

SÉMINAIRE 2017-2018.

FIG. (FIGURE, IMAGE, GRAMMAIRE)

XXIII. SÉMINAIRE : ART CONCEPTUEL.

« *Des Ganges Ufer hörten des Freudengotts  
Triumph, als allerobernd vom Indus her  
Der junge Bacchus kam, mit heiligem  
Weine vom Schläfe die Völker weckend.* »  
Friedrich Hölderlin, *Dichterberuf*, 1802

« Tout art (après Duchamp) est conceptuel (par sa nature),  
parce que l'art n'existe que conceptuellement »  
Joseph Kosuth, « Art after philosophy », 1969

Séminaire XXIII

*Art conceptuel*

Lors d'une séance de travail avec les étudiants du laboratoire Fig., nous avons établi une série de cinq propositions pour non pas définir mais indiquer quelque chose du sens de l'art conceptuel.

Le premier élément à consisté à déterminer qu'il pourrait s'agir d'une relation contiguë entre le faire et l'interprétation de ce faire. Entre *poiësis* et *poien*. Peut-être que l'une des premières définition possible consiste à proposer cette relation complexe entre *poiësis* et *poien*. Dans l'espace traditionnel de l'histoire de l'œuvre, l'œuvre (la *poiësis*) est pensée de manière autonome comme un objet plus ou moins stable mais d'une certaine manière autotélique.

Dans l'épreuve de la pensée conceptuelle l'œuvre ne peut se séparer d'une interprétation continue de sa propre «fabrique». L'art conceptuel est donc bien ce qui maintient cette relation entre *poièsis* et *poien*. C'est pour cette raison que nous proposons d'entendre que les œuvres suivantes sont des prototypes de ce que nous nommons art conceptuel : la poétique d'Hölderlin, la poétique mallarméenne, l'*Asperge* de Manet, l'*Hommes sans qualité* de Musil, *Les Faux-monnayeurs* de Gide, etc., parce qu'elles ne cessent d'exposer au creux de l'œuvre les processus de production. Puis bien sûr les *ready made* duchampien, la boîte de Robert Barry, l'exposition de Marcel Broodthaers, les classeurs de Mel Bochner, les miroirs de Art & Language, *Schema* de Dan Graham, etc. La liste pourrait être beaucoup plus longue. Ce qui semble certain c'est d'afficher et d'exposer en même temps que l'œuvre une partie des processus qui ont permis sa réalisation, qui ont permis sa *production*. L'œuvre conceptuelle est une réflexion sur la production, est une réflexion sur la *poièsis* de manière à ce que la *poièsis* ne soit pas autotélique mais qu'elle puisse entretenir une relation plus ou moins évidente avec le réel et ses usages.

- F. Hölderlin, *Œuvre poétique complète*, édition la Différence, 2005
- S. Mallarmé, *Œuvre complète*, Gallimard, 1945
- Édouard Manet, huile sur toile, 16x21, 1880, Musée d'Orsay, Paris.
- Robert Musil, *L'Homme sans qualité (Der Mann ohne Eigenschaften)*, 1943
- André Gide, *Les Faux-monnayeurs* et le *Journal des Faux-monnayeurs*, 1925

Le deuxième élément consiste à dire qu'il s'agit d'une pratique qui réclame la présence d'un énoncé qu'il faut entendre au sens foucauldien d'un «événement discursif» :

Une fois suspendues toutes les formes immédiates de continuité, tout un domaine se trouve libéré. Un domaine immense, mais qu'on peut définir : il est

On date l'art dit CONCEPTUEL des années 1960 : *Erase De Kooning Drawing*, Robert Rauschenberg, 1953, en 1960 Stanley Brown déclare que les magasins de chaussure d'Amsterdam font partis de son travail, *A box with the sound of its one making*, de Robert Morris, 1961, le texte *Concept Art* de Henry Flynt, 1963, l'exposition de Marcel Broodthaers de 1964 que je considère importante pour la compréhension de l'art conceptuel, *Untitled Painting*, Art & Language (Michael Baldwin), 1965, *Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art*, Mel Bochner, 1966, *The Air Conditioning Show*, Art & Language, 1966, *Tube n°150/30/45/1000, projection et sculpture*, Bernar Venet, 1966, *Schema*, Dan Graham, 1968, *Musée d'art moderne, Département des aigles*, Marcel Broodthaers, 1968, revue *Art-Language*, 1968, *Art after Philosophy*, Joseph Kosuth, 1969, *Statement of Intent*, Lawrence Weiner, 1969, etc.

constitué par l'ensemble de tous les énoncés effectifs (qu'ils aient été parlés ou écrits), dans leur dispersion d'événements et dans l'instance qui est propre à chacun. Avant d'avoir affaire, en toute certitude, à une science, ou à des romans, ou à des discours politiques, ou à l'œuvre d'un auteur ou même à un livre, le matériau qu'on a à traiter dans sa neutralité première, c'est une population d'événements dans l'espace du discours en général.

Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, p. 38

L'épreuve de l'art conceptuel consiste alors à accompagner l'œuvre de cette « population d'événements » à la fois parce qu'il s'agit d'une activité humaine, mais aussi parce que l'œuvre, au sens propre, ne s'arrête jamais comme fiction mais ne cesse infiniment de se transformer en fonction des événements, du contexte, des discours, des usages, des pensées, des manières d'être et des manières de recevoir. Est dit « art conceptuel », pour ce que nous en proposons, une activité de création et à la fois une activité de discours sur cette création et sur l'entourage de cette création. C'est par ailleurs pour cette raison que l'art dit conceptuel est si profondément politique. Il est celui qui intègre l'événement politique dans la création autant que dans la réception.

Voir la liste des œuvres page précédente. Voir aussi à ce propos l'intervention de Chloé Maillet lors du colloque *Arts & Langages*, « L'art conceptuel depuis le IX<sup>e</sup> siècle », p. 13 dans les actes du colloques ou <https://enspcrai.hypotheses.org/colloque-arts-langages-2018>

La troisième indication consiste à supposer un rapport très fort à l'intentionnalité à la fois dans la configuration du dispositif mais aussi et surtout dans la réception de ce dispositif. Il faut entendre cette intentionnalité comme « intention », c'est-à-dire un processus de commentaire de ce qu'est l'activité de création, mais aussi comme la figure

opposée, inverse de celle de l'autotélisme. En somme il y a pour l'œuvre dite conceptuelle, une intention fondamentale à une extériorité et donc une intention à rompre cette idée que l'œuvre est en soi auto-suffisante (d'un point de vue de la réception et d'un point de vue politique). Par ailleurs cette intentionnalité est une affirmation forte d'une nécessité à prendre en compte l'ensemble des événements du vivant (de l'entropie à la politique aux drames sociaux et anthropologiques) pour qu'une expérience de l'œuvre ait lieu. Cet avoir lieu ne peut plus se situer exclusivement dans l'épreuve autarcique de l'œuvre et de sa réception.

La quatrième indication laisse entendre qu'il y a une intention de mettre fin à tous les principes archaïques de l'esthétique et notamment l'ontologie des supports et l'ontologie d'une relation trop ancienne au dicible et au visible. En soi ni le support ni le primat du dicible ni celui du visible sont essentiels à la réalisation de l'œuvre. La quatrième indication est une conséquence des précédentes. Elle suppose dans la prise en compte de l'épreuve de l'œuvre que nous puissions saisir à la fois le processus historique de l'inscription de l'œuvre mais aussi la fabrication des processus idéologiques de cette lecture. En somme pour que l'œuvre soit auto-suffisante il faut alors construire l'ensemble des données idéologiques à cette réception. Ce qui est propre à l'œuvre dite conceptuelle est qu'elle contient les indicateurs de la déconstruction de ces processus interprétatifs que nous nommons esthétique. Il est possible d'en repérer trois : l'ontologie des supports, l'opposition ontologique

*Autotélisme* signifie que l'objet s'accomplit de lui-même et qu'il a pour finalité lui-même (*auto-telos*).

*Entropie* signifie qu'il faut prendre en compte pour penser une œuvre, une production, un événement, un objet, l'ensemble des dispositifs de transformation (volontaires et involontaires).

Voir à ce propos le séminaire XXI et le séminaire XXII (texte du colloque).

Ceci constituera une large part des recherches à venir.

Voir à ce propos l'intervention de Maxime Boidy « Qu'est-ce que l'iconologie politique? », p. 163 des actes du colloque ou <https://enspcrai.hypotheses.org/colloque-arts-langages-2018>



dicible et visible et bien sûr la construction de l'idéologie, à savoir des modes autoritaires de réception.

Enfin la cinquième indication laisse alors supposer la nécessité d'un rapport à ce que nous nommons une *résistance* ou même encore à ce que nous nommons une *révolte*. Pour le dire autrement, la somme des quatre précédentes indications **relation *poièsis-poièn* ininterrompue, la présence de l'énoncé, l'intentionnalité et la rupture des processus ontologiques** sont ce que je pourrais nommer une résistance au sens où il a été et où il est nécessaire d'opérer un *tournant* dans les modes de relation, de regard et de garde à l'œuvre.

6 mars 2018

que l'art serve à rendre cette idéologie inapparente, c'est-à-dire efficace. Parce que je crois que dans un objet d'art quand on en montre l'idéologie en même temps on la démasque, et en même temps on respecte sa valeur artistique, son jeu des formes et des couleurs. Je n'attaque pas la musique en quelque sorte, j'attaque les musiciens et le public.», Marcel Broodthaers, 1972, Dusseldorf, *Musée d'art moderne, Section des figures*.

Voir pour cela le travail de Marcel Broodthaers, Musée d'art Moderne, Département des aigles : « Je crois que le résultat qui est atteint est une mise en question de l'art au travers de l'objet d'art qui est aigle. Aigle et art sont ici confondus. En somme mon système d'inscription, plus l'atmosphère générale due à la répétition de l'objet, plus la confrontation avec la projection publicitaire invite je crois à regarder un objet d'art c'est-à-dire un aigle, je dirai un aigle c'est-à-dire un objet d'art, selon une vue vraiment analytique, c'est-à-dire séparer dans un objet ce qui est art et ce qui est idéologique. Je veux montrer l'idéologie telle qu'elle est et empêcher