

le protocole fait œuvre

La remise en cause de la définition de l'œuvre d'art en tant qu'objet et artefact est à datée du geste iconoclaste de Marcel Duchamp qui présente en 1913 son premier *ready-made*, *Roue de Bicyclette*. Au cours des années 1960, avec l'avènement de l'Art conceptuel, l'œuvre se dématérialise, transposant ses caractéristiques vers la démarche, la modulation, l'idée, le contexte au savoir-faire et à la maîtrise de l'outil succèdent la conception et l'énoncé d'un principe, d'une règle, qui accompagne un protocole de réalisation. Cette dernière n'est plus une finalité mais un temps d'apparition, de visibilité qui sera différente en fonction du lieu et du contexte. La main de l'auteur n'est plus indispensable puisque un tiers peut s'y substituer.

I - Les règles de l'œuvre

Le certificat
Œuvre allographe ou autographe ?
Le jeu de la contrainte

II - Le rapport à l'objet

L'authenticité de l'œuvre
La neutralité
La perte de l'objet

III - Quelques exemples

Lawrence Weiner
Claude Rutault
David Tremlett
Le protocole sériel
Comptage, inventaire, répertoire

IV - Références

Bibliographie sélective
Glossaire

dossier de médiation

Les dossiers de médiation sont consacrés à des thématiques spécifiques en lien avec l'histoire de l'art et d'autres disciplines, ainsi que les œuvres et les artistes acquis par le fracpicardie. Ils réunissent des textes et des commentaires comme premiers moyens de documenter et situer les pratiques artistiques contemporaines.

Des **cartels développés** sur les œuvres et les artistes ainsi que des propositions d'**ateliers de pratique artistique** autour d'un thème précis sont également disponibles sur demande. Ils constituent la base documentaire ou pédagogique à tout projet.

Au centre de documentation du fracpicardie, accessible à tous, des ressources complémentaires sont consultables.

L'intégralité des œuvres du fonds sont consultables en ligne sur : www.frac-picardie.org

fonds régional d'art contemporain de picardie

45 rue Pointin - 80000 Amiens - tél. 03 22 91 66 00

public@frac-picardie.org

service des Publics : Laure Marcou, Sophie Malivoir

centre de documentation : Christophe Le Guennec

www.frac-picardie.org

I - Les règles de l'œuvre

Le certificat

« Un « certificat » [...] atteste non seulement que l'institution a bien acquis le droit de présenter l'œuvre, mais peut également être associé à une série de prescriptions, c'est-à-dire des consignes pour matérialiser l'œuvre. Ces notations, techniques ou procédurales, sont rendues nécessaires car la manifestation matérielle de l'œuvre ne s'appuie plus exclusivement sur un des objets préexistants et exploitables sans réglage préalable. En effet, l'exposition d'art contemporain n'expose pas tant des objets achevés, permanents et uniques que des dispositifs à actualiser. L'actualisation d'une œuvre contient non seulement sa réitération, sa mise à jour, mais aussi, par extension, les résonances critiques et artistiques auxquelles elle donne lieu, dans l'exposition, comme dans les discours qui la précèdent et la suivent. Ceux qui ont la charge de l'exposition sont confrontés à la reconstitution d'ensembles, à la fabrication d'éléments, à la sauvegarde et à la réitération de la proposition originelle de l'artiste. »

CLOUTEAU, Ivan. « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales ». In *Culture & Musées*, n°3, septembre 2004, pp. 23-44.

« Au sein des expôts textuels est réservée une place prédominante aux certificats et modes d'emploi. Ceux-ci sont les garants des bonnes conditions de présentation, selon les intentions de l'artiste, et de l'authenticité de la pièce. Ils peuvent être envisagés comme une matérialisation de l'œuvre et « sous-tendent l'existence de la chose montrée » [CLOUTEAU, Ivan. « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales ». In *Culture & Musées*, n°3, 2004, p.23]. Ils sont jugés la plupart du temps comme des documents à usage privé mais remplacent l'objet habituellement conservé dans les collections »

ÉLOY, Céline. « Muséifier l'art conceptuel : de Seth Siegelaub à Lawrence Weiner ». In *Culture & Musées*, n°16, janvier 2010, p. 102.

« Je n'ai rien contre les objets d'art, je n'ai simplement pas envie d'en faire. L'objet d'art - du fait qu'il est un produit unique - devient quelque chose qui empêche les gens de prendre l'art pour la forêt.

Les gens qui achètent mes travaux peuvent les transporter partout où ils vont et les reconstruire si ça leur plaît. S'ils les gardent en tête, c'est bien aussi. Ils n'ont pas besoin de les acheter pour les avoir il leur suffit de les connaître. Quiconque reproduit mon art fabrique de l'art tout aussi valable que si je l'avais fait moi-même.

La machinerie industrielle et socio-économique pollue l'environnement et le jour où l'artiste se sent obligé de le bousiller encore davantage, il ne faudrait plus fabriquer d'art. Si on ne peut créer un objet d'art qui laisse une empreinte indestructible sur les aspects physiques du monde, alors peut-être que l'art n'en vaut pas la peine. En ce sens, tout dommage perpétré sur l'écosystème dans le seul but d'illustrer un concept artistique et sans être indispensable à l'existence humaine est un crime contre l'humanité. Car l'art créé par des artistes pour d'autres êtres humains ne devrait jamais être utilisé contre eux, à moins que l'artiste ne désire renoncer à sa position et se prenne pour un dieu. Être artiste signifie faire le moins de mal possible aux hommes.

Certaines œuvres égocentriques imposantes et coûteuses deviennent très encombrantes. On ne peut ranger vingt-quatre tonnes d'acier dans un placard.

Si l'art a une qualité d'universalité et que quelqu'un reçoive une œuvre en 1968 et décide de la faire construire puis qu'il se lasse de la regarder ou qu'il ait besoin de l'espace pour un nouveau poste de télévision, il peut la supprimer. Si - en 1975 - il choisit de la faire réinstaller, il aura une œuvre de 1975. Les matériaux changent et les personnes à qui il arrive de penser à l'art et la personne qui a réalisé la pièce d'art abordent le matériau lui-même dans un sens contemporain qui participe à la négation de la préciosité des matériaux de 1968... Quant à moi, je m'intéresse davantage à l'idée du matériau qu'au matériau lui-même.

L'art qui, pour être apprécié, exige du receveur des conditions particulières, qu'elles soient humaines ou autres, constitue à mes yeux un acte de fascisme esthétique.

Mes propres œuvres ne donnent jamais aucune indication, ne se présentent que comme un fait accompli.

1 - L'artiste peut construire l'objet d'art.

2 - L'objet peut être fabriqué.

3 - L'objet n'a pas besoin d'être édifié.



Lawrence WEINER, *Moi + Toi & nous*, 1993

FNAC 96638 (1)

Dépôt du Centre national des arts plastiques - ministère de la Culture et de la Communication au fraccpicardie, novembre 2015.

Il est raisonnable d'assumer que chacune de ces propositions étant égales et conformes à l'intention de l'artiste, la décision des conditions dépend du besoin du receveur à l'occasion de la réception.

Si, pour exister dans un contexte culturel,

1 - Un objet d'art peut être conçu par un artiste.

2 - Un objet d'art peut être fabriqué.

3 - Un objet d'art n'a pas besoin d'être édifié,

on pourrait raisonnablement supposer que toutes ces propositions se valent et sont inhérentes à la condition de l'art tandis que les choix inhérents à la condition de la recevabilité de l'œuvre ne le sont pas. »

WEINER, Lawrence. « Propositions ». In HARRISON, Charles ; WOOD, Paul. *Art en théorie : 1900-1990*. Paris : Hazan, 1997, pp. 959-960.

Œuvre allographe ou autographe ?

« [Au sujet de l'œuvre allographique] il est nécessaire d'en rappeler la définition goodmanienne. Comme l'indique le préfixe « allo », opposé à « auto », l'allographisme désigne l'exécution de l'œuvre par un autre que l'artiste lui-même. C'est en s'appuyant sur l'observation de données empiriques que Goodman décrit les deux caractères définitoires des arts qu'il qualifie d'allographiques (la littérature, la musique, la danse, l'architecture avec plan).

Le premier élément est la contrefaçon qui permet à Goodman de justifier la division des pratiques artistiques en deux grandes tendances, autographiques et allographiques. Goodman constate que certaines œuvres, les œuvres autographiques (la peinture, la sculpture, la gravure) consistent en un objet matériel pour lequel importe la notion d'authenticité, laquelle est garantie par l'histoire de la production de cet objet matériel. La différence entre arts autographiques et allographiques n'est donc pas celle entre arts à objet unique et arts multiples. Ainsi, comme celle d'un tableau - œuvre autographique unique - l'authenticité d'une gravure - œuvre autographique multiple - est garantie par son histoire de production : il faut que cette gravure ait été faite à partir de la planche originale, il faut qu'elle renvoie, comme le tableau ou la sculpture, à la main de l'auteur. Pour

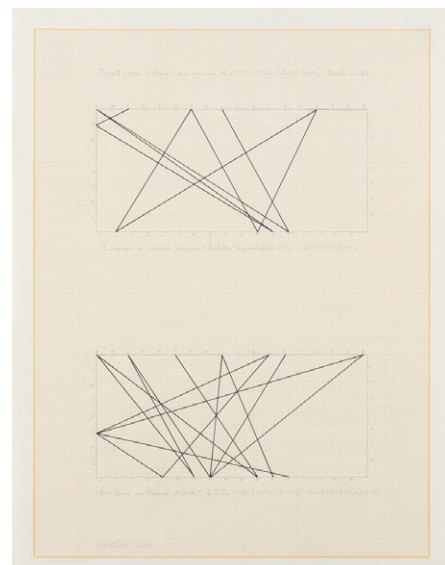
les arts allographiques à l'inverse, observe Goodman, peu importe leur histoire de production : il suffit que l'objet à travers lequel le récepteur perçoit l'œuvre restitue ce que prescrit la notation, tout exemplaire conforme à la notation étant un nouvel exemplaire de l'œuvre.

Le deuxième trait définitoire des arts allographiques est qu'ils fonctionnent tous par le biais d'une notation qui permet la réitération d'exemplaires, pour lesquels la notion de contrefaçon n'a pas de sens. Le passage par une notation suppose une opération de réduction, soumise à deux conditions. La première est l'existence d'un système de nomenclature et de syntaxe, tels que les notes en musique [...]. La deuxième condition tient à l'existence d'une convention culturelle qui consiste à se contenter de ce qui peut être noté. »

WEEMANS, Michel. « Pratiques allographiques et reproduction : Sol Lewitt, Claude Rutault, Lawrence Weiner ». In *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*. Salamanque : La lettre volée, 2001, pp. 144-145.

Le jeu de la contrainte

« Dans une époque où, malgré les cas (de plus en plus nombreux) de censure rampante ou avérée, la liberté d'expression a atteint, du moins dans les pays occidentaux, un niveau tout à fait inédit, il est intéressant de noter que de nombreux artistes, sans renier ces précieux acquis, ont fait appel pour relancer une mécanique créative, souvent grippée par la confusion entre talent et égocentrisme, à une nouvelle rhétorique, plus contraignante et plus appuyée. Ainsi, dans de nombreux cas, on a renoncé à une liberté de surface, très largement illusoire, pour accepter de se plier à cette servitude volontaire dont parlait le stoïcien Étienne de la Boétie. Mais ce renoncement n'est ni le fruit d'une inclination perverse pour la soumission, ni le résultat d'un abandon, qui s'avérerait aussi léger qu'inconséquent, de l'exigence d'une liberté toujours à conquérir. Cette « machine à peindre », comme l'appelle Maurice Fréchuret, ne révèle pas fatalement une crise de la créativité, encore moins l'amer désespoir d'artistes qui ne croiraient plus en rien et se laisseraient ainsi porter par des procédures étrangères. Tout au contraire, c'est dans le but avoué, assumé et revendiqué de rendre compte du monde en des



François MORELLET, *Projets pour adhésifs sur mur de 2m80 x 6m20* (Studio Casati), échelle 1/20, 1977
Œuvre acquise par le Fracpicardie en 1987.

formes, des attitudes et dans un langage à nouveau acceptables et surtout tenables, que ces artistes vont tester, par des moyens artistiques ou extra-artistiques (mais tous les moyens sont artistiques dès lors qu'ils sont composés à des fins d'art), des procédures susceptibles de produire, contre toute attente des tableaux et des objets, des photographies parfois, qui, en obéissant scrupuleusement aux règles édictées, pousseraient toujours plus loin les limites de l'art et la recevabilité de ses langages. Mais tous ne surajoutent pas la contrainte aux règles qui constituent le socle des expressions, ils se contentent de les systématiser dans une rhétorique admise, que ce soit dans le cadre de la série, de l'exploitation de spécificités techniques des outils, ou des propriétés d'un médium que l'on force à s'exprimer dans les strictes limites de son exercice. On sait [...] en revanche ce qui fait tout le prix de l'usage des contraintes chez un Georges Perec et qui est à chercher non dans le seul et vain plaisir d'épater ses amis mais bien dans la recherche d'un langage encore possible, à nouveau praticable, après que l'on eut dit l'inanité de toute expression après Auschwitz. L'une des fonctions essentielles de la rhétorique des contraintes chez Georges Perec, il l'a dit assez, au rebours de la tendance lyrique, de toute façon aporique, fut de fournir des cadres solides, fussent-ils mécaniques, afin que l'indicible, néanmoins, fût dit. »

HUITOREL, Jean-Marc. « Libre servitude ou les outils rhétoriques de l'art ». In *Frac Basse-Normandie*. Caen : Frac Basse-Normandie, 2004, pp. 129-130.

II - Le rapport à l'objet

L'authenticité de l'œuvre

« J'em'entendrai à l'art qui me concerne : l'art conceptuel. Dans l'art conceptuel c'est l'idée ou le concept qui compte le plus. Pour un artiste conceptuel, tous les projets et toutes les décisions sont antérieurs à l'exécution qui reste une chose superficielle. L'idée devient une machine d'art. Mais l'art conceptuel n'est pas théorique, il n'illustre pas de théories. C'est un art intuitif, un art qui a trait à toutes sortes de processus mentaux et qui préserve sa gratuité. Généralement, il n'est pas tributaire du métier au sens artisanal du terme. Pour l'artiste conceptuel il s'agit essentiellement de susciter un intérêt mental ; il

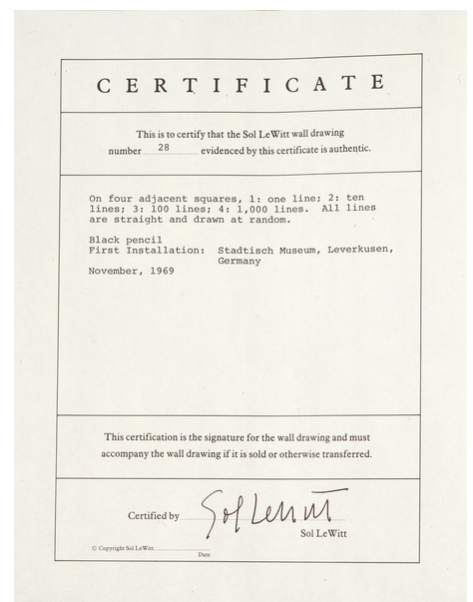
cherchera donc à museler l'affect. Il ne faut pas croire pour autant qu'on cherche à ennuyer. C'est seulement l'attente de quelque aiguillon affectif - auquel l'art expressionniste a habitué - qui empêchera le visiteur de percevoir l'art en question.

[...] L'apparence d'une œuvre reste secondaire. En se matérialisant elle doit ressembler à quelque chose. Peu importe la forme définitive, cela doit commencer par une idée. C'est le processus de conception et de réalisation qui engage l'artiste. Une fois réalisée, l'œuvre est ouverte à la perception de chacun, y compris l'artiste. (Par perception, j'entends l'appréhension des données sensorielles, la compréhension objective de l'idée et, simultanément, l'interprétation subjective de ces deux rapports.) L'œuvre ne sera perçue qu'une fois achevée.

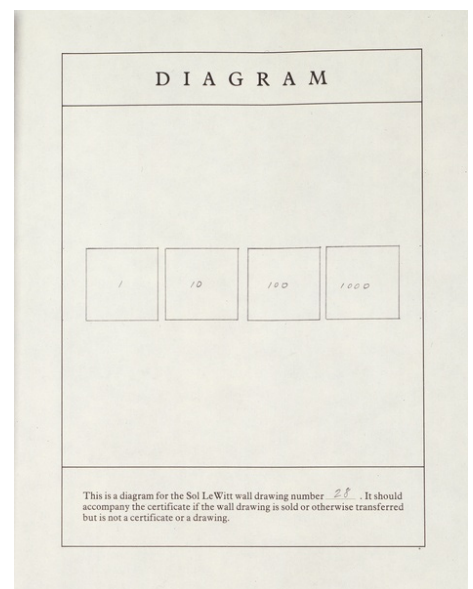
[...] Il importe peu que le visiteur comprenne les concepts de l'artiste. Une fois l'œuvre finie, sa perception échappe au contrôle de l'artiste. À chacun sa compréhension de l'œuvre. » LEWITT, Sol. « Alinéas sur l'art conceptuel ». In HARRISON, Charles ; WOOD, Paul. *Art en théorie : 1900-1990*. Paris : Hazan, 1997, pp. 910-911.

« La création de l'artiste peut mettre à l'épreuve l'authenticité par le biais non plus de l'auteur mais de l'objet : c'est la mise en scène d'une authenticité purement formelle, sans contenu, réduite à ses signes apparents. Ainsi Ben certifiait en 1963 : « Je soussigné Ben Vautier déclare authentique œuvre d'art : l'absence d'art », tandis que la même année, outre-Atlantique, Robert Morris inventait cette « déclaration de nullité esthétique » : « Le soussigné Robert Morris, ayant fabriqué la construction en métal intitulée LITANIES, décrite dans l'annexe A, retire par la présente de ladite construction toute qualité et contenu esthétiques, et déclare qu'à partir de la date d'aujourd'hui ladite construction ne possède aucune qualité ni contenu de cet ordre. Fait le 5 novembre 1963. » Mimant les signes de l'authenticité, il défait en apparence ce qu'un artiste est censé faire (la qualité esthétique) mais, ce faisant, il confère une valeur artistique à ce papier, dûment exposé dans les musées, au même titre que les autres œuvres. »

HEINICH, Nathalie. « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique ». In *Terrain*, n°33, septembre 1999, pp. 5-16.



Sol LEWITT, *Wall Drawing # 28* (Dessin mural N°28), 1968
Titre attribué : Certificat
Sans domaine déterminé, Certificat
Certificat décrivant le wall drawing #28 et les modalités de sa réalisation ; il est accompagné d'un diagramme.



Sol LEWITT, *Wall Drawing # 28* (Dessin mural N°28), 1968
Titre attribué : Diagramme
Sans domaine déterminé, Certificat
Diagramme accompagnant le certificat et portant le schéma de réalisation du dessin mural.

La neutralité

« Anne Baldassari - N'y a-t-il pas ici une contradiction ? Cette volonté de détériorer l'identité qualifiée alors d'expressive et donc suspecte devrait s'accommoder assez facilement de la répétition par d'autres, du brouillage de la signature, de l'extension d'une forme à un collectif...

Michel Parmentier - Ce n'est pas si simple. Si nos travaux étaient équivalents dans la neutralité, ils n'étaient pas identiques, interchangeables. Chacun d'entre nous faisait un travail spécifique. Reconnaître une équivalence n'implique pas pour autant faire la même chose. Est-ce que le travail sur le « désastre » de [Samuel] Beckett, par exemple, est identique à celui de [Maurice] Blanchot quand Blanchot y touche. Nous voulions nous abstraire, atteindre le « zéro de la sensibilité », mais bien entendu ce zéro partait de sensibilités différentes. Si le résultat se ressemblait fort, c'était surtout en ce à quoi il s'opposait. C'est pourquoi je considérais à la fois l'équivalence et la spécificité de la trace de chacun d'entre nous. Le problème est que j'ai douté très vite de la spécificité de la trace de chacun d'entre nous. Sans ce doute, je me serais peut-être laissé piéger par le mécanisme de la belle idée.

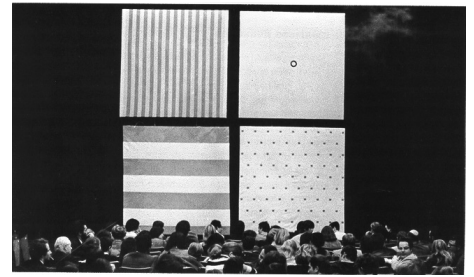
AB - Je reviens à ma question : si la recherche du « zéro d'expression » était l'axe de votre recherche à cette époque, n'y a-t-il pas un paradoxe à vouloir discriminer une bonne attitude répétitive d'une autre qui serait mauvaise ? A trancher entre vrai et faux sur un terrain qui s'affirmait étranger au fonctionnement ordinaire de la personnalité, de l'identité, et donc de la signature ?

Daniel Buren - Je crois que notre démarche a été assez claire sur ce point. On voulait certes atténuer dans la peinture les effets du marquage psychologique ou individuel, mais on tenait justement à garder nos noms. On souhaitait garder, souligner la responsabilité que chacun assumait face à son travail. On n'a jamais accepté de déléguer cette responsabilité, ni au groupe (d'où le refus du sigle collectif), ni à l'un d'entre nous pour la période où nous avons travaillé à quatre. Je crois que c'est clair, même si c'est un peu compliqué. »

BUREN, Daniel, PARMENTIER, Michel, BALDASSARI, Anne. *Propos délibérés*. Lyon : Art éditions, 1991, pp. 22-23.

« La voix narrative est neutre. Voyons rapidement quels sont les traits qui en première approche la caractérisent. D'un côté, elle ne dit rien, non seulement parce qu'elle n'ajoute rien à ce qu'il y a dire (elle ne sait rien), mais parce qu'elle sous-tend ce rien - le taire et le se taire où la parole est d'ores et déjà engagée ; ainsi ne s'entend-elle pas en premier lieu et tout ce qui lui donne une réalité distincte commence à la trahir. D'un autre côté, sans existence propre, ne parlant de nulle part, en suspens dans tout le récit, elle ne s'y dissipe pas non plus selon le mode de la lumière qui, invisible, rend visible : elle est radicalement extérieure, elle vient de l'extériorité même, ce dehors qui est l'énigme propre du langage en l'écriture. Mais considérons d'autres traits, les mêmes du reste. La voix narrative qui est dedans seulement pour autant qu'elle est dehors, à distance sans distance, ne peut pas s'incarner : elle peut bien emprunter la voix d'un personnage judicieusement choisi ou même créer la fonction hybride du médiateur (elle qui ruine toute médiation), elle est toujours différente de ce qui la profère, elle est la différence indifférence qui altère la voix personnelle. Appelons-la (par fantaisie) spectrale, fantomatique. Non pas qu'elle vienne d'outre-tombe ni même parce qu'elle représenterait une fois pour toutes quelque absence essentielle, mais parce qu'elle tend toujours à s'absenter en celui qui la porte, et aussi à l'effacer lui-même comme centre, étant donc neutre en ce sens décisif qu'elle ne saurait être centrale, ne crée pas de centre, ne parle pas à partir d'un centre, mais au contraire à la limite empêcherait l'œuvre d'en avoir un, lui retirant tout foyer privilégié d'intérêt, fût-ce celui de l'afocalité, et ne lui permettant pas non plus d'exister comme un tout achevé, une fois et à jamais accompli.

Tacite, elle attire le langage obliquement, indirectement et, sous cet attrait, celui de la parole oblique, laisse parler le neutre. Qu'est-ce que cela indique ? La voix narrative porte le neutre. Elle la porte en ceci que : 1) parler au neutre, c'est parler à distance, en réservant cette distance, sans médiation ni communauté, et même en éprouvant le distancement infini de la distance, son irréciprocité, son irrectitude ou sa dissymétrie, car la distance la plus grande où régit la dissymétrie, sans que soit privilégié l'un ou l'autre



BMPT, *Manifestation 3*, 2 juin 1967
en haut, toiles de Buren et Mosset, en bas, de Parmentier et de Toroni.

des termes, c'est précisément le neutre (on ne peut neutraliser le neutre) ; 2) la parole neutre ne révèle ni ne cache. Cela ne veut pas dire qu'elle ne signifie rien.

- Le neutre, le neutre, comme cela sonne étrangement pour moi.

- MOI : est-ce qu'on peut alors encore parler de moi ? Un je sans moi peut-être, une ponctualité non personnelle et oscillant entre personne et quelqu'un, un semblant que seule l'exigence de la relation exorbitante investit silencieusement et momentanément du rôle ou établit dans l'instance du Moi-sujet à quoi il s'identifie pour simuler l'identique, afin qu'à partir de là s'annonce, par l'écriture, la marque de l'Autre, de l'absolument non identique. - Peut-être est-il temps, aussi, de retirer ce terme d'autrui, tout en retenant ce qu'on appelle (fût-ce pour le mettre entre parenthèses ou entre guillemets) à « l'homme », non pas autre comme Dieu ou autre comme nature, mais, en tant qu' « homme », plus Autre que tout ce qu'il y a d'autre.

- Par conséquent et, avant de l'effacer, retenons qu'autrui est un nom essentiellement neutre et que, loin de nous décharger de toute responsabilité à l'égard de l'entente du neutre, il nous rappelle que nous devons répondre, en présence de l'Autre qui vient à nous comme Autrui, à cette profondeur d'étrangeté, d'inertie, d'irrégularité et de désœuvrement que nous accueillons, lorsque nous cherchons à accueillir la parole du Dehors. Autrui serait l'homme même par qui vient à moi ce qui ne se découvre ni à la puissance personnelle du Sujet, ni à la puissance de la vérité impersonnelle. Tout le mystère du neutre passe peut-être par autrui et nous renvoie à lui, c'est-à-dire passe par cette expérience du langage où le rapport du troisième genre, rapport unitaire, échappe à la question de l'être comme à celle du tout, nous laissant en butte à la « question la plus profonde », cette interrogation du détour par où vient en question le neutre qui n'est jamais encore l'impersonnel.

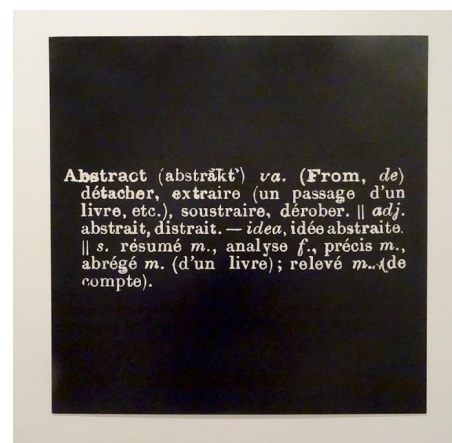
- Et ajoutons ceci : toute altérité suppose déjà l'homme comme autrui et non pas l'inverse. Seulement, il en résulte que, pour moi, l'homme Autre qu'est « autrui » risque aussi d'être toujours l'Autre que l'homme, proche de ce qui ne peut m'être proche : proche de la mort, proche de la nuit et, certes,

aussi repoussant que tout ce qui me vient de ces régions sans horizon. »

BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, Paris : éditions Gallimard NRF, 1995.

« Dans cette analyse du rapport œuvre/objet, il est également important de mettre en évidence une catégorie singulière d'objets : les expôts textuels. Les travaux conceptuels sont en effet constitués de certificats, propositions, commentaires et déclarations. De nombreux artistes ont joué sur l'importance de l'écrit, commentant leurs travaux et rédigeant une multitude de textes en relation avec l'art qu'ils élaborent [KOSUTH, Joseph. *Art after Philosophy and After*. Cambridge : MIT Press, 1991 ; BUREN, Daniel. *Les Écrits* (1965-1990). Bordeaux : Éditions du Musée d'Art contemporain, 1991]. Ces documents permettent de développer des approches différentes de la création conceptuelle. Ils entretiennent un rapport particulier à l'œuvre. Pour certains artistes, tout document fait partie intégrante de l'œuvre. C'est le cas de Douglas Huebler, qui va jusqu'à déclarer que « ce que je dis fait partie de l'œuvre d'art » [HARRISON, Charles ; SIEGELAUB, Seth. « On exhibitions and the World at large ». *In Studio International*, n°178 /917, 1969, p. 203]. Pour d'autres, ils revêtent une valeur plus documentaire, relatant le souvenir d'une action ou apportant de plus amples explications et précisions. Ainsi, la seule trace conservée des *Oral Conversation* de Ian Wilson est la lettre datée et signée relatant l'entretien venant d'avoir lieu. Dans une troisième configuration, ils sont à la fois œuvre et commentaire. Les reproductions de définitions accompagnant les *blow-ups* de [Joseph] Kosuth constituent un fragment de l'œuvre et n'existent qu'en tant que tel. Elles permettent à l'artiste de jouer sur la redondance pour souligner que la forme matérielle n'est pas importante. Ces écrits peuvent donc être considérés comme partie de l'œuvre ou, selon les cas, davantage comme des supports de médiation. »

ÉLOY, Céline. « Muséifier l'art conceptuel : de Seth Siegelau à Lawrence Weiner ». *In Culture & Musées*, n°16, janvier 2010, p.102.



Joseph KOSUTH, *Statement Abstract*, série *Blow Ups*, 1969.

La perte de l'objet

« C'est qu'à trop regarder les objets dans leur matérialité, on peut arriver à perdre de vue leur véritable raison d'être. Ainsi, le travail matérialisé ne constitue pas la finalité de l'œuvre mais une concrétisation du concept qui servira alors de ferment au développement de l'idée chez le visiteur. [...]

Bien que l'attitude contemplative soit étroitement liée au musée d'art, certains mouvements, dont l'art conceptuel, rejettent une telle position. La fétichisation qu'elle encourage conditionne notre rapport à l'objet, ce qui dénature notre perception des œuvres conceptuelles. Pour reprendre les termes de [Daniel] Buren [BUREN, Daniel. *Les Écrits* (1965-1990). Bordeaux : Éditions du Musée d'Art contemporain, 1991, p.291], ces travaux ne sont plus regardés comme des vecteurs idéels ou comme des réceptacles du concept mais comme « une fin en soi ». S'ensuivent alors une incompréhension vis-à-vis des œuvres ainsi qu'une rupture entre la volonté des artistes et la mise en exposition de leurs œuvres. Incorporer des travaux requérant une attitude différente de la contemplation nécessite peut-être la modification de la logique liée à l'objet inhérente au musée d'art. Tel que le prédisait Jean-Louis Déotte, « le musée d'art contemporain n'est plus le lieu du jugement esthétique, mais d'une nouvelle forme de jugement de connaissance » [DEOTTE, Jean-Louis. *Le Musée, l'origine de l'esthétique*. Paris : Éditions de L'Harmattan, 1993, p. 393]. Cette réflexion de Jean-Louis Déotte est avant tout une critique vis-à-vis d'un musée où priment valeur marchande et cote de l'artiste. Cependant, nous entrons effectivement dans une nouvelle ère où certains mouvements ne sont plus jugés esthétiquement parlant. Dans certains cas, il ne s'agit plus de venir contempler les œuvres contemporaines pour les prouesses plastiques et le génie créateur qu'elles représentent mais de nous interroger sur la nature de l'art, son statut, sa place dans la société. C'est d'ailleurs l'un des fondements de l'art conceptuel : faire réfléchir sur le monde de l'art, l'importance des objets, etc. »

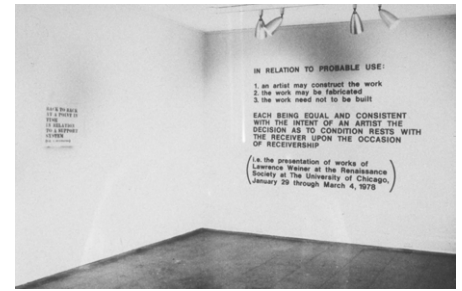
ÉLOY, Céline. « Muséifier l'art conceptuel : de Seth Siegelau à Lawrence Weiner ». In *Culture & Musées*, n°16, janvier 2010, p. 101.

III - Quelques exemples

Lawrence Weiner

« Au regard de la réflexion sur le rapport multiple entre artefact, œuvre et concept, nous pouvons nous poser la question du statut de l'objet dit « conceptuel ». Il semble que ce dernier recouvre plusieurs statuts. Il peut en effet se révéler en tant que document ou en tant qu'œuvre. La pratique artistique de Lawrence Weiner permet d'approfondir cette hypothèse. Lorsqu'une institution acquiert une des œuvres de l'artiste, le seul élément « authentique » qu'elle possède est souvent un certificat sous la forme d'une lettre adressée à l'acquéreur. C'est à ce dernier que revient le choix de matérialiser ou non l'œuvre. Ainsi, dans un de ses « statements », l'artiste explique que la pièce peut être réalisée par lui ou par une tierce personne mais qu'elle ne doit pas nécessairement être réalisée. Il y stipule également que « chacune de ces possibilités a la même valeur et correspond chaque fois à l'intention de l'artiste. Il appartient à l'acquéreur éventuel de préciser les conditions de réalisation de l'œuvre » [HARRISON, Charles ; SIEGELAUB, Seth. « On exhibitions and the World at large ». In *Studio International*, n°178 /917, 1969, n. p.]. La liberté est donc laissée d'exécuter ou non le concept, de le moduler. » [...] Comme l'a déclaré Weiner, la pièce n'a pas besoin d'être réalisée. Sans matérialisation, l'œuvre existe toujours. De ce point de vue, nous pourrions également attribuer à l'objet le statut d'artefact « documentaire », en ce sens qu'il transmet le concept. C'est la raison pour laquelle les artistes conceptuels recourent à une diversité de documents (textes, formes, etc.) : permettre d'accéder au message principal. Ils multiplient les sources de diffusion, à l'exemple de Weiner qui énonce son concept sous la forme d'écrit mural, plaquettes et drapeaux ; ils accordent une flexibilité dans la matérialisation, comme Joseph Kosuth et ses chaises, afin de mettre en évidence le concept qui fait œuvre. »

ÉLOY, Céline. « Muséifier l'art conceptuel : de Seth Siegelau à Lawrence Weiner ». In *Culture & Musées*, n°16, janvier 2010, pp. 104-105.



Lawrence WEINER, *Installation View*, 1978.

Claude Rutault

« Multiplication

En laissant à qui les réalise le soin de décider d'un nombre appréciable d'aspects du produit opéréal, les concepts de Claude Rutault prennent un risque évident : celui d'une exécution insatisfaisante, qui, pour s'en tenir aux écueils les plus notables, ou bien n'assurerait pas le plein rendement plastique de l'œuvre, ou bien obscurcirait le propos de celle-ci. Mais, par leur oubli calculés, ces concepts s'offrent également une chance : celle de connaître plusieurs justes accomplissements, différents les uns des autres.

[...]

Toujours est-il que, grâce à leur incomplétude, les concepts de Rutault s'accordent un devenir opéréal pluriel, non seulement matériellement, mais encore idéellement. En cela, du reste, ils ne font qu'avérer ce qui constitue le plus sûr résultat de la mise sous influence conceptuelle de l'art : la non-réductibilité de l'œuvre aux coordonnées d'un seul objet. En d'autres termes, le travail de C. Rutault, comme celui de quelques artistes contemporains, se caractérise par sa polyopéralité.

Point trop rare dans sa généralité, le phénomène polyopéral connaît, toutefois, des manifestations fort diverses. Il existe, en effet, plus d'une façon pour une œuvre de se donner sous différents avatars. La polyopéralité des *définitions/méthodes*, on pourrait la dire réalisationnelle, dans la mesure où elle voit un concept agréer plusieurs réalisations. C'est elle que révèlent, entre autres, des œuvres comme les *Wall Drawings* de Sol LeWitt ou que permettent les propositions premières (« l'artiste peut effectuer la pièce ») et deuxième (« la pièce peut être réalisée par quelqu'un d'autre que l'artiste ») de Lawrence Weiner.

[...]

Bref, si un concept autorise plusieurs réalisations, une réalisation peut s'autoriser de plusieurs concepts.

[...]

En raison de leur partialité, les programmes de Rutault déterminent par conséquent, outre la délégation au collectionneur des tâches qui incombent traditionnellement à l'artiste, une double atteinte à l'équipollence des deux termes conceptuel et réalisation-

nel de la filière élaborationnelle : telle mise en œuvre particulière ne saurait incarner l'entière fortune opéréal d'un concept ; telle proposition ne saurait revendiquer à son seul profit tous les aspects d'une réalisation donnée. »

GAUTHIER, Michel. *Mutations, sur neuf aspects du travail de Claude Rutault*. Dijon, Poitiers : Art & art, Musée Sainte-Croix, 1990, pp. 17-21.

David Tremlett

« Rien ne sied mieux à David Tremlett que la dimension du mur. L'idée de bâti à laquelle elle renvoie s'accorde pleinement à cette quête qui est la sienne d'un langage épuré, composé de formes géométriques réduites à leur plus simple expression et situé en amont de toute intention constructrice. Comme elle s'accorde d'ailleurs à la mise en valeur d'une pensée archétypale, c'est-à-dire de types primitifs, voire originaux, qui puissent servir de modèles. Qu'aucune finalité architecturante ne préside cependant à la constitution de cette œuvre signifie que Tremlett n'est pas un constructeur. Ce n'est pas tant le fait d'édifier qui l'intéresse que celui de projeter. Tremlett use du mur comme d'un écran. Il s'en sert comme d'un support monumental qui lui permet de se déployer dans l'espace. Donc, dans le temps. David Tremlett est un bâtisseur, au sens où l'on entend ce mot quand on parle de projet.

Chacune de ses réalisations procède de ce qu'il est convenu d'appeler une projection, c'est-à-dire de la mise en avant d'une image manifeste, conçue pour un lieu donné, à un moment précis de l'histoire. Du fait que « dessin » et « dessein » partagent la même origine, le terme de *Wall Drawing* prend chez lui toute son ampleur. Rapporté à l'espace de la galerie ou du musée, le mur se présente à lui comme le terrain d'une nouvelle expérimentation, d'un nouveau voyage. Il n'est pas cloison mais ouverture. Il n'est pas fragment mais totalité. Dans son étendue, dans son épaisseur, dans sa capacité aussi à résonner, il s'offre comme le lieu idéal et prospectif de toutes les mémoires.

Cette qualité mémorable trouve notamment chez Tremlett sa puissance d'expression dans le choix que l'artiste a fait, d'un matériau spécifique, le pastel. [...] Il faut voir Tremlett à l'œuvre, tel que nous le montrent vidéos et photographies, pour mesurer pleinement ce qu'il en est de ce rapport. Quelque chose d'une promiscuité semble y être éprouvé au sens le plus



Claude RUTAUT, *définition/méthode n° 205 entourant le dessin, définition/méthode n° 205 bis à partir d'un dessin de marelle*, 1980-1992

d/m 34

papiers

définition/méthode : à partir d'une œuvre déjà là, dessin mais aussi toute œuvre sur papier, gravure, lithographie, sérigraphie... réalisation d'un encerclement de cette œuvre avec une série de papiers dont le fonctionnement répond à la d/m 34. Les papiers sont de dimensions, de formes et de couleurs diverses si le mur est blanc et blancs si le mur ne l'est pas. Rien n'est décidé à l'avance, chaque actualisation est laissée à la responsabilité du preneur en charge. Le nombre de réalisations de la proposition n'est pas limité.

Dimensions variables

Œuvre acquise par le fracpicardie en 1995.



David TREMLETT, *Pastel Wall Drawing 3b*, 1988

Œuvre acquise par le fracpicardie en 1989.

fort du mot puisqu'il s'agit chaque fois d'un engagement plein et total, physique et mental, avec le matériau. Dans la réalisation des *Wall Drawings*, tout particulièrement, il y va d'une dépense qui approche parfois celle de l'accomplissement d'un rituel. »

PIGUET, Philippe. « David Tremlett, l'esprit des lieux ». In *David Tremlett, Wall Drawings*. Milan : Skira, 1995, pp. 44-48.

Le protocole sériel

« L'examen méthodique, parfois jusqu'à épuisement, des variations de la lumière, et quelle qu'en soit la source, sur un objet donné, constitue le socle de nombreuses séries contemporaines et tout particulièrement des séries photographiques. Ainsi Gerd Bonfert, avec sa série *Visages*, soumet-il sa propre image, et sans qu'on puisse affirmer qu'il s'agit véritablement d'autoportraits, au processus physico-chimique de la disparition, certes propre au médium photographique mais qui inscrit l'œuvre dans la perspective des vanités.

Si la série suppose une clôture, on peut cependant appliquer ce terme à des ensembles certes plus ouverts mais qui fonctionnent sur la variation et qui diffractent le sujet en un certain nombre d'objets qui en constituent autant d'occurrences. Dans tous les cas, la série s'institue en contrainte plus ou moins rigoureuse mais, qui, toujours, fournit un cadre au regard et une procédure à l'élaboration de l'œuvre. On en trouvera le paradigme dans l'œuvre de Bernd et Hilla Becher. »

HUITOREL, Jean-Marc. « Libre servitude ou les outils rhétoriques de l'art ». In *Frac Basse-Normandie*. Caen : Frac Basse-Normandie, 2004, p. 133.

Comptage, inventaire, répertoire

« Il faut comprendre en le contextualisant dans la *Bildung* comment et pourquoi une génération d'artistes en était arrivée à compter des pas (Stanley Brouwn), enregistrer des séries infinies comme la suite des entiers positifs l'est (Hanne Darboven), répertorier tout ce qui a été mangé pendant une période de six mois (Christine Kozlov). Lâcher des gaz rares pour en constater l'extension infinie (Robert Barry, « Inert Gas series »). Enregistrer les traces laissées par une explosion ou faire une vidéo d'une balle jetée dans les chutes du Niagara côté canadien (Lawrence Weiner). Se demander si dans notre relation à l'art,

nous avons besoin d'objets (Michael Baldwin). Ne point vouloir que le geste artistique ajoute un seul objet à ceux du monde (Douglas Huebler). Dire que les « œuvres d'art d'aujourd'hui sont des « modèles » (Joseph Kosuth). Un « trou dans la mer » est-il une sculpture ? (Barry Flanagan, « Hole in the sea », TV film). Vouloir l'abolition de toute sensibilité, proclamer l'ère de la subjectivité (Bernard Venet). La comptabilité du dérisoire, avait été mise en roman par Samuel Beckett dans cette figure archétypale qu'en est *Molloy* (1951). Voir les comptages pour une circulation des « pierres à sucer » dans les poches de Molloy qui puissent garantir que chacune de ses seize pierres est sucée à son tour. [...]

La seconde forme de comptabilité qui doit être abordée pour approcher une partie du *gestus* expérimental des conceptuels est celle des sciences humaines. Psychologie expérimentale et sociologie quantitative étaient préoccupées de mesure et de quantification. Elles s'appuyaient sur des précis de statistiques, calculaient des indices de dispersion, des écarts-types graphes et nuages de points. Ce fut la grande tentation des sciences humaines de cette époque de succomber ou non à un positivisme trivial qui, à cette époque, s'appuyait sur l'autorité de [Immanuel] Kant : « Il n'y a de sciences que du mathématisable. »

SCHLATTER, Christian. *Art conceptuel forme conceptuelles*. Paris : Galerie 1900-2000, pp. 53-54.

IV - Références

Bibliographie sélective

Les ouvrages sont consultables au centre de documentation du fracpicardie.

DAVID, Catherine. « L'invention du lieu ». In *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°17/18, mars 1986.

GAUTHIER, Michel. *Mutations, sur neuf aspects du travail de Claude Rutault*. Dijon, Poitiers : Art & art, Musée Sainte-Croix, 1990.

GOUDINOUX, Véronique ; WEEMANS, Michel (dir.). *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*. Bruxelles : La Lettre volée, 2001.



Gerd BONFERT, *Visages*, 1988.



Stanley BROUWN, *Trois pas = 2587 mm*, 1973
Casier métallique composé de trois tiroirs superposés remplis de fiches blanches perforées liées par un fil et sur lesquelles est imprimée la mention 1mm
Métal, papier
46 x 19,8 x 39,7 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.

HUITOREL, Jean-Marc. *Les règles du jeu : le peintre et la contrainte = The rules of the game : the painter and his constraints*. Caen : FRAC Basse-Normandie, 1999.

HUITOREL, Jean-Marc. « Libre servitude ou les outils rhétoriques de l'art ». In *Frac Basse-Normandie*. Caen : Frac Basse-Normandie, 2004.

LEWITT, Sol. « Alinéas sur l'art conceptuel ». In HARRISON, Charles ; WOOD, Paul. *Art en théorie : 1900-1990*. Paris : Hazan, 1997.

LEWITT, Sol. « Positions ». In HARRISON, Charles ; WOOD, Paul. *Art en théorie : 1900-1990*. Paris : Hazan, 1997.

PAGE, Suzanne ; GINTZ, Claude (dir.). *L'art conceptuel, une perspective : 22 novembre 1989 – 18 février 1990*. Paris : Paris-Musées, Société des Amis du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989.

POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*. Dijon : Les Presses du réel, 2008.

ROBIC, Jean-François. *Copier-créer : essais sur la reproductibilité dans l'art*. Paris : L'Harmattan, 2008.

RUTAULT, Claude. *La fin de l'objet fini : entretiens avec Frédéric Bouglé*. Nantes : Joca Seria, 2005.

RUTAULT, Claude. *Dé-finitions-méthodes 1973-2016*. Genève : Mamco, Musée d'art moderne et contemporain, 2016.

SCHLATTER, Christian. *Art conceptuel forme conceptuelles*. Paris : Galerie 1900-2000.

WALRAVENS, Nadia. *L'œuvre d'art en droit d'auteur : forme et originalité des œuvres d'art contemporaines*. Paris : Institut d'Etudes Supérieures des Arts, Economica, 2005.

WEINER, Lawrence. « Propositions ». In HARRISON, Charles ; WOOD, Paul. *Art en théorie : 1900-1990*. Paris : Hazan, 1997.

En ligne

CLOUTEAU, Ivan. « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales ». In *Culture et Musées*, n°3, septembre 2004, pp. 23-44.
https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2004_num_3_1_1186

COUTURE, Francine. « Réexposition et pérennité de l'art contemporain ». In *Culture & Musées*, n°16, janvier 2010, pp. 137-156.

https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1563

ÉLOY, Céline. « Muséifier l'art conceptuel : de Seth Siegelaub à Lawrence Weiner ». In *Culture & Musées*, n°16, janvier 2010, pp. 93-111.

https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1561

HEINICH, Nathalie. « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique ». In *Terrain*, n°33, septembre 1999, pp. 5-16.

<https://journals.openedition.org/terrain/2673>

Glossaire

Allographe : Vient de *allo* : autre et de *graph* : écrire. Désigne une œuvre faite de la main d'un autre ou par un mécanisme détaché de l'auteur.

Artefact : Objet fabriqué, phénomène d'origine humaine.

Autographe : Vient de *auto* : soi-même et de *graph* : écrire. Désigne une œuvre faite de la main de l'auteur ou conçu par lui.

Auctorial : Désigne une règle conçue par l'auteur.

Concept : Représentation mentale d'un objet ou énonciation d'une idée, d'une notion qui fait œuvre sans pour autant qu'elle soit réalisée.

Expôts : Ensemble des éléments mis en exposition quels que soient leur type, nature ou statut.

Protocole : Recueil de règles ou de conventions. Le protocole d'une œuvre regroupe les éléments qui définissent sa matérialisation.

Série : Suite d'éléments ordonnés selon une variation. Une œuvre sérielle est composée de plusieurs éléments formant un ensemble reliés par une caractéristique déterminée ou une variabilité.



Couverture de *L'Entretien infini* de Maurice BLANCHOT.