne à l'œuvre : elles sont déterminées par la conformité de la couleur du néon à l'adjectif de couleur choisi par Kosuth. L'énoncé, bien qu'il puisse varier, demeure toujours vrai en vertu de ses seules propriétés internes et reste ainsi imperméable à son contexte de présentation. *Schema*, lui, est déterminé par son énonciation : l'œuvre fait précisément corps avec cette énonciation et la reflète en ce qu'elle a de particulier et de contingent. À cet égard, si *Schema*, par sa dématérialisation, son recours au texte et la capacité de résistance au marché dont Graham l'investit, anticipe l'art conceptuel, il annonce aussi les œuvres in situ et la critique institutionnelle : il esquisse pour ainsi dire la topographie de sa situation. Benjamin H.D. Buchloh, qui le reconnaît avec *Homes for America* comme « the most complex and relevant »⁶⁰⁵ des premières œuvres de Graham, le rapproche du texte *Limites critiques* de Buren, « as one of the first and most relevant attempts of that period to make art's extraneous, repressed and camouflaged conditions obvious and invert them to become art's subject matter », et considère en ce sens *Schema* comme en avance des travaux de Hans Haacke⁶⁰⁶.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁰⁵ Benjamin H.D. Buchloh, « Moments of history in the work of Dan Graham » [1978], Alexander Alberro; Blake Stimson (éd.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, op. cit., p. 377.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 382-383.

Or il faut, pour bien saisir ce phénomène, revenir un instant sur la façon dont ces trois œuvres abolissent l'ekphrasis en absorbant celle-ci et en incorporant leur paratexte.

1) Intégration du paratexte et réflexion de la condition muséale de l'œuvre

Dans son ouvrage *Word and Image*, Norman Bryson explique que l'ekphrasis avait, pour la peinture figurative réalisée en Occident depuis le Moyen Âge et la Renaissance, une pertinence au moins relative : l'œuvre d'art, ayant pour fonction de véhiculer surtout des épisodes bibliques ou mythologiques, c'est-à-dire des contenus tirant leurs sources de textes, comportait des parts variables de ce que l'auteur appelle le « figural » et le « discursif »⁶⁰⁷. La part proprement visuelle de l'œuvre était donc, au moins en partie, susceptible d'être décrite en mots, « traduite » par un discours.

C'est précisément cette ekphrasis que l'œuvre abstraite (celles de Reinhardt et de Stella, par exemple) a cherché à éliminer, en abolissant toute dimension narrative pouvant donner lieu à une *istoria* de façon à pouvoir affirmer sa spécificité de signe strictement visuel. Par rapport à cet enjeu, l'œuvre conceptuelle autodescriptive surenchérit : elle assume son statut moderne d'œuvre d'art, c'est-à-dire en définitive sa condition d'objet muséal, en intégrant le discours paratextuel tenu autrement sur elle par l'institution artistique. Par ailleurs, en raison du procès de réduction qui caractérise l'œuvre autodescriptive, l'*istoria* et la représentation iconique inhérentes à la mimesis sont éliminées et l'ekphrasis n'a plus lieu d'être – ou, plus précisément, cette ekphrasis, en tant que description, se réduira à l'énoncé des paramètres physiques et formels de l'artefact et s'assimilera dès lors au paratexte.

En effet, qu'il s'agisse de dénombrer ses éléments matériels et formels (*Schema*), de relater l'historique de sa création (*Card File, A Painting That Is Its Own Documentation*) ou de décrire les éléments dont elle est composée (*Five Words in Green Neon*), tout se passe comme si les œuvres autodescriptives de notre corpus tendaient à annexer ce paratexte. Elles présentent ainsi deux facteurs de rupture avec

⁶⁰⁷ Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 1-6, notamment : « By the 'discursive' aspect of an image, I mean those features which show the influence over the image of language [...]. By the 'figural' aspect of an image, I mean those features which belong to the image as a visual experience independent of language – its 'being-as-image'. » (p. 6)

l'abstraction moderniste : elles réintègrent le médium verbal (et avec lui la temporalité) que la peinture moderniste s'était donné pour projet d'exclure, et elles font de celui-ci un usage référentiel.

Rappelons-nous à ce propos comment Charles Russell, dans « Toward Tautology », établissait que le Nouveau Roman et les œuvres dites tautologiques ne rejetaient pas la transparence référentielle comme le faisait l'abstraction, mais usaient plutôt de celle-ci pour amener le signe à se pointer lui-même, comme signe et comme chose. Or cette dimension référentielle apparaît tel un corollaire de l'esthétique documentaire et du recours au médium verbal des œuvres conceptuelles.

Mais la nouveauté ne consiste pas seulement, ici, à transgresser l'impératif de spécificité de l'abstraction moderniste en réintégrant le médium verbal; l'œuvre inclut désormais des éléments de discours relevant de l'institution muséale qui l'encadre et par lesquels celle-ci assure sa médiation et sa diffusion. L'autodescription de *Card File*, de *Five Words...* et de *Schema* (et on pourrait étendre ce propos aux *Today Paintings* d'On Kawara comme au tableau *A Painting...* de Baldessari) recoupe ainsi des opérations assumées par le musée (prodiguer les informations relatives à l'intitulé, aux mensurations, à la localisation, à l'historique de l'œuvre, etc.).

Par là, ces œuvres autodescriptives semblent corroborer la thèse de Philip Fisher selon lequel l'œuvre moderne problématise son statut d'objet muséal. Dans *Making and Effacing Art*⁶⁰⁸, Fisher soutient que la pratique des artistes américains modernes implique en effet une conscience aiguë de l'environnement muséal dans lequel leurs œuvres sont appelées à exister. L'auteur s'inspire largement du concept de « musée imaginaire » d'André Malraux et de sa notion de métamorphose, opération qu'il redéfinit sous le terme de « resocialisation »⁶⁰⁹ : tout musée qui expose un artefact – qu'il s'agisse d'un masque africain, d'une arme de l'Antiquité classique ou d'un retable médiéval – l'intègre du coup à un « contexte ustensilier »⁶¹⁰ inédit, auquel il n'était nullement destiné à l'origine. Fisher illustre sa thèse en consacrant de longues analyses à l'œuvre respective de Jasper Johns et de Frank Stella. Les tableaux de nombres et

⁶⁰⁸ Philip Fisher, *Making and Effacing Art. Modern American Art in a Culture of Museums*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1991.

⁶⁰⁹ Philip Fisher, *Making and Effacing Art. Modern American Art in a Culture of Museums*, *op. cit.*, p. 3-6.

⁶¹⁰ Expression que l'auteur emprunte à Heidegger dans *Être et Temps* (Philip Fisher, *op. cit.*, p. 4).

d'alphabets de Johns réitèrent à l'endroit de ces systèmes de signes le même procédé d'« effacement » que le musée fait subir aux artefacts de cultures étrangères ou disparues qu'il expose ; et, par ses tableaux avec objets qui intègrent des éléments hétéroclites et des styles différenciés, l'artiste anticipe l'hétérogénéité du contexte muséal dans lequel ils seront vus. Quant au travail de Stella, il se trouve, en se développant par séries, à fournir les clés de son développement formel, incorporant ainsi une logique diachronique qui est aussi celle du musée.

Les œuvres conceptuelles que nous étudions ici, en se documentant pour ainsi dire elles-mêmes, anticipent donc, en la faisant leur, l'énonciation muséale dont elles seront l'objet ; plutôt que de se laisser énoncer par le musée, elles se « disent » elles-mêmes, usant de la voix active pour refuser la situation passive de l'objet exposé. Avec *A Painting...*, par exemple, Baldessari fait de la succession de ses expositions le contenu explicite du tableau, comme on l'a vu au chapitre III. Cette dynamique sera bien sûr parachevée dans les années soixante-dix par la manière dont certaines œuvres in situ et installatives renversent la transitivité de l'exposition : l'œuvre incorpore ses modalités d'accrochage et de présentation et, dans des pratiques comme celle de Daniel Buren, elle a même pour enjeu de rendre visible et d'« exposer » le musée en tant que tel.

Considérées à la lumière de ces pratiques qui allaient bientôt suivre, les trois œuvres autodescriptives de notre corpus, si elles tendent ainsi à rendre manifeste leur condition d'objet muséal, restent encore cependant en grande partie aveugles à leurs modalités d'exposition, de présentation et de médiation – à l'exception notable du *Schema* de Graham, qui prescrit son mode d'actualisation et décide ainsi de sa mise en vue.

Le *Five Words...* de Kosuth, on l'a remarqué, ne thématise pas son accrochage et ne prend pas en compte, comme *Schema*, la topographie de la cimaise qu'il est appelé à occuper – pas plus qu'il n'inclut la signature de l'artiste, que le musée qui l'expose doit par conséquent indiquer au moyen d'un cartel. C'est en ce sens que les néons de Kosuth accomplissent une autoréférence de l'énoncé, mais pas de l'énonciation. Cette signature, le *Card File* lui consacre justement une fiche, si bien que l'œuvre de Morris apparaît sous ce rapport plus complète que celle de Kosuth. Pourtant, en se présentant comme un *objet* supposant un accrochage *mural*, le *Card File* se destine à l'exposition

(dont il appelle les codes) et revendique par là (au moins implicitement) un statut d'œuvre d'art : il minimise donc le rôle d'outil de consultation que son titre réclame par ailleurs. De fait, le Centre Georges Pompidou, acquéreur de l'œuvre, a avalisé cette lecture en présentant l'œuvre au mur et, qui plus est, sous un boîtier vitré : allant à l'encontre du sens même du travail de Morris, cet accrochage interdit la lecture des fiches. Ainsi le musée a-t-il figé de manière durable le processus du devenir inhérent à l'œuvre en la fétichisant : celle-ci est redevenue un objet clos et achevé. Cette « récupération » par le musée illustre d'ailleurs l'échec de l'utopie investie dans l'art conceptuel par certains de ses protagonistes. Comme le constate Lucy Lippard dans sa postface à *Six Years...*, la volonté de résistance au marché – le désir de plusieurs artistes conceptuels de créer des œuvres qui échapperaient par leur dématérialisation à la propriété privée et permettraient une plus grande démocratisation de l'art – est en grande partie resté lettre morte⁶¹¹.

Quant au *Schema* de Graham, comme on l'a observé, sa publication limitée au réseau des périodiques d'art en a restreint le potentiel de contestation. De plus, les reproductions qu'on en trouve ne fournissent pas d'indices (sauf exception) sur son contexte réel : l'œuvre y est toujours présentée comme un texte, comme un feuillet solitaire (et jamais comme une *page* en regard de celle qui lui fait face dans le magazine). Parfois, aussi, la légende des reproductions n'indique pas le magazine dans lequel est parue la variante reproduite⁶¹². La fétichisation de l'œuvre – que Graham tentait justement de minimiser – s'en trouve par là même accentuée.

Mais il serait de toute façon naïf de penser que cette intégration réflexive du paratexte permettrait à l'œuvre de s'affranchir de la tutelle du musée et d'atteindre à une autonomie qui la rendrait indépendante de tout discours extérieur ou subséquent. L'autonomie que lui procure cette intégration se révèle en effet toute relative,

⁶¹¹ « Hopes that 'conceptual art' would be able to avoid the general commercialization [...] were for the most part unfounded. It seemed in 1969 (see Preface) that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words spoken but not recorded; it seemed that these artists would therefore be forcibly freed from the tyranny of a commodity status and market-orientation. Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe » (Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* [1973], Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1997, p. 263).

⁶¹² Pour n'en donner qu'exemple, voir Peter Osborne, *Conceptual Art*, London, Phaidon, 2002, p. 94.

puisqu'elle ne dispense nullement l'artiste de discourir sur son œuvre pour l'expliquer et en éclairer les enjeux. De fait, *Schema*, lorsqu'il est présenté dans sa forme initiale de matrice, est presque toujours accompagné d'une notice de Graham qui en indique le « mode d'emploi » et ne constitue pas autre chose qu'un récit autorisé. L'autonomie qu'acquiert l'œuvre autodescriptive ne saurait donc se confondre avec quelque totalité que ce soit.

Cependant, dans sa façon de prendre en compte les propriétés visuelles de son support et de thématiser son actualisation changeante et circonstancielle, *Schema* anticipe les conditions de l'in situ et la logique de l'index par le biais desquels certaines des manifestations les plus aiguës de la critique institutionnelle allaient prendre forme. Car ce programme, ce sont des artistes tels Daniel Buren, Michael Asher ou Hans Haacke qui allaient l'effectuer; dès lors l'autoréférentialité retourne à la visualité pour pouvoir ausculter le corps concret du musée, en marquer et en rendre visible le dispositif, à commencer par son architecture.

2) Du texte à la visualité : vers l'in situ

Vers la fin des années soixante, en effet, d'autres artistes délaissaient le champ restreint de l'œuvre pour entreprendre un balisage topographique des lieux d'exposition: leurs productions ne décrivaient plus l'artefact en quoi elles consistaient, mais opéraient plutôt une reconnaissance et un marquage de leurs lieux d'accueil. Mel Bochner réalisait par exemple, en 1969, une série de *Rooms Measurements* à la Galerie Heiner Friedrich de Munich : des rubans gommés noirs étaient collés le long des murs, des issues, des plinthes et des fenêtres, de façon à rendre visible par des droites le volume architectural des salles. Au centre de chacune des lignes apparaissait un nombre indiquant la longueur du segment en pieds et en pouces. Toutes les distances entre murs, portes, fenêtres et autres éléments architecturaux étaient ainsi mesurées et indiquées, si bien que l'ensemble de l'architectonique du volume construit se trouvait analysé et rendu apparent (un peu comme une carte à l'échelle 1 :1 projetée sur le territoire). La galerie restait donc vide, puisqu'elle était le sujet même de l'œuvre, et il

n'y avait à voir, ou plutôt à voir et à lire, que les mesures de la salle où on se trouvait⁶¹³.

Tout en continuant de fournir une *documentation*, l'œuvre cessait d'être un objet ou un texte pour prendre plutôt la forme d'une installation faisant corps avec la galerie, d'une intervention ciblant le lieu d'accueil. Si le *Schema* de Graham continuait de focaliser l'attention sur l'œuvre en se présentant comme colonne justifiée au centre d'une page, les rubans et les nombres de Bochner étaient dispersés de façon centrifuge pour quadriller la totalité de l'espace architectural : ils n'apparaissaient et n'étaient vus par le spectateur que pour le convier à lever la tête, à suivre l'arête des murs du regard, à prendre connaissance des détails structurant le volume de la salle, bref, pour favoriser un parcours et une analyse de l'espace environnant.

À la présentation londonienne de l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* (1969), Victor Burgin réalisait, lui, son *Photopath* : une suite de vingt photographies du plancher d'une salle de l'Institute of Contemporary Arts, tirées à l'échelle 1 :1 et alignées sur le sol de façon à correspondre exactement à la surface de plancher qu'elles reproduisaient.

Ce type d'œuvre opère, comme l'index tel que Peirce l'a défini, par connexion matérielle avec le fragment de réel dont il est le signe. « L'image se superpose à l'objet qu'elle reproduit »⁶¹⁴, comme l'écrit Joëlle Pijaudier; le *Photopath* n'est donc tautologique que si et seulement si les photographies sont déposées exactement sur la surface de sol qu'elles reproduisent : les présenter ailleurs (sur le plancher d'une autre galerie, par exemple), ce serait priver l'œuvre d'une partie cruciale de son sens. Comme *Schema*, *Photopath* doit être exécuté et réactualisé in situ pour être présenté à nouveau : des photographies originales du plancher seront alors prises pour que l'œuvre continue de correspondre à son support – qui est en même temps son référent. L'œuvre implique donc deux aspects, soit un énoncé (le contenu des photographies : une section

⁶¹³ Sur cette œuvre en particulier et la problématique de la mesure dans le travail de Mel Bochner, voir Yve-Alain Bois, « The Measurement Pieces : From Index to Implex », dans Richard S. Field (dir.), *Mel Bochner : Thought Made Visible 1966-1973*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1995, p. 167-177.

⁶¹⁴ Joëlle Pijaudier, *Victor Burgin. Passages*, Villeneuve d'Ascq; Ville de Blois, Musée d'art moderne de la Communauté urbaine de Lille, 1991, p. 9.

rectangulaire de plancher) et un mode d'énonciation (que ces photographies soient déposées sur l'objet même qu'elles illustrent).

Par opposition aux informations verbales et numériques du *Schema*, la visualité de la photographie, ici, supplée au langage et aux nombres : seule l'image et sa situation « parlent ». Mais ce que cette œuvre subvertit aussi, c'est la vocation documentaire traditionnellement attribuée à la photographie. On pourrait dire du *Photopath* qu'il accomplit cette vocation documentaire tout en la vidant de son sens. Il l'accomplit parce que, présenté de façon à recouvrir le plancher qu'il reproduit, il permet au spectateur d'apprécier la concordance entre image et modèle, la véracité avec laquelle les clichés de Burgin rendent compte de l'objet ; mais l'œuvre la rend vaine, aussi, parce que le lieu de sa présentation en fait un document redondant, non pertinent : la suite de photographies montre précisément la section de plancher que l'on pourrait voir si elles ne s'y trouvaient pas⁶¹⁵. Voilà qui recoupe la *redondance* s'attachant à la notion de tautologie dans son sens le plus courant : l'œuvre dit « la même chose deux fois », elle affirme une « évidence triviale », pour reprendre les termes de la définition de l'*Encyclopédie Universalis* que nous citons au début du chapitre I⁶¹⁶.

La photographie est donc dans cette œuvre simultanément transparente et opaque : elle semble disparaître comme par mimétisme mais, parce qu'elle constitue une œuvre *exposée*, elle apparaît aussi en *masquant* le plancher. Et, comme le souligne Jean-Marc Poinot, il n'est pas indifférent que ces photographies soient présentées au sol : en interdisant la circulation sur la portion de plancher où elles sont disposées, elles altèrent sa fonctionnalité propre et, par là même, contribuent à le faire apparaître⁶¹⁷. Comme le montre Clément Rosset, la réaffirmation du même qui est inhérente à la tautologie peut donc n'être pas dépourvue de sens : ces photographies du plancher qui se contentent de le redoubler contribuent cependant, par leur mode de présence, à le défamiliariser et, partant, à opacifier l'expérience que constitue la visite d'exposition. Dans un entretien

⁶¹⁵ Comme l'écrit J. Pijaudier, l'œuvre « montre ainsi ce qu'elle cache » (*Ibid.*, p. 9).

⁶¹⁶ Françoise Armengaud, « Tautologie », *Encyclopédie Universalis. Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopédie Universalis/Albin Michel, 2001, p. 882 (cf. *supra* p. 1).

⁶¹⁷ Poinot explique qu'avec le *Photopath* Burgin explore une « situation-limite » où « la portion de réel mise en vue est simultanément dans et hors de l'ordre des signes. Le sol utilisé par Burgin est en effet la seule composante de l'espace architectural d'exposition non spécialisée dans cette tâche et surtout pas dans celle de la mise en vue de signes bidimensionnels » (« Déni d'exposition », Michel Bourel; Jean-Louis Froment, *Art conceptuel I*, Bordeaux, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1988, p. 18).

où il est amené à relater les circonstances de la création de *Photopath*, Burgin confirme la vocation réflexive de cette œuvre, réalisée dans la foulée de son intérêt pour l'analyse phénoménologique de l'espace d'exposition des sculpteurs minimalistes. Il y explique que l'œuvre tentait de répondre à la question suivante : « How do you draw attention to the floor, but without altering the form of the floor ? The photographs of the floor were a convenient way of doing this »⁶¹⁸. En ce sens, *Photopath* manifeste un aspect important de la démarche de Burgin : déstabiliser les codes de lecture des images pour amener le spectateur à réfléchir cesdits codes.

Certes, cette modalité in situ de la représentation s'esquissait déjà à la mi-décennie. Ainsi, William Anastasi exposait-il en 1967, à la galerie Dwan de New York, un tableau intitulé *North Wall, Dwan Main Gallery*, qui représentait le mur même sur lequel il était accroché, quoique à échelle réduite. Comme le *Photopath*, l'œuvre n'était tautologique qu'en vertu de son accrochage sur le mur qu'elle figurait : malgré son statut d'objet, elle incorporait donc déjà une dimension in situ manifeste.

Pourtant la peinture semble mal adaptée à ce qui emprunte ici au mode documentaire ; c'est que le procédé contraint l'économie de la mimesis (représenter pour rendre présent ailleurs, et après, l'objet ou la scène figurée) à se dépenser en pure perte – en réitérant tautologiquement l'apparence de l'objet (qu'elle masque) – et à rendre le tableau non pas tant souverain que *dépendant* de son lieu d'accueil. Par ailleurs, la cimaise se trouve moins altérée que *consacrée* dans sa fonctionnalité : elle sert toujours à montrer et à faire voir – sauf que ce qui s'y montre, c'est maintenant un tableau qui *la* montre en la prenant pour motif. L'exercice de mise à distance critique que comporte l'œuvre (reconnaître de façon ostensible l'instance du mur comme support de la vision d'art) est en quelque sorte contredit par les caractéristiques et les conventions du médium choisi : en tant que produit d'une exécution manuelle visant à la mimesis, le tableau appelle davantage une appréciation perceptuelle de ses qualités formelles et de sa ressemblance avec l'objet représenté. Ce qu'accomplit le tableau

⁶¹⁸ Victor Burgin dans John Roberts, « Interview with Victor Burgin », John Roberts (éd.), *The Impossible Document : Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976*, London, Camerawork, 1997, p. 82.

d'Anastasi, c'est pour ainsi dire un comble de l'ambition mimétique⁶¹⁹. Par ailleurs, en tant qu'original, le tableau implique aussi que, pour être présenté ailleurs, il doit être recréé et non pas simplement reproduit ou exécuté de nouveau comme peuvent l'être des photographies.

À l'opposé, une œuvre de Robert Barry, *4 Red Squares* (1967), consiste en quatre petites toiles carrées de cinq centimètres de côté devant être disposées à une distance prédéterminée des quatre coins du mur où elle est présentée. L'aire murale rectangulaire délimitée par la position des quatre monochromes varie donc suivant la dimension du mur d'accueil. Un tel travail supprime la figuration pour ne garder que la fonction de marquage : les éléments font office de repères géométriques, et leur règle d'accrochage implique une adaptation de l'œuvre à la cimaise.

Le recours à la photographie qui caractérise le *Photopath*, de même que le passage de la verticalité du tableau à l'étalement horizontal qu'il opère, rendent peut-être possible de rattacher l'œuvre à une transformation importante dans le régime du visible : l'avènement de l'effet *flatbed* mis en lumière par Leo Steinberg à propos des *combines* de Rauschenberg⁶²⁰. Selon ce changement de dispositif, la surface de l'œuvre ne fonctionne plus comme fenêtre découpée à même le mur et permettant une saisie visuelle du monde, mais comme support matériel sur lequel l'artiste a le loisir de disposer des signes ou des objets.

Cette « entrée » de l'œuvre d'art dans l'espace littéral du monde (et sa capacité à accueillir littéralement le monde dans son propre espace) signale la perte de l'aura qui lui était traditionnellement attachée; cependant, comme par voie de compensation, elle amorce aussi une forme de « (re)qualification » inédite où elle devient dispositif fonctionnel, apte à analyser, à souligner, à rendre visibles les opérateurs idéologiques du musée et de la vision d'art.

Mais sans doute le passage de la peinture à l'art conceptuel – c'est-à-dire à la photographie, à l'installation et à l'in situ – était-il rendu inéluctable en raison des

⁶¹⁹ Qu'une telle variation ressortisse au projet même de la représentation, on en aurait un indice dans le fait qu'on en trouve la trace dans une peinture de René Magritte, *La condition humaine* (1933), laquelle montre une toile placée devant une fenêtre qui reproduit la vue extérieure qu'elle se trouve à occulter. Si Magritte énonce picturalement l'idée, Burgin la réalise concrètement, littéralement.

⁶²⁰ Leo Steinberg, « Other Criteria », *Other Criteria : Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York, Oxford University Press, 1972, p. 82-91.

limites et des postulats épistémologiques du modernisme. Le modernisme, qui avait porté l'histoire et les développements les plus avancés de la peinture abstraite, prônait en effet une contemplation conçue comme séparée de l'expérience ordinaire (donc largement redevable au désintéressement kantien), et une telle conception ne pouvait convenir à des artistes qui envisageraient l'art comme outil critique d'investigation théorique (Kosuth) et de contestation sociale et idéologique (Graham, Buren). Le recours à l'enseigne chez Kosuth, au classeur chez Morris, à la liste chez Graham, traduit tout à la fois cet écart vis-à-vis du tableau et ce passage à la « déspécification », à la création générique et à une requalification fonctionnelle de l'œuvre d'art.

Ce qui, chez Anastasi, Barry ou Burgin, demeurait une occurrence unique, allait devenir pour Daniel Buren une stratégie systématique et un projet central. Bien que Buren ait beaucoup écrit et qu'un grand nombre de ses œuvres et projets soient accompagnés de textes, les opérations pragmatiques qu'accomplissent ses œuvres in situ avec rayures verticales blanches et colorées n'impliquent pas directement le langage pour marquer ou transformer effectivement leur lieu d'accueil : leur seule présence (re)conditionne l'expérience des visiteurs et des usagers, en rendant du coup visible le contexte de présentation. Dans beaucoup de travaux in situ de Buren, on pourrait dire de son « outil visuel » qu'il opère un redoublement tautologique de certains traits du lieu d'accueil : les rayures sont fréquemment installées de manière à souligner des parties de l'édifice ou des aspects de l'architecture, plutôt que pour attirer l'attention sur elles-mêmes en tant que configuration formelle. Très souvent, l'outil emprunte mimétiquement sa forme à tel ou tel aspect du lieu investi, précisément pour le rendre visible (son projet pour la *Documenta V* de 1972 est un exemple probant : les papiers rayés qu'il dispose sur les cimaises de sept salles de l'exposition tendent à disparaître en fonctionnant comme papier peint décorant discrètement les murs⁶²¹).

Or tout se passe comme si, dans ces diverses productions, le visuel faisait retour pour se substituer au langage verbal auquel l'art conceptuel avait donné un rôle crucial. Plutôt que de décrire le site ou les conditions de présentation de l'œuvre, Victor Burgin le photographie et dispose les clichés sur la surface de plancher qu'ils se trouvent à

⁶²¹ Sur ce travail, voir entre autres Daniel Buren, *Rebondissements*, Bruxelles, Gevaert-Daled, 1977.

reproduire; Buren, lui, va marquer et démarquer de papiers rayés les surfaces de présentation de son travail; en opposition au discours potentiellement prolix, il préfère une structure visuelle présentant une remarquable économie de moyens, qui repose sur le seul contraste entre le blanc et la couleur. Cette stratégie diffère de celle des œuvres autodescriptives que nous venons de voir, bien qu'elle poursuive des objectifs similaires : les productions de Buren et de Burgin n'énoncent plus verbalement leur paratexte, elles rendent plutôt manifeste l'énonciation institutionnelle (l'instance du musée) par des procédures indiciaires (ce que Rosalind Krauss placera sous la rubrique du photographique et de l'index⁶²²).

Même régime visuel dans les installations vidéo avec rétroaction que Dan Graham allait réaliser dans les années soixante-dix (telle *Present Continuous Past(s)*, 1974) : ce sera alors au spectateur d'amorcer la boucle autoréférentielle permise par le dispositif, d'opacifier sa propre présence dans l'œuvre et le rôle dévolu à l'activité de perception. Comme l'écrivait René Payant⁶²³, ces œuvres nouvelles, ces installations, seraient postmodernes parce qu'elles rendraient visible non plus seulement l'œuvre elle-même ou le musée (l'institution) mais l'instance du récepteur. Ce phénomène relève toutefois d'un autre chapitre de l'histoire de l'art que nous ne pouvons qu'évoquer ici.

⁶²² Rosalind Krauss, « Notes sur l'index » [1977], *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Maculá, 1993, p. 63-91.

⁶²³ René Payant, « Le choc du présent » [1981], *Vedute, pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 302; et en particulier sur l'œuvre de Dan Graham, « L'effet Méduse mis en scène [1981], *Vedute, pièces détachées sur l'art 1976-1987, op. cit.*, p. 559-562.

Conclusion

Les œuvres de Morris, de Kosuth et de Graham que nous avons examinées dans le précédent chapitre bouclent la boucle que nous amorçons en étudiant les occurrences de la tautologie dans les textes d'Ad Reinhardt et les propos de Frank Stella (et de ses critiques). De figure de rhétorique qu'elle était au sein des discours de ces deux peintres, la tautologie devient, avec ces travaux conceptuels, une propriété qui prend forme dans les œuvres elles-mêmes. Du coup, ces dernières présentent le caractère ambivalent que nous avons relevé au chapitre I à propos de l'œuvre dite tautologique envisagée comme signe : si elles réduisent le champ de la signification à la seule description de l'artefact qu'elles constituent, si de surcroît elles réitèrent verbalement une structure et un contenu qu'elles manifestent déjà dans leur forme même, c'est pour mieux faire apparaître l'acuité d'un signe qui se réfléchit activement.

Or ce passage de la tautologie comme figure à la tautologie comme forme n'est pas autre chose qu'un moment dans l'histoire des rapports entre l'œuvre d'art et le discours verbal chargé de la commenter. Alors que la peinture moderniste, dans la foulée de sa quête d'autonomie, rejetait le commentaire hors du tableau (rejet que le trope tautologique d'un Reinhardt ou d'un Stella, comme en écho aux déclarations de pionniers de l'abstraction tels Strzeminiski ou Rodtchenko, cristallisait de manière éloquente), ce même commentaire devient un ressort manifeste de l'œuvre conceptuelle autodescriptive, puisqu'elle l'incorpore en en faisant son contenu exprès et manifeste.

S'il est dans un premier temps répudié, relégué hors de l'œuvre par des peintres modernistes comme Stella et Reinhardt dont les tableaux se veulent réfractaires à toute paraphrase verbale, le discours, disions-nous, va dans un deuxième temps faire retour au sein de l'œuvre elle-même avec les travaux conceptuels de Kosuth, de Morris et de Graham qui se lisent comme autant d'autodescriptions. Ce phénomène induit deux corollaires:

- d'une part, l'œuvre, afin de se réfléchir elle-même, rompt avec l'impératif de fidélité à son médium pour user du langage verbal, lequel était précisément

exclu de la peinture moderniste – si bien qu’elle abdique une part de cette pure visualité qui la définissait jusque-là. Ainsi les travaux de Kosuth, de Morris ou de Graham sont-ils des exemples de ce passage à un régime générique de création qui marque une rupture avec le modernisme et annonce l’avènement de l’art contemporain (à cet égard, ce retour du texte s’observe dans la production de plusieurs autres artistes de la période et a été qualifié par Clive Owens d’« éruption du langage »⁶²⁴ ; il participe ainsi d’un phénomène plus large, la quête d’autoréflexivité – que nous avons privilégiée ici – n’étant pas la seule intrigue permettant de le comprendre) ;

- d’autre part, ce texte qui fait retour dans l’œuvre et à propos d’elle ne correspond cependant plus au commentaire ou à l’ekphrasis qu’il s’agissait pour la peinture moderniste de repousser afin d’affirmer son autonomie. Il est plutôt constitué d’un ensemble d’informations sur les propriétés de l’œuvre comme artefact (titre, signature, mensurations, dates, etc.), lesquelles relèvent de ce que Gérard Genette qualifierait de paratexte. L’ekphrasis, alors, est peut-être en fait moins abolie en tant que telle que réduite et assimilée à ce paratexte ; et c’est en incorporant ce dernier que ces œuvres disputent au musée la « voix active » de leur énonciation.

Il est cependant tout aussi loisible de dire que ce retour du langage n’en est pas véritablement un, à moins de le réduire à un simple « retour du refoulé », et que le texte a toujours de quelque manière accompagné la production picturale. C’est que les peintures de Stella et de Reinhardt, malgré leur aspiration à une spécificité radicale, n’avaient jamais pu congédier le discours ni s’en affranchir complètement; bien au contraire, elles l’appelaient malgré elles du dehors, soit, comme pour Reinhardt, sous la forme d’un corpus de textes littéraires et polémiques escortant les tableaux (le dogme de l’*art-as-art*), soit, comme chez Stella, sous la forme d’un énoncé défensif (le fameux « What you see is what you see »). Cet énoncé, d’ailleurs, reconduit par plusieurs de ses commentateurs avec toutes les valeurs qu’il présupposait, allait entraîner une méprise dans la réception de l’œuvre. En effet, alors que Stella recourt à la littéralité de

⁶²⁴ Craig Owens, « Earthwords », *October*, no 10 (Fall 1979), p. 121-130.

la formule tautologique pour affirmer la *visualité* irréductible de sa peinture, la reprise de la tautologie comme modèle tacite de compréhension entraîna certains observateurs aussi compétents que Rosalind Krauss ou Michael Fried à privilégier la *lisibilité* diagrammatique de ses peintures, en négligeant de ce fait cette visualité même que Stella cherchait au contraire à affirmer.

Comme nous l'a révélé l'analyse des textes de Reinhardt où intervient cette figure, de même que celle d'un passage d'un texte de Piero Manzoni, la tautologie signale en tant que trope l'ambivalence de la position de ces artistes modernistes face au langage : le médium verbal se montre *éloquent* (affirmant du coup sa propre spécificité) dans le temps même où il *se disqualifie* en se déclarant inapte à dire l'œuvre. Soit, en effet, l'œuvre est par lui déclarée indécible (c'est le parti de Reinhardt, mais aussi de Manzoni), soit elle est dite littérale, c'est-à-dire complètement investie de sa propre matérialité. Cette incapacité du langage verbal à rendre compte d'une œuvre d'art, en particulier d'une œuvre pour ainsi dire médusée par sa propre spécificité, donnera lieu à deux orientations du discours critique : ou bien, chez Reinhardt et Manzoni, on ne peut paraphraser l'œuvre parce que la singularité radicale de celle-ci la soustrait à tout commentaire (et alors l'incapacité du langage à la dire connote un certain ineffable, dans la veine de l'art pour l'art), ou bien il est vain de l'interpréter en raison de sa littéralité (ce serait le versant matérialiste de la spécificité, chez un Judd ou un Bochner). Mais la reconnaissance de cette littéralité, nous l'avons vu, aboutissait à la perplexité fascinée de ces mêmes auteurs face à l'immanence mystérieuse de ces œuvres qui semblent ne faire qu'exister ; à nouveau, le langage verbal débouchait dans leurs analyses sur l'expression d'un paradoxal je-ne-sais-quoi.

En ce sens, le projet respectif de Stella et de Reinhardt butait ironiquement sur une aporie non résolue, celle de l'inéluctable coexistence du discours et de la visualité, aporie que les pratiques minimales et conceptuelles allaient diversement affronter, soit pour la nier, soit pour l'assumer, soit pour tenter de la « dépasser ». Comme le chapitre III nous l'a montré, si Judd, Fried ou Bochner, en dépit de leurs divergences théoriques importantes, adhèrent au postulat d'une ségrégation entre le visuel et le discursif, les tableaux à texte d'On Kawara, d'Art & Language et de John Baldessari jouent de cette

codépendance au sein de la peinture même : le texte peint décrivant ou commentant le tableau où il se trouve reproduit.

Certains autres artistes conceptuels – Morris, Kosuth, Graham, Burgin et Bochner, entre autres – allaient dans leur démarche abandonner toute velléité de créer sous la forme de peintures ou de sculptures pour passer à l’objet ready-made, à l’installation, au texte publié et à l’intervention in situ. Dans les trois œuvres sur lesquelles nous nous sommes attardés au chapitre IV, Morris, Kosuth et Graham, en particulier, réduisaient le contenu signifiant de l’œuvre à l’énoncé (de longueur variable) de sa propre structure et, ce faisant, tentaient de faire coïncider objet décrit et description. Ce repli, qu’il était logiquement impossible de réaliser complètement⁶²⁵, soulevait le paradoxe de l’auto-application, un même énoncé verbal étant à la fois utilisé et mentionné par l’œuvre. Mais ces trois œuvres conceptuelles, en étant pour ainsi dire animées d’une conscience réflexive (pour reprendre le propos d’Anker et Dällenbach), en tentant d’assumer simultanément la double position de sujet et d’objet, apparaissent aussi comme tentatives de résolution d’une autre intrigue, dont elles mettaient au jour l’enjeu : la nécessité où se sont trouvés autant l’art que la philosophie modernes de se constituer en devenant les objets de leur propre réflexion.

La rupture avec l’exigence de spécificité moderniste révélait donc une continuité sous-jacente plus profonde, soit la quête d’auto-réflexivité, engagée depuis au moins le Romantisme allemand. L’autotélie visée par la peinture passait alors d’un mode à un autre d’opacité du signe : la manifestation (muette, parce que voulue comme exclusivement visuelle) des propriétés du médium privilégiée par la peinture moderniste faisait place à une mise en lumière réflexive, soit par des procédés d’itération visuelle (citation, mise en abyme), soit par l’incorporation du commentaire verbal, c’est-à-dire de l’ekphrasis.

Mais, comme nous l’annoncions dans l’introduction à cette thèse, dès lors qu’elles adoptaient un régime de création générique, ces mêmes œuvres autodescriptives trahissaient la réponse qu’elles semblaient fournir à la recherche moderniste d’autonomie. Au moment même où l’intériorisation de l’ekphrasis qu’elles

⁶²⁵ Comme si l’utopie d’une souveraineté absolue du visible chez les peintres modernistes faisait place, chez des conceptuels comme Kosuth, au désir d’une tout aussi illusoire saisie de soi sans reste.

esquissaient (soit le passage du discours sur l'œuvre au discours *de* l'œuvre) semblait accomplir cette autonomie, la prise en considération des dispositifs d'énonciation institutionnelle sur laquelle cette intériorisation débouchait, chez Graham, Bochner ou Buren, révélait à quel point l'œuvre était étroitement conditionnée par son contexte. L'exercice d'autoréflexivité entraînait donc l'œuvre à révéler (et démasquer) ses conditions de possibilité sociales et idéologiques, et du coup à dissiper le mirage de l'autarcie qui avait animé le projet de la peinture moderniste⁶²⁶.

Le chapitre IV, en analysant trois œuvres respectives de Morris, de Kosuth et de Graham, a d'ailleurs montré que cette autoréflexivité ne saurait être interprétée de façon univoque : elle survient au contraire au terme de démarches et de recherches profondément différentes, obéissant donc à des finalités diverses. Le *Card File* de Robert Morris s'inscrit dans les préoccupations de l'artiste pour la poïétique de la création, dans la foulée de l'expressionnisme abstrait dont il se libère progressivement (grâce à Fluxus et à l'influence de Cage et de Duchamp, notamment), mais dont la trace en tant qu'éthos n'en reste pas moins présente jusque dans la consignation à la fois méthodique et primesautière des menus accidents du faire, comme de l'affirmation de l'incomplétude de l'œuvre. Pour Joseph Kosuth, au contraire, la redondance apodictique de *Five Words in Green Neon* vise à doter l'œuvre d'art de la circularité de la proposition analytique qui caractérise selon lui l'art régi par le modèle de la tautologie. Pour Graham, enfin, le projet est d'ordre politique et idéologique : il s'agit avec *Schema* d'analyser le « site » de légitimation que constitue la revue d'art. Dans ce dernier cas, l'autoréflexivité ne s'applique plus seulement à l'objet que constitue l'œuvre, mais à sa situation d'énonciation en tant qu'artefact exposé – ou plutôt, en l'occurrence, reproduit et publié en revue. La comparaison des néons de Kosuth et des pièces pour magazine de Graham révèle à ce propos l'ambivalence de la forme tautologique, laquelle peut aussi bien constituer un symptôme du repli défensif de l'art (chez le premier) qu'être utilisée comme un instrument d'investigation du contexte menant à la critique institutionnelle des années 1970 (pour le second). La forme

⁶²⁶ Nous pourrions ajouter que le passage d'une focalisation quasi exclusive sur l'œuvre et le médium à l'examen critique des dispositifs de diffusion, de médiation et de légitimation de l'art, qui constituera un enjeu de plusieurs pratiques artistiques au tournant des années 1970, contribue sans doute à précipiter la fin de la croyance au progrès qui était inhérente au modernisme.

tautologique apparaît à cet égard comme une interface entre l'enjeu de spécificité animant les productions modernistes et l'ouverture pragmatique au contexte (architectural, mais aussi politique et idéologique) qui allait caractériser les pratiques postmodernes tels l'in situ et la critique institutionnelle.

Schema annonce en effet le passage de la clôture autoréférentielle de l'œuvre sur soi (sur sa propre description) à l'analyse critique du lieu d'accueil : en indexant son support (la page de magazine), l'autodescription qu'opère l'œuvre de Graham anticipe les balisages cartographiques qu'accompliront des œuvres installatives comme les *Room Measurements* de Mel Bochner et les interventions in situ de Daniel Buren. Au seuil de l'avènement de la critique institutionnelle et de l'installation, la tautologie connaît alors un nouvel avatar : l'autodescription n'est plus réalisée au moyen du médium verbal, mais par un marquage indiciaire du site, c'est-à-dire de la galerie ou du musée. La visualité fait de nouveau retour et le texte paraît enfin s'éclipser – mais encore une fois ce départ est illusoire : si le discours verbal délaisse l'œuvre, chez un Buren par exemple, on sait qu'il demeure présent dans les nombreux textes théoriques et polémiques par lesquels l'artiste analyse le système de l'art, justifie l'emploi du motif des rayures et explique le détail de ses interventions.

L'analyse de *Schema* montre donc que l'histoire dont nous avons entrepris de relater les épisodes se poursuit au-delà du cadre chronologique que nous nous étions fixé. Cette histoire se prolonge notamment, à la suite du passage des considérations intrinsèques à l'œuvre et au médium caractérisant le modernisme à un intérêt croissant pour le contexte (au musée et aux conditions d'exposition et de médiation de l'art), dans les pratiques contemporaines héritées de la critique institutionnelle et de l'in situ (celles de Fred Wilson, de Susan Hiller, d'Andrea Fraser, pour ne nommer que ceux-là).

Mais il serait tentant de nous demander aussi à quelles intrigues nouvelles participe la forme tautologique, et quelles problématiques ou enjeux elle sert alors à mettre en lumière. Si nous observons qu'après le tournant conceptuel des années 1970, le souci autoréflexif animant les productions artistiques se détend quelque peu – les œuvres se voyant délestées de la tâche de définir l'art, de spéculer sur son essence⁶²⁷ – nous

⁶²⁷ C'est notamment le propos d'Arthur Danto eu égard à sa conception de la fin de l'histoire de l'art.

pouvons émettre l'hypothèse que la tautologie, tout en demeurant utilisable pour une déconstruction réflexive des dispositifs de médiation artistique⁶²⁸, est plus largement employée à d'autres fins, notamment à une expérience intensifiée du réel.

C'est par exemple à une manière de tautologie que recourt le Français Bertrand Lavier pour réfléchir (et ébranler) le statut et les limites du médium peinture, lorsqu'il peint un piano à queue (*Gabriel Gaveau*, 1981), un extincteur (*Sicli NC 2*, 1980) ou un réfrigérateur (*Westinghouse*, 1981) des couleurs mêmes de ces objets. La peinture semble alors réitérer l'objet, sans l'orner ni le décorer, en versant dans une pure redondance : pourquoi en effet repeindre de blanc – et qui plus est du même blanc – un réfrigérateur déjà peint en blanc ? L'intervention de l'artiste paraît ainsi recouper le caractère redondant et vain qui s'attache à l'assertion tautologique (« dire deux fois la même chose », pour reprendre une des définitions que nous avons vues au début du chapitre I). Pourtant, dans cette série dite des objets peints (« objets manufacturés d'usage courant que Lavier recouvre d'une couche de couleur identique à la couleur originale »⁶²⁹), la peinture ne disparaît pas purement et simplement comme revêtement; elle s'impose aussi comme matière par la touche épaisse et empâtée avec laquelle Lavier l'applique. Cette facture, dont plusieurs observateurs ont écrit qu'elle connotait celle de Van Gogh (c'est-à-dire le caractère unique et expressif du geste manuel, par opposition à la reproductibilité anonyme de l'objet manufacturé), contribue donc à accuser la présence de la peinture, si bien qu'elle redouble l'objet tout en le travestissant en représentation de lui-même. Si la peinture appliquée par Lavier réitère tautologiquement son modèle, elle ne fait pas que le répéter bêtement : elle le rend aussi surprenant, étranger à lui-même (c'est-à-dire qu'elle le reproduit tout en le défamiliarisant). Par ces œuvres, l'artiste propose ainsi à la sagacité des spectateurs des objets au statut indécidable, hybrides entre peinture et ready-made, entre tableau et sculpture.

⁶²⁸ Certes, le redoublement tautologique peut toujours être employé pour opacifier la réalité du contexte d'exposition ; on en aurait un exemple dans cette exposition de 1988 où l'artiste québécois Jocelyn Robert réalisait une variante photographique du tableau *North Wall...* d'Anastasi en couvrant un mur d'une galerie d'art de Québec (l'Œil de poisson) d'une mosaïque de photographies reproduisant ce mur à échelle 1 : 1.

⁶²⁹ Catherine Francblin, *Bertrand Lavier*, Paris, Flammarion, 1999, p. 9.

Pierre Huyghe, lui, use plutôt de la tautologie pour accentuer et revivifier la perception du banal. Dans une série de travaux, l'artiste fait jouer une situation quotidienne par des acteurs qu'il photographie, et affiche un tirage grand format du cliché sur les lieux mêmes où il a été pris. *Chantier Barbès-Rochechouart (Billboard, Paris)*, de 1994, par exemple, montre quelques ouvriers en train de travailler dans le chantier même devant lequel l'œuvre est installée⁶³⁰. Il ne s'agit plus ici d'indexer et de rendre visible le dispositif de médiation de l'art mais, comme le montre Paul Ardenne lorsqu'il commente ce travail, de révéler la banalité du monde et du réel en en réitérant un fragment quelconque⁶³¹, et en le répétant in situ pour mieux attirer l'attention sur lui. Cet attrait pour le banal, Ardenne le repère dans plusieurs pratiques contemporaines, comme celles de Claude Closky, notamment, dont les procédés de listage, de recensement et d'énumérations, bien qu'ils rappellent des procédures conceptuelles, sont réalisés non plus dans un souci d'autoréflexivité, ni dans la logique sérielle et formelle d'un épuisement combinatoire, mais pour décliner les formes de divers objets ou phénomènes observés dans le réel et l'expérience quotidienne.

À cet égard, la comparaison de l'œuvre de Huyghe avec celle de Burgin, qu'elle rappelle, est éclairante : là où Burgin effectue une mise en vue anatomique du Musée, Huyghe puise dans les circonstances de la réalité quotidienne et urbaine ; là où Burgin redouble un détail, une portion de l'architecture, Huyghe choisit une situation de la vie sociale et collective ; là où Burgin amenait le spectateur à prendre conscience de sa position de visiteur d'exposition, Huyghe propose au passant, au résidant ou au consommateur une image valant telle une pause de lucidité réflexive.

Ardenne parle à ce propos d'un « chosisme »⁶³², qui ne saurait cependant se confondre avec la littéralité des œuvres des minimalistes ou des peintres modernistes, mais cherche plutôt à attirer l'attention sur la factualité du réel, sur son caractère évident et sa présence indépassable. On retrouve dans cette analyse un exemple de la vertu dessillante que comporte la tautologie pour Clément Rosset.

⁶³⁰ L'œuvre est reproduite dans Paul Ardenne, *Art. L'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1997, p. 343.

⁶³¹ Paul Ardenne, *Art. L'âge contemporain, op. cit.*, p. 320.

⁶³² *Ibid.*, p. 321.

Sans doute la fécondité et la perdurance de la tautologie dans la production artistique s'expliquent-elles aussi, au moins en partie, par les affects que mobilise son emploi. Tant les occurrences discursives de la tautologie que les multiples procédés qui s'apparentent à elle dans le champ des œuvres visuelles pourraient de ce fait être analysés du point de vue du sens psychologique qu'ils comportent pour leur producteur, des finalités d'ordre psychique auxquelles ils obéissent (tel est d'ailleurs le champ ouvert par l'ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* de Didi-Huberman). Si la création d'œuvres voulues comme tautologiques et autoréférentielles par leurs auteurs peut parfois témoigner d'une conduite de déni face à la complexité du visible, comme l'a bien montré Didi-Huberman, il existe probablement aussi (pour paraphraser Clément Rosset) un « plaisir de la tautologie ». Pensons par exemple au vertige du redoublement et de la répétition qu'elle occasionne, mais aussi à la fascination de la mise en abyme et de la réflexivité qu'elle induit. Cet usage euphorique ou « jubilatoire », dont nous avons d'ailleurs vu des manifestations dans les écrits de Manzoni mais aussi dans ceux de Reinhardt, se distingue de façon radicale de l'usage défensif et de la dénégation qu'on trouvait dans une formule comme celle de Stella.

Cette ambivalence foncière de la tautologie nous ramène à la nature fondamentalement duelle de cet objet d'étude. La tautologie est complexe parce qu'elle est indissociable du contexte dans lequel elle survient, c'est-à-dire des conditions pragmatiques de son énonciation, et donc des valeurs, des perspectives et des attitudes des interlocuteurs en présence (ou des artistes et de leurs récepteurs). Comme nous l'avons vu, dire « L'art, c'est l'art », c'est, selon la situation de communication, exprimer quelque chose avec force ou ne rien dire de neuf, commettre un vice de raisonnement ou tourner une formule éloquente, donc légitime. Ainsi, qu'elle soit figure du discours ou propriété formelle – qu'il s'agisse d'écrire comme Reinhardt « Art is art » ou de créer une enseigne au néon qui énonce « Five Words in Green Neon », comme le fait Kosuth – la tautologie condense par sa répétition même l'inertie de l'évidence et l'intensité de la réflexion. À cet égard, elle constitue sans doute une figure exemplaire de la pensée elle-même, d'une pensée qui se cherche, se dit et se trouve dans le discours – et dans l'art.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages rassemblés dans cette bibliographie se répartissent comme suit :

1. Linguistique, rhétorique et philosophie du langage (incluant tous les articles et ouvrages sur la tautologie ainsi que sur les rapports entre image et langage)

2. Art minimal et conceptuel

3. Ouvrages théoriques généraux

4. Bibliographie sur les artistes

- a. Art & Language
- b. John Baldessari
- c. Mel Bochner, Daniel Buren, Victor Burgin
- d. Dan Graham
- e. On Kawara
- f. Joseph Kosuth
- g. Robert Morris
- h. Ad Reinhardt
 - textes de l'artiste;
 - textes et ouvrages sur l'artiste;
- i. Frank Stella

5. Autres ouvrages (dictionnaires, encyclopédies, œuvre littéraire)

1. Linguistique, rhétorique et philosophie du langage

Aquien, Michèle ; Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1999.

Armengaud, Françoise, « Tautologie », *Encyclopédie Universalis. Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopédie Universalis/Albin Michel, 2001, p. 882-884.

Article « Tautologie », *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1996, p. 991.

Article « tautologie », *Petit Robert I*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1988, p. 1929.

Ayer, Alfred J., *Language, Truth, and Logic*, New York, Dover, n.d. [1936].

- Barthes, Roland, « Le mythe, aujourd'hui » [1957], *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970, p. 191-247.
- Barthes, Roland, « Littérature objective » [1954], *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 29-40.
- Baudry, Jean-Louis, « Comme un livre », *Tel Quel*, no 24 (1966), p. 56-62.
- Brayer, Marie-Ange, « La description comme objet de l'œuvre », Frogier, Larys; Poinot, Jean-Marc (éd.), *La description. Actes du colloque*, Châteaugiron, Archives de la critique d'art, 1997, p. 61-75.
- Bryson, Norman, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Buysens, Éric, « Tautologies », *La linguistique*, vol. 6, fascicule 2 (1970), Presses universitaires de France, p. 37-24.
- Cohen, Jean, « Poésie et redondance », *Poétique. Le discours de la poésie*, no 28 (1976), p. 413-422.
- Cusset, Catherine, « Watteau : The Aesthetics of Pleasure », dans Wagner, Peter (éd.), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, De Gruyter, 1996, p. 121-135.
- Cuvillier, Armand, article « tautologie », *Vocabulaire philosophique*, Paris, Armand Colin/Le Livre de poche, 1988, p. 250.
- Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- Drucker, Johanna, « The Art of the Written Image », Drucker, Johanna; Gass, William H.; Homburg, Cornelia, *The Dual Muse: The Writer As Artist, the Artist As Writer*, St. Louis, Washington University Gallery of Art, 1997, p. 83-103.
- Flaubert, Gustave, *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain* (Geneviève Bollème, éd.), Paris, Seuil, 1990.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Champs/Flammarion, 1977.
- Frédéric, Madeleine, « La tautologie dans le langage naturel », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. XIX, 1 (1981), Strasbourg, Centre de Philologie et de Littératures romanes, p. 313-326.
- Frédéric, Madeleine, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Gibson, Ann, « Abstract Expressionist's Evasion of Language », *Art Journal*, vol. 47, no 3 (Fall 1988), p. 208-214.
- Heffernan, James A.W., « Speaking for Pictures: the Rhetoric of Art Criticism », *Word and Image*, vol. 15, no. 1 (January-March 1999), p. 19-33.

- Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique » [1960], *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit (coll. Points), 1970, p. 209-240.
- Klarer, Mario, « Introduction », *Word and Image*, vol. 15, no 1 (January-March 1999), p. 1-4.
- Krieger, Murray, *Ekphrasis: The Illusion of The Natural Sign*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1992.
- Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- Lanini, Karine, article « Peinture », dans Aron, Paul; Saint-Jacques, Denis; Viala, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 446.
- Lebel, Jean, article « Description », dans Aron, Paul; Saint-Jacques, Denis; Viala, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 144-145.
- Mikki, Etsuzo, « Evocation and Tautologies », *Journal of Pragmatics*, no 25 (1966), p. 635-648.
- Mitchel, Julian, « A Sort of Bliss. Robert Lax: Poems to Be Seen », *Modern Painters*, vol. 13, no 1 (Spring 2000), p. 50-53.
- Mitchell, W.J.T., « Metapictures », *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1994, p. 35-82.
- Mitchell, W.J.T., « *Ut Pictura Theoria* : Abstract Painting and the Repression of Language », *Critical Inquiry*, no 15 (Winter 1989), p. 348-371.
- Owens, Craig, « Earthwords », *October*, no 10 (Fall 1979), p. 121-130.
- Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe* (trad. Gérard Deledalle), Paris, Seuil, 1978.
- Perelman, Chaïm; Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1988.
- Poinsot, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Villeurbanne, Institut d'art contemporain, Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 1999.
- Récanati, François, *La transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1979.
- Recht, Roland (dir.), *Le texte de l'œuvre d'art : la description*, Strasbourg/Colmar, Presses universitaires de Strasbourg, Musée d'Unterlinden, 1998.
- Rey-Debove, Josette, « Le sens de la tautologie », *Le français moderne*, 46^e année, no 4 (1978), p. 318-332.
- Ricardou, Jean, « L'histoire dans l'histoire », *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 171-190.
- Ricardou, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973 (coll. « Écrivains de toujours », no 92).
- Rosset, Clément, *Le démon de la tautologie*, Paris, Minuit, 1997.

Russell, Charles, « Toward Tautology : the Nouveau Roman and Conceptual Art », *Modern Language Notes*, vol. 91, no 5 (oct. 1976), p. 1044-1060.

Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985.

Wagner, Peter, « Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) », Wagner, Peter (éd.), *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, De Gruyter, 1996.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983 (trad. de l'allemand par Pierre Klossowski).

2. Art minimal et conceptuel

Alberro, Alexander ; Stimson, Blake, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, Boston, MIT Press, 1999.

Alberro, Alexander; Sabeth Buchmann (éd.), *Art After Conceptual Art*, Cambridge (Mass.), MIT Press, Vienne, Generali Foundation, 2006.

Andre, Carl, « The Bricks Abstract : A Compilation by Carl Andre », *Arts Monthly* (no 1, October 1976, p. 24), reproduit dans Meyer, James (éd.), *Minimalism*, London, Phaidon, 2000, p. 251.

Bochner, Mel, « Primary Structures », *Arts Magazine*, 40 (June 1966), p. 32-35.

Bochner, Mel, « Serial Art, Systems, Solipsism » [1967], Battcock, Gregory (éd.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968, p. 92-102.

Bourdon, David, *Carl Andre. Sculptures 1959-1977*, New York, Jaap Rietman, 1978.

Bourel, Michel; Froment, Jean-Louis, *Art conceptuel I*, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1988.

Buchloh, Benjamin H.D., « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », Pagé, Suzanne; Gintz, Claude, *L'art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 25-39.

Castle, Ted, « Keith Sonnier's Pictograms », *Artforum*, v. XIX, no 5 (Jan. 1981), p. 34.

Chandler, John; Lippard, Lucy, « The Dematerialization of Art », *Art International*, vol. 12, no. 2 (20 février 1968), p. 31-36.

Colpitt, Frances, *Minimal Art : The Critical Perspective*, Ann Arbor/London, UMI Research Press, 1990.

Corris, Michael (éd.), *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

Cummins, Louis, « L'art conceptuel peut-il guérir de la philosophie ? », *Parachute*, no 61 (janvier, février, mars 1991), p. 37-42.

De Duve, Thierry, « Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre », *Essais datés I*, Paris, Éditions de la Différence, 1987.

- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- Frampton, Hollis, « Letter to Enno Develing » [1969], *Carl Andre Sculptor 1996*, Kunstmuseum Wolfsburg, Oktagon, 1996, p. 60-62.
- Fried, Michael, « Art and Objecthood » [1967], *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1998, p. 148-172.
- Gintz, Claude, « Entre extrémisme et rupture, l'art conceptuel comme alternative à l'œuvre d'art comme chose sensible », *Ailleurs et Autrement*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 198-224.
- Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, London, Phaidon, 1998.
- Goldstein, Ann; Rorimer, Ann, *Reconsidering the Object of Art, 1965-1975*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1995.
- Goossen, E.C., *The Art of the Real: USA 1948-1968*, New York, Museum of Modern Art, 1968.
- Gregor, Harold, *Everyman's Infinite Art* [Orange (Californie), Purcell Gallery, Chapman College, 1966], Meyer, James (éd.), *Minimalism*, London, Phaidon, 2000, *Minimal Art*, p. 222-223.
- Harrison, Charles, *Conceptual Art and Painting. Further Essays on Art & Language*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001.
- Judd, Donald, « Specific Objects » [1965], *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 2005, p. 181-189.
- Judd, Donald, « In the Galleries » – « Boxing Match » [1963], Judd, Donald, *Complete Writings, 1959-1975*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 2005, p. 90.
- Judd, Donald, « Nationwide Reports : Hartford » [1964], *Complete Writings*, Halifax; New York, Nova Scotia College of Art and Design/New York University Press, 1975, p.117.
- Judd, Donald, « Nationwide Reports : Hartford » [*Arts Magazine*, March 1964], *Complete Writings, 1959-1975*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 2005, p. 117-119.
- LeWitt, Sol, « Sentences on Conceptual Art, 1968 » [1969], Meyer, Ursula (éd.), *Conceptual Art*, New York, Dutton, 1972, p. 174-175.
- Lippard, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* [1973], Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1997.
- Melville, Stephen, « Aspects », Goldstein, Ann; Rorimer, Ann, *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles, MOCA, 1995, p. 229-245.
- Meyer, James (éd.), *Minimalism*, London, Phaidon, 2000.
- Meyer, Ursula (éd.), *Conceptual Art*, New York, E. P. Dutton, 1972.

- Millet, Catherine, « L'art conceptuel comme sémiotique de l'art », *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Éditions Daniel Templon, 1972, p. 5-23.
- Newman, Michael, « Conceptual Art from the 1960s to the 1990s: An Unfinished Project? », *Kunst and museumjournal*, vol. 7, 1/2/3 (1996), p. 95-104.
- Newman, Michael; Bird, Jon (éd.), *Rewriting Conceptual Art*, London, Reaction Books, 1999.
- Osborne, Peter, *Conceptual Art*, London, Phaidon, 2002.
- Pagé, Suzanne; Gintz, Claude, *L'art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.
- Poinsot, Jean-Marc, « Déni d'exposition », Bourel, Michel; Froment, Jean-Louis, *Art conceptuel I*, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1988, p. 13-21.
- Roberts, John (éd.), *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976*, London, Camerawork, 1997.
- Rose, Arthur, « Four Interviews » [1969], Battcock, Gregory, *Idea Art*, New York, Dutton, 1973, 140-149.
- Rose, Barbara, « A B C Art » [1965], Battcock, Gregory (éd.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968, 274-297.
- Schlatter, Christian, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, Paris, Galerie 1900-2000, 1990.
- Storr, Robert, *Robert Ryman*, Londres, Tate Gallery, New York, Museum of Modern Art, 1993.
- Strickland, Edward, *Minimalism: Origins*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1993.
- Wood, Paul, *Conceptual Art*, New York, Delano Greenidge Editions, coll. « Movements in Modern Art », 2002.

3. Ouvrages théoriques généraux

- Anfam, David, *Abstract Expressionism*, New York, Thames and Hudson, 1990.
- Anker, Valentina; Dällenbach, Lucien, « La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récente », *Art International*, XIX/2 (février 1975), p. 28-32, 45-48.
- Ardenne, Paul, *Art. L'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1997.
- Barber, Bruce; Guilbaut, Serge; O'Brian, John (éd.), *Voices of Fire : Art, Rage, Power, and the State*, Toronto, University of Toronto Press, 1996.
- Barthes, Roland, « Cette vieille chose, l'art... » [1980], *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 181-188.

- Benjamin H.D. Buchloh, « Faktura et Factographie » [1984], *Essais historiques I. Art moderne*, Villeurbanne, Art Éditions, 1992, p. 65-126 (trad. de l'anglais par Claude Gintz).
- Bois, Yve-Alain, « Strzemiński and Kobra : In Search of Motivation », *Painting as Model*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993, p. 123-155.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Buchloh, Benjamin H.D., « The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde », *October*, 37 (Summer 1986), p. 41-52.
- Buci-Glucksmann, Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996
- Cage, John, *Silence. Lectures and Writings*, Middleton, Wesleyan University Press, 1961.
- Celant, Germano, *Piero Manzoni*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991.
- Chastel, André, « Le tableau dans le tableau » [1964], *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978, tome II, p. 75-98.
- Crow, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven/London, Yale University Press, 1996.
- Danto, Arthur C., « The End of Art », *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, p. 81-115.
- Danto, Arthur, « Art, Evolution, and the Consciousness of History », *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, 187-210.
- Denis, Maurice, *Théories : du symbolisme au classicisme*, Paris, Hermann, 1964.
- Doesburg, Theo van, « Commentaires sur la base de la peinture concrète » [1930], dans : En coll., *Art concret suisse : mémoire et progrès*, Dijon, Le coin du miroir, 1982, p. 82.
- Doesburg, Theo van, « Base de la peinture concrète », *Art concret*, numéro un (avril 1930), p. 1, reproduit dans : En coll., *Art concret suisse : mémoire et progrès*, Dijon, Le coin du miroir, 1982, p. 81.
- Domecq, Jean-Philippe, *Misère de l'art*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.
- Dubois, Philippe, *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1990.
- Dubreuil-Blondin, Nicole, « La scène de la peinture après l'éblouissement formaliste – le cas Michael Fried », dans Charbonneau, Chantal (dir.), *Définitions de la culture visuelle II. Utopies modernistes – Postformalisme et pureté de la vision. Actes du colloque*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1996, p. 19-28.
- Duve, Thierry de, « Le monochrome et la toile vierge », *Résonances du ready-made*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 193-292.
- Duve, Thierry de, *Clement Greenberg entre les lignes*, Paris, Dis Voir, 1996.

- Falletta, Nichola, *Le livre des paradoxes*, Paris, Belfond, 1985.
- Fisher, Philip, *Making and Effacing Art. Modern American Art in a Culture of Museums*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1991.
- Francblin, Catherine, *Bertrand Lavier*, Paris, Flammarion, 1999.
- Fréchuret, Maurice, *La machine à peindre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.
- Gauthier, Michel, « Le concept, l'icône et la bande-son », *Art Press*, no 283 (octobre 2002), p. 28-32.
- Génin, Christophe, *Réflexions de l'art. Essai sur l'autoréférence en art*, Paris, Kimé, 1998.
- Gilson, Étienne, *L'être et l'essence*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1972.
- Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968.
- Goux, Jean-Joseph, *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978.
- Greenberg, Clement, « Louis and Noland » [1960], *Collected Essays and Criticism* (John O'Brian, éd.), vol. 4, « Modernism with a Vengeance, 1957-1969 », Chicago, Chicago University Press, 1995, p. 94-100.
- Greenberg, Clement, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1962.
- Greenberg, Clement, *Collected Essays and Criticism* (John O'Brian, éd.), vol. 4, « Modernism with a Vengeance, 1957-1969 », Chicago, Chicago University Press, 1995.
- Haskell, Barbara, *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964*, New York, Whitney Museum of American Art, 1984.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.
- Judd, Donald, « Barnett Newman » [1970], *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 2005, p. 200-202.
- Koestler, Arthur, *Le cri d'Archimède*, Paris, Calmann-Lévy, 1965.
- Kozloff, Max, *Jasper Johns*, New York, Harry N. Abrams, 1967.
- Krauss, Rosalind, « Notes on the Index: Part 2 » [1977], *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press, 1989, p. 210-219.
- Krauss, Rosalind, « Sens et sensibilité. Réflexion sur la sculpture des la fin des années soixante » [1973], Gintz, Claude, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Territoires, 1979, p. 110-122.
- Krauss, Rosalind, « Grids », *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1985, p. 9-22.
- Krauss, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977.
- Lafontaine, Céline, *L'empire cybernétique*, Paris, Seuil, 2004.
- Lévinas, Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1981.

- Lippard, Lucy, *Eva Hesse* [1976], s.l., Da Capo Press, 1992.
- Manzoni, Piero, « Pleine dimension » [1960], dans Celant, Germano, *Piero Manzoni*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991, p. 92-95.
- Masheck, Joseph, « The Carpet Paradigm: Critical Prolegomena to a Theory of Flatness », *Arts Magazine*, vol. 51, no 1 (September 1976), p. 82-109.
- Michelson, Annette, « *Anemic Cinema* : Reflections on an Emblematic Work », *Artforum* 12 (October 1973), p. 64-69.
- Payant, René, « Remarques intempestives en guise d'introduction », *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 19-28.
- Payant, René, « Le choc du présent » [1981], *Vedute, pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 301-315.
- Riout, Denys, *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.
- Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman* [1963], Paris, Minuit (coll. Critique), 1979.
- Rosen, Charles; Zerner, Henri, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*, New York, Viking Press, 1984.
- Rosset, Clément, *L'objet singulier*, Paris, Minuit, 1979.
- Rudikoff, Sonya, « Language and Actuality: A Letter to Irving Sandler », *Arts*, vol. 34, no 6 (March 1960), p. 23-25.
- Sandler, Irving, *American Art of the 1960s*, New York, Harper and Row, 1988.
- Sontag, Susan, « Against Interpretation » [1964], *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Dell Publishing, 1970, p. 13-23.
- Susan Sontag, « *The Aesthetics of Silence* » [1967], *A Sontag Reader*, New York, Vintage, 1983, p. 181-204.
- Spector, Nancy, « Piero Manzoni et l'Amérique : une cécité temporaire », Germano Celant, *Piero Manzoni*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991.
- Steinberg, Leo, « Other Criteria », *Other Criteria : Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York, Oxford University Press, 1972, p. 55-91.
- Taraboukine, Nikolaï, *Le dernier tableau* [1921], Paris, Champ libre, 1972.
- Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971.
- Wittgenstein, Ludwig, *Remarques sur les couleurs* [1977], Mauvezin, Trans-Europe-Repress, 1984 (trad. de l'allemand par Gérard Granel).

4. Bibliographie sur les artistes

A. Art & Language

Harrison, Charles, « Art & Language. Les dix premières années : conditions et intérêts », Debbaut, Jan, *Art & Language. Les Peintures*, Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1987, p. 5-20.

Harrison, Charles, *Essays on Art and Language*, Oxford, Blackwell, 1991.

Millet, Catherine, « Entretien avec Art-Language » [1971], *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Daniel Templon, 1972, p. 37-44.

Wood, Paul, « Allegories of Identity. Notes on a selection of works of Art & Language paintings 1968-1992 », *Art & Language. Now they Are*, Bruxelles, 1992.

B. John Baldessari

Avgikos, Jan, « Stating the Obvious », Davies, Hugh ; Hales, Andrea, *John Baldessari : National City*, San Diego, Museum of Contemporary Art, 1996, p. 18-21.

Baker, Elizabeth C., « Los Angeles, 1971 », *Art News*, vol. 70, no 5 (Sept. 1971), p. 39.

Baldessari, John; Clegg, Michael; Guttman, Martin; Durand, Régis, « *Conversation* » [1988], Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 1990.

Bruggen, Coosje van, *John Baldessari*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, New York, Rizzoli, 1990.

Davies, Hugh M.; Hales, Andrea, *John Baldessari : National City*, San Diego, Museum of Contemporary Art, 1996.

Drew, Nancy, « John Baldessari : An Interview », Tucker, Marcia; Pincus-Witten, Robert, *John Baldessari*, New York, The New Museum, 1981.

Hickey, Dave, « Still Wrong After all These Years : Tips For Looking at the Work of John Baldessari », dans Davies, Hugh M.; Hales, Andrea, *John Baldessari : National City*, San Diego, Museum of Contemporary Art, 1996, p. 24-28.

Lewis, James, « Baldessari's Timing », *Parkett*, no 29 (1991), p. 55-56.

Plagens, Peter, « John Baldessari », *Artforum International*, XL, no 6 (February 2002), p. 23.

Simons, Gary, « John Baldessari. Starting with Existing Things », *Flash Art*, vol. XXXI, no 202 (oct. 1998), p. 110-112.

Tucker, Marcia; Pincus-Witten, Robert, *John Baldessari*, New York, The New Museum, 1981.

C. BMPT, Mel Bochner, Daniel Buren, Victor Burgin

Bois, Yve-Alain, « The Measurement Pieces : From Index to Implex », dans Field, Richard S. (dir.), *Mel Bochner : Thought Made Visible 1966-1973*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1995, p. 167-177.

Field, Richard S. (dir.), *Mel Bochner : Thought Made Visible 1966-1973*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1995.

Buren, Daniel, « Rebondissements » [1977], *Les Écrits (1965-1990)* [Jean-Marc Poinot, éd.], Bordeaux, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, tome II, p. 61-110.

Buren, Daniel, *Les Écrits (1965-1990)* [Jean-Marc Poinot, éd.], Bordeaux, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, 3 tomes.

Buren, Daniel, *Limites critiques*, Paris, Yvon Lambert, 1970.

Buren, Daniel, *Photos-souvenirs 1965-1988*, Villeurbanne, Art Éditions, 1988.

Claura, Michel, « Groupe Buren, Mosset, Parmentier, Toroni », *Cinquième Biennale de Paris*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1967, p. 175.

Claura, Michel, « Paris Commentary » [1969], Alberro, Alexander ; Stimson, Blake (éd.), *Conceptual Art : A Critical Anthology*, Boston, MIT Press, 1999, p. 86.

Bryson, Norman; Pacteau, Francette; Wollen, Peter, *Victor Burgin*, Barcelone, Fundacio Antoni Tàpies, 2001.

Pijaudier, Joëlle, *Victor Burgin. Passages*, Villeneuve d'Ascq; Ville de Blois, Musée d'art moderne de la Communauté urbaine de Lille, 1991.

Roberts, John, « Interview with Victor Burgin », Roberts, John (éd.), *The Impossible Document : Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976*, London, Camerawork, 1997, p. 80-103.

D. Dan Graham

Alberro, Alexander, « Structure as Content : Dan Graham's *Schema (March 1996 [sic])* and the Emergence of Conceptual Art », Moure, Gloria (dir.), *Dan Graham*, Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 1998, p. 21-29.

Buchloh, Benjamin, H.D., « Moments of History in the Work of Dan Graham », Graham, Dan, *Articles*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1978.

Dan Graham: Public/Private, Philadelphie, Goldie Paley Gallery/Levy Gallery for the arts in Philadelphia, 1993.

Charre, Alain; Macdonald, Marie-Paule; Perelman, Marc, *Dan Graham*, Paris, Dis Voir, 1995.

De Duve, Thierry, « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique » [1983], *Essais datés I*, Paris, Éditions de la Différence, 1987, p. 283-334.

Brouwer, Marianne *et al.*, *Dan Graham. Œuvres 1965-2000*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2001.

Crone, Rainer F. *Numerals 1924-1977*, New Haven Yale University Art Gallery, 1978, n.p.

Graham, Dan, « Entrevue », *Art Press*, no 231 (janvier 1998), p. 20.

Graham, Dan, *Theatre*, Gand, Anton Herbert, s.d.

Herzogenrath, Wulf, « Eight Pieces by Dan Graham 1966-1972 », *Studio International*, May 1972, volume 183, no 944, p. 212.

Graham, Dan, « Mes œuvres pour pages de magazines. Une histoire de l'Art Conceptuel », *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, Villeurbanne, Le nouveau musée/Les Presses du Réel, 1992, 56-67.

Graham, Dan, « *Mes œuvres pour pages de magazines*, « Une histoire de l'art conceptuel », Dan Graham, *Ma position. Écrits sur mes œuvres* [Anne Langlais, dir.], Dijon/Villeurbanne, Le Nouveau Musée/Presses du réel, 1992, p. 58-67.

Graham, Dan, *Rock My Religion. Writings and Art Projects, 1965-1990* [Brian Wallis, éd.], Cambridge, The MIT Press, 1993.

Metz, Mike, « Dan Graham » [entretien, 1994], dans Moure, Gloria (éd.), *Dan Graham*, Barcelona, Fundacio Antoni Tapies, 1998.

Moure, Gloria (éd.), *Dan Graham* [cat.], Fundacio Antoni Tapies, 1998.

Payant, René, « L'effet Méduse mis en scène » [1981], *Vedute, pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 559-562.

Rorimer, Anne, « Siting the Page : Exhibiting Works in Publications – Some Examples of Conceptual Art in the USA », dans Newman, Michael; Bird, Jon (éd.), *Rewriting Conceptual Art*, London, Reaktion Books, 1999, p. 11-26

Wall, Jeff, *Dan Graham's Kammerspiel*, Toronto, Art Metropole, 1991.

Wallis, Brian, « Dan Graham's History Lessons », Graham, Dan, *Rock my Religion. Writings and Art Projects 1965-1990* (Brian Wallis, éd.), Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993, viii-xvi.

E. On Kawara

Chiong, Kathryn, « Kawara On Kawara », *October*, no 90 (Fall 1999), p. 51-75.

Douroux, Xavier; Gautherot, Franck (dir.), *Whole and parts : 1964-1995 / On Kawara*, Dijon, Presses du réel/Le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain, Villeurbanne, 1996.

Rorimer, Anne, « The Date Paintings of On Kawara », Kawara, On, *Date Paintings in 89 Cities*, Rotterdam, Museum Boymans-von Beuningen, 1991, p. 220-227.

Wall, Jeff, « Monochrome and Photojournalism in On Kawara's Today Paintings », Cooke, Lynne; Kelly, Karen (éd.), *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art*, New York, DIA Center for the Arts, 1996, p.135-156.

Springfeldt, Björn (éd.), *On Kawara, Continuity/Discontinuity, 1963-1979*, Stockholm, Moderna museet, 1980.

F. Joseph Kosuth

Baker, Elizabeth C., « Joseph Kosuth : Information, Please », *Art News*, vol. 72, no 2 (February 1973), p. 30-31.

Boies, Bruce, « Joseph Kosuth : Two Shows », *Artforum*, vol. XI, no 7 (March 1973), p. 84.

Guercio, Gabriele, « Introduction », Kosuth, Joseph, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990* (Gabriele Guercio, éd.), Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991, xxi-xlii.

Inboden, Gudrun, « Joseph Kosuth – Artist and Critic of Modernism », Gudrun Inboden (éd.), *Joseph Kosuth. The Making of Meaning. Selected Writings and Documentation of Investigations on Art Since 1965*, Stuttgart, Staatsgalerie, 1981, n.p.

Joseph Kosuth : Investigationen uber Kunst und 'Problemkreise' seit 1965 [Art Investigations and 'Problematics' since 1965], vol. 1, *Protoinvestigations & the First Investigation (1965, 1966-1968)*, Lucerne, Kunstmuseum Luzern, 1973

Kosuth, Joseph, « Art After Philosophy » [1969], *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990* (Gabriele Guercio, éd.), Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991, p. 13-32.

Kosuth, Joseph, « Painting versus Art versus Culture (or, Why You Can Paint If You Want to, but It Probably Won't Matter)» [1971], *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, Gabriele Guercio (éd.), Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991, p. 89-92.

Kosuth, Joseph, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990* (Gabriele Guercio, éd.), Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991.

Lewis, Sarah Jane, *Joseph Kosuth et les écrits de Ludwig Wittgenstein: investigations sur le problème de la définition de l'art*. Montréal, Département d'histoire de l'art, UQAM, mémoire de maîtrise, 2002.

Lyotard, Jean-François, « Foreword: After the Words », Kosuth, Joseph, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990* (Gabriele Guercio, éd.), Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991, xv-xviii.

Millet, Catherine, « Joseph Kosuth », *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Daniel Templon, 1972, p. 53-56.

Richardson, Brenda, *Bruce Nauman : Neons*, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1982.

Snauwaert, Dirk, « Robert Watts. La signature comme œuvre d'art », *Exposé*, no 1 (printemps 1994), p. 136-138.

Stern, Rudi, *Let There Be Neon*, New York, Harry N. Abrams, 1988.

G. Robert Morris

Antin, David, « Art & Information, 1. Grey Paint, Robert Morris », *Art News*, vol. 65, no 2 (April 1966), p. 23-24, 56-58.

Berger, Maurice, *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper & Row, 1989.

Criqui, Jean-Pierre, « Note lacunaire sur Robert Morris et la question de l'écriture », *Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 55-78.

Grenier, Catherine (éd.), *Robert Morris*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995,

Krauss, Rosalind, « La problématique corps/esprit : Robert Morris en séries », Catherine Grenier (éd.), *Robert Morris*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 46-80.

Michelson, Annette, « Robert Morris – An Aesthetics of Transgression », *Robert Morris*, Washington, The Corcoran Gallery of Art, 1969, p. 7-79.

Morris, Robert, « Letters to John Cage », *October*, 81 (Summer 1997), p. 79-...

Morris, Robert, « Some Notes on the Phenomenology of the Making : The Search for the Motivated » [1970], *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), New York, MIT Press/Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, p. 71-93.

Morris, Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), New York, MIT Press/Solomon R. Guggenheim Museum, 1993.

Morris, Robert, *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)*, « Labyrinth II » [correspondance avec Anne Bertrand], Lyon, Musée d'art contemporain de Lyon/Skira, coll. «un livre une œuvre», 2000, p.

Pincus-Witten, Robert, « New York », *Artforum*, vol. IX, no 1 (sept. 1970), p. 75-

H. Ad Reinhardt

Textes de l'artiste

Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt, Rose, Barbara (éd.), New York, Viking Press, 1975.

Bruce Glaser, « An Interview with Ad Reinhardt » [1966-67], Rose, Barbara (éd.), *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, New York, Viking Press, 1975, p. 12-23.

- « Cycles Through the Chinese Landscape » [1954], *Art-as-Art, op. cit.*, p. 212-215.
- « Twelve Rules for a New Academy » [1957], *Art-as-Art, op. cit.*, p. 203-207.
- « 25 Lines of Words on Art Statement » [1958], *Art-as-Art, op. cit.*, p. 51.
- « Timeless in Asia » [1960], *Art-as-Art, op. cit.*, p. 216-218.
- « The Artist in Search of a Code of Ethics » [1960], *Art-as-Art, op. cit.*, p. 160-164.
- « Aesthetic Responsibility » [1962], *Art-as-Art, op. cit.* p. 164-165.
- « Art-as-Art » [1962], *Art-as-Art, ibid.*, p. 53.
- « Three Statements » [1966], *Art-as-Art, op. cit.*, p. 82-83.
- « Art in Art is Art-as-Art » [1966], *Art-as-Art, op. cit.*, p. 63-68.
- « Black as Symbol and Concept » [1967], *Art-as-Art, op. cit.*, p. 87-88.
- « Monologue » [extraits d'une entrevue avec Mary Fuller, réalisée le 27 avril 1966 et publiée dans *Artforum* en octobre 1970], *Art-as-Art, op. cit.*, p. 23-29.
- « Art in the World » [sans date], Barbara Rose (éd.), *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, New York, Viking Press, 1975, p. 133-134.
- « Artist Talk » [sans date], *Art-as-Art, op. cit.*, p. 138-139.

Textes et ouvrages sur l'artiste

- Bois, Yve-Alain, « The Limit of Almost », *Ad Reinhardt*, New York, Rizzoli, 1991, p. 11-33.
- Colt, Priscilla, « Notes on Ad Reinhardt », *Art International*, VIII/8 (October 1964), p. 32-33.
- Cox, Annette, *Art-as-Politics. The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, Ann Arbor (Mich.), UMI Research Press, 1982.
- Criqui, Jean-Pierre, « *De visu* (le regard du critique) », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 37 (automne 1991), p. 79-95.
- De Kooning, Elaine, « Pure Paints a Picture », *Art News*, vol. 56, no 4 (Summer 1957), p. 57, 86-87.
- Hess, Thomas B., « The Comics of Ad Reinhardt », *Artforum*, vol. 12, no 8 (April 1974), p. 50-51.
- Hopkins, Budd, « An Ad for Ad as Ad », *Artforum*, vol. 14, no 10 (June 1976), p. 62-63.
- Lippard, Lucy, *Ad Reinhardt*, New York, Harry N. Abrams, 1981.
- Masheck, Joseph, « Five Unpublished Letters from Ad Reinhardt to Thomas Merton and Two in Return ». *Artforum*, vol. 17, no 4 (December 1978), p. 23-27.

Müller, Grégoire, « After the Ultimate » [1970], dans Colpitt, Frances (éd.), *Abstract Art in the Late Twentieth Century*, Cambridge (UK.), Cambridge University Press, 2002, p. 61-67.

Rowell, Margit, *Ad Reinhardt and Color*, New York, The Solomon Guggenheim Museum, 1980.

Sandler, Irving, « Reinhardt : the Purist Backlash », *Artforum*, vol. 5, 4 (December 1966), p. 40-46.

Savinell, Christine, « Ad Reinhardt. La valeur du détachement », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 49 (automne 1994), p. 59-79.

Vine, Naomi, « Mandala and Cross », *Art in America*, vol. 79, no 11 (November 1991), p. 124-133.

Wagstaff, Sheena, *Comic Iconoclasm*, London, ICA (Institute of Contemporary Arts), 1988.

I. Frank Stella

Andre, Carl, « Preface to Stripe Painting », dans Meyer, James (éd.), *Minimalism*, Londres, Phaidon (coll. « Themes and Movements »), 2000, p. 193.

Andre, Carl; Frampton, Hollis, *12 Dialogues, 1962-1963*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design/New York University Press, 1980.

Andre, Carl; Frampton, Hollis, *12 Dialogues, 1962-1963*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design/New York University Press, 1980.

Dubreuil-Blondin, Nicole, « Michael Fried I et II », *Trois*, « Fictions suprêmes », vol. 8, no 3 (printemps – été 1993), p. 79-81.

Fried, Michael, « New York Letter : Noland, Thiebaud » [1963], *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 297-303.

Fried, Michael, « Shape as Form : Frank Stella's Irregular Polygons [1966], *Art and Objecthood. Essays and Reviews, op. cit.*, p. 77-99

Fried, Michael, « Three American Painters: Noland, Olitski, Stella » [1965], *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1998, p. 213-263.

Glaser, Bruce (Lucy Lippard, éd.), « Questions to Stella and Judd », Battcock, Gregory, *Minimal Art. A Critical Anthology*. New York, Dutton, 1968, p. 148-164.

Guberman, Sidney, *Frank Stella: An Illustrated Biography*, New York, Rizzoli, 1995.

Inboden, Gudrun, « Le démontage de l'image ou le regard séducteur des signes vides. À propos de Frank Stella », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, no 32 (été 1990), p. 77-86.

Jones, Caroline A., *The Machine in the Studio, Constructing the Postwar American Artist*, Chicago/Londres, Chicago University Press, 1996.

- Kozloff, Max, « New York Letter », *Art International*, VIII/3 (April 25, 1963), p. 61-64.
- Kozloff, Max, « Venetian Art and Florentine Criticism: Problems of Criticism III », *Artforum* 6 (4), Dec. 67, p. 42-45.
- Krauss, Rosalind, « On Frontality », *Artforum*, vol. VI, no 7 (May 1968), p. 40-46.
- Leider, Philip, « Frank Stella », *Artforum*, vol. 3, no 9 (June 1965), p. 26.
- Leider, Philip, « Literalism and Abstraction. Frank Stella's Retrospective at the Modern », *Artforum*, vol. VIII, no 8 (April 1970), p. 44-51.
- Lucie-Smith, Edward, « Studies in Severity », *Art and Artists*, November 1966, p. 55-57.
- Millet, Catherine, « Frank Stella, histoire (ou contre-histoire) de l'espace littéral », *Art Press*, hors-série, no 15 (1994), p. 12-16.
- Mott, Helen de, « Frank Stella », dans « In the Galleries », *Arts*, vol. 35, no 1 (october 1960), p. 64.
- Nodelman, Sheldon, « Sixties Art: Some Philosophical Perspectives », *Perspecta*, 11 (1967), p. 73-89.
- Pacquement, Alfred, *Frank Stella*, Paris, Flammarion, 1988.
- Richardson, Brenda, *Frank Stella. The Black Paintings*, Baltimore, Baltimore Museum of Art, 1976.
- Rosenblum, Robert, « Frank Stella. Five Years of Variations on an Irreducible Theme », *Artforum*, March 1965, p. 21-25.
- Rosenblum, Robert, « Introduction », Laurence Rubin, *Frank Stella. Paintings 1958 to 1965*. New York, Stewart, Tabori and Chang, 1986, vol. 1.
- Rosenblum, Robert, *Frank Stella*, New York, Penguin, 1971.
- Rubin, William, *Frank Stella*, New York, The Museum of Modern Art, 1970.
- Schjeldahl, Peter, « Le branché visible: les peintures noires de Stella en leur temps », Hindry, Ann, *Peinture: Emblèmes et références*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1993, p. 225-230.
- Sixteen Americans*, New York, Museum of Modern Art, 1959.

5. Autres ouvrages (dictionnaires, encyclopédies, œuvre littéraire)

- Aquien, Michèle ; Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1999.
- Aron, Paul; Saint-Jacques, Denis; Viala, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- Barrico, Alessandro, *Océan mer*, Paris, Albin Michel, 1998.

Cuvillier, Armand, *Vocabulaire philosophique*, Paris, Armand Colin/Le Livre de poche, 1988.

Encyclopédie Universalis. Dictionnaire des Genres et notions littéraires, Paris, Encyclopédie Universalis/Albin Michel, 2001.

Le Petit Larousse illustré, Paris, Larousse, 1996.

Petit Robert I, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1988.

The Concise Oxford Dictionary of Current English, Seventh Edition (J.B. Sykes, éd.), Oxford, Oxford University Press, 1988.

FIGURES

[illustration retirée / image withdrawn]

1. Ad Reinhardt *Abstract Painting no 5* (1962), huile sur toile, 152 x 152 cm,
Tate Gallery, Londres

[illustration retirée / image withdrawn]

2. Frank Stella, *Die Fahne Hoch !* (1959), émail sur toile, 309 x 185 cm,
Whitney Museum of American Art, New York.

[illustration retirée / image withdrawn]

3. Frank Stella, *Kingsbury Run* (1960), peinture aluminium sur toile, 190 x 190
cm, collection privée.

[illustration retirée / image withdrawn]

4. Frank Stella, *Pagosa Springs* (1962), peinture cuivre sur toile, 68,6 x 68,6 cm.

[illustration retirée / image withdrawn]

5. Frank Stella, *Cato Manor* (1962), alkyde sur toile, 233 x 233 cm

[illustration retirée / image withdrawn]

6. Exposition *Black, White, and Gray*, Wadsworth Atheneum, Hartford (Conn.), 1964, avec sculptures de Robert Morris à l'avant-plan.

[illustration retirée / image withdrawn]

7. On Kawara, *Date Painting (May 7, 1975)* avec sa boîte de rangement, huile sur toile, 20,3 x 25,4 cm, Museu Berardo, Lisbonne.

[illustration retirée / image withdrawn]

8. Art & Language, *100 % Abstract* (1967-1968), peinture sur toile, 32 x 32 cm, Galerie Paul Maenz, Cologne.

[illustration retirée / image withdrawn]

9. John Baldessari, *A Painting That Is Its Own Documentation* (1968-...),
acrylique sur toile, état initial (173 x 144 cm)

[illustration retirée / image withdrawn]



10. John Baldessari, *A Painting That Is Its Own Documentation* (1968-...), en 1981
(259 x 143,5 cm)

[illustration retirée / image withdrawn]

11. John Baldessari, *A Painting That Is Its Own Documentation* (1968-...), en 1997
(512 x 143,5 cm)

[illustration retirée / image withdrawn]

12. Robert Morris, *Card File* (1962), 119,3 x 26,7 x 5,1 cm, Musée national d'art moderne, Paris

[illustration retirée / image withdrawn]

13. Joseph Kosuth, *Five Words in Blue Neon* (1965), Musée d'art contemporain de Barcelone

[illustration retirée / image withdrawn]

14. Joseph Kosuth, *One and Eight : A Description* (1965), 10 x 380 cm

[illustration retirée / image withdrawn]

15. Joseph Kosuth, *Clear, Square, Glass, Leaning* (1965), letraset sur verre, chaque panneau : 120 x 120 cm, collection Panza di Biomo, Milan.

[illustration retirée / image withdrawn]

16. Dan Graham, *Schema* (1966) matrice

[illustration retirée / image withdrawn]

17. Dan Graham, *Schema* (1966), parution dans *Aspen*, no 5-6 (automne-hiver 1967)

[illustration retirée / image withdrawn]

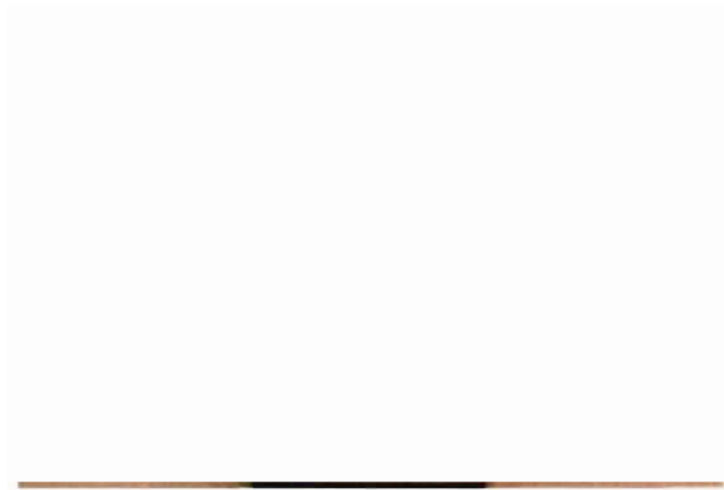
18. Dan Graham , *Schema* (1966), parution dans *Studio International* (Wulf Herzogenrath, « Eight Pieces by Dan Graham », vol. 183, no 944, mai 1972, p. 212)

[illustration retirée / image withdrawn]

19. Victor Burgin, *Photopath* (1969), photographies, ICA, Londres.

20. Mel Bochner, *Measurement Room* (1969), ruban et letraset sur murs, Galerie Heiner Friedrich, Munich

[illustration retirée / image withdrawn]



21. Bertrand Lavier, *Westinghouse* (1981), collection privée, avec la peinture murale *Jaune soleil par Astral et Valentine* (1985)