

*Study for a secret Painting [Étude pour une peinture secrète],*  
Art & Language (Mel Ramsden, 1967).  
Courtesy des artistes, col. Philippe Méaille et MACBA.  
Publication originale sur papier libre, traduction française  
in *Art conceptuel, une entologie*, éd. Mix. 2008, p. 54.  
L'œuvre est imprimée sur une carte A5 et mise à disposition.

ÉTUDE POUR UNE PEINTURE SECRÈTE

L'usage direct des MOTS pour faire n'a nul besoin de faire SENS VISUELLEMENT. L'œuvre peut être CONÇUE en termes de LANGAGE et la PERCEPTION sera toujours autre chose. L'œuvre CONCEPTUELLE pré-facuelle est PRÉCISE, VERBALE et LA VISIBILITÉ est sans importance. LE RYTHME domine toujours la FORME et aujourd'hui ce niveau d' ÉNERGIE est au plus bas. La simple REPÉTITION de NOMS, LE MÊME LANGAGE HOMOGÈNE où finalement la forme et l'aspect ont trouvé LE REPOS	dans un état d' ÉQUIVALENCE et sans DISPARITÉS. Un lieu où les choses sont INERTES, où L'ESPACE a finalement atteint un CALME PLAT.
--	---

Œuvre 02

*Support School [Soutenez l'école],*  
Art & Language, affiches, 1976.  
Courtesy de l'artiste, col. Philippe Méaille et MACBA.  
Trad. F. Vallos. L'œuvre est reproduite aux pages 4-5 du journal  
(version originale en anglais). Elle est également traduite et exposée  
au format 176 x 120 sur des *sucettes* de publicité dans la ville [*passim*]  
et imprimée au format A2, en affichage sauvage, mise à disposition  
à Espace pour l'art et enfin éditée à 100 ex. pour l'édition.

Les **pourvoyeurs négligents de la grande culture** font face à une alternative claire. L'une d'elle consiste finalement à être identifiés à la classe inoffensive, la dangereuse classe inoffensive, la crasse sociale et historique ; pour la plupart, les larbins soudoyés (outils) de l'intrigue réactionnaire, les pires alliés possibles, absolument vénaux et absolument fourbes, une masse désintégrée et complètement indéfinie jetée ici et là, riches et pauvres, déchets, joueurs d'orgues de Barbarie, chiffonniers et charlatans... L'impuissance qui tourne en rond entre suicide et fastidieuse folie, incapable d'une violence non-critique qui est leur héritage véritable ; une zone de peste que la peste ne peut nettoyer.

**SOUTENEZ  
L'ÉCOLE**

Ou bien ils peuvent se rendre compte qu'ils sont incapables de se « gouverner » eux-mêmes, de lutter pour atteindre et se réapproprier un fondement historique et social, reconnaître qu'ils peuvent rarement retrouver leur chemin dans les campagnes ; reconnaître qu'ils sont une classe sans-emploi désœuvrée – de capitalistes pingres – et se demander ce que ceci signifie : devenir un peuple en devenir.

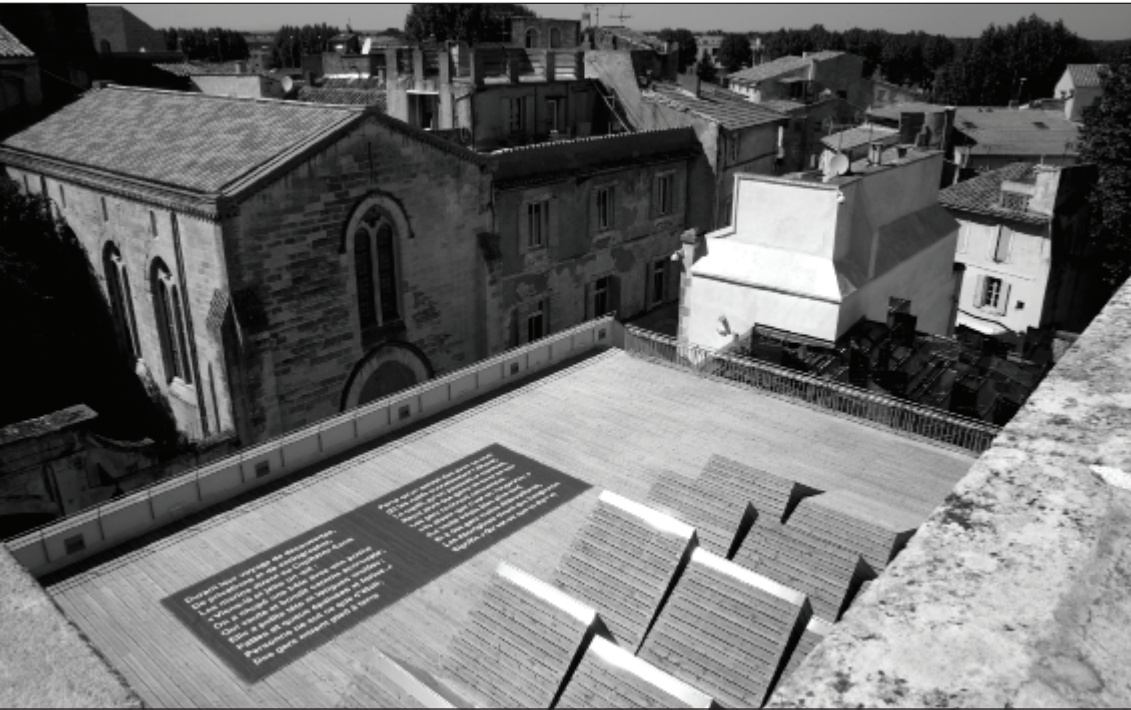
The **careless purveyors of high culture** are presented with clear alternatives. One of them is finally to be fixed as the harmless class, the dangerous harmless class, the social and historical scum; for the most part, the bribed flunkey (tool) of reactionary intrigue, the worst of all possible allies, absolutely venal and absolutely cunning, a wholly indefinite disintegrated mass thrown here and there, rich and poor, offal, organ-grinders, rag-pickers, mountebanks... the helpless dregs who turn in circles between suicide and a tedious madness, incapable of the uncritical violence which is their true heritage; a plague zone that can't be cleansed by the plague.

**SUPPORT  
SCHOOL**

Or they can realize that they are incapable of 'governing' themselves, struggle to reach, and restore to themselves a social and historical base, recognize that they can seldom find their way around the countryside; recognize that they are a non-working, not-working class - penny capitalists - and ask themselves what that means : become people in process.

*Kangaroo?*, Art & Language, 2017,  
bâche imprimée, 800x300. Courtesy des artistes & trad. F. Vallos.  
Texte d’une chanson écrite en 1981 pour l’album éponyme de Red Crayola (1995). La chanson est disponible  
à partir d’un QRcode (depuis le site de Drag City Records). L’œuvre est visible sur la terrasse du 1<sup>er</sup> étage de la  
Fondation Vincent van Gogh Arles depuis les fenêtres des salles d’exposition et depuis la terrasse panoramique.

<i>Kangaroo?</i>	Kangourou ?
<i>On their voyage of discovery, Of privation and cartography, The sailors said to Captain Cook, “Come over here and have a look: We’ve caught a creature with a pouch That leaps and springs and seems to crouch; Its head is small, its ears are long; Its legs and tail are thick and strong.” No-one knew what the creature was; Some men were sent ashore because Animals must have a name (And the natives knew the game). Meanwhile, the captive, pushed and shoved, Was given leather boxing-gloves. The men returned, trusty and true: “They tell us it’s a kangaroo.” (The truth emerged much later when, On trips by less resourceful men, Aboriginals told those who’d come to stay That “kangaroo” meant “What did you say?”)</i>	Durant leur voyage de découvertes, De privations et de cartographie Les marins dirent au Capitaine Cook « Viens-là et jette un œil : On a chopé une bête avec une poche Qui saute et bondit comme accroupie ; Elle a petite tête et longues oreilles ; Pattes et queue épaisses et fortes. » Personne ne sut ce que c’était ; Des gars mirent pied à terre Parce qu’un animal doit avoir un nom (Et les natifs connaissaient l’affaire). Le captif, qu’on poussait et montrait, Reçut alors des gants de boxe en cuir. Les gars revirent convaincus : « Ils disent que c’est un kangourou. » (La vérité éclata bien plus tard, Et à des gars moins débrouillards, Les Aborigènes dirent que kangourou signifie « Qu’est-ce que tu dis ? »)



*Capital Sins*, Art & Language, 2012,  
lettre à Philippe Méaille. Courtesy des artistes, col. Philippe Méaille et MACBA. Trad. F. Vallos  
Publication originale sur papier libre.

Dear Philippe,

Herewith, my first seven candidates for cardinal artistic sin, there will be more.

- 1) to be either ‘in the grand manner’ or theatrical. eg: to be an instrument either of artistic, institutional narcissism.
- 2) to lack the power to provide some criteria of relevance regarding interpretation.-i.e., to be an object of such empty genericness to allow almost anything to be said or thought of it.
- 3) to illustrate a theory or slogan, without which the work would be vacuous.
- 4) to rely heavily for its effect or significance upon a moral or political sentiment. eg: “slavery is a bad thing. this work is against slavery. therefore it is a good work.”
- 5) to substitute aesthetic value with “fun”.
- 6) to be bereft of any sense of cultural and artistic history – to be doomed, therefore to repeat without shame the initiatives of others long past.
- 7) to rely for its effect upon obvious signs that go to the strangeness, eccentricity or whackiness of the personality of the artist, or to be “transgressive” as an “anti-aesthetic” end in itself.

more soon

Cher Philippe,

Ci-joint, mes sept premiers postulats quant aux péchers capitaux des artistes, il y en aura plus.

- 1) être dans le « grand maniérisme », ou le théâtral, par ex. être un instrument de l’art ou du narcissisme institutionnel.
- 2) rater la possibilité de donner des critères de pertinence quant à l’interprétation, i.e. qu’être un objet d’une valeur générique vide peut permettre que tout puisse être dit ou pensé.
- 3) illustrer une théorie ou un slogan, sans lequel le travail serait vain.
- 4) avoir profondément confiance en l’effet ou dans le sens d’un sentiment moral ou politique, par ex. « L’esclavage est une mauvaise chose. Le travail est contre l’esclavage. Donc c’est une bonne pièce ».
- 5) substituer la valeur esthétique par le « fun ».
- 6) être dépourvu de tout sens d’une histoire artistique et culturelle – et être donc voué à répéter sans honte les propositions que d’autres ont faites dans le passé.
- 7) avoir confiance dans les effets évidents de l’étrangeté, de l’excentricité ou de la personnalité de l’artiste, ou être « transgressif » comme une fin en soi « anti-esthétique ».

D’autres bientôt.

*Art & Language – Il ne reste plus qu'à chanter !*

Art & Language et dada, l'art conceptuel, la critique d'art, la philosophie analytique, le formalisme, Jean deux l'incrédule... Je m'étais assoupi. J'avais rendez-vous avec Michael Baldwin et Mel Ramsden au château de Montsoreau. J'attendais au soleil, sur une terrasse d'où je pouvais voir la Vienne mêler ses eaux boueuses à celles, majestueuses, de la Loire. Jean deux, c'était le seigneur de Montsoreau, Jean II de Jambes. L'Incrédule, c'était le vin que l'on m'avait servi. Curieux nom pour un vin ! Curieux nom pour un seigneur ! À cette pensée, j'eus comme une impression de déjà-vu. Sur l'autre rive, en face, minuscules, quelques personnes regardaient dans ma direction. Je les apercevais à peine, je devais faire un effort d'imagination pour les voir, si bien que je ne saurais dire si ce qui va suivre est véritablement arrivé, ou non.

L'ENQUÊTEUR, LE PEINTRE ET LE PHILOSOPHE

Trois personnes observent le château, trois hommes en pleine conversation. Ils font de grands gestes, parlent fort. L'un d'eux porte un imperméable beige. À leur gauche, un peu à l'écart, un peintre est affairé devant son chevalet. Un pas en avant, un pas en arrière, il regarde, prend des mesures partout dans le paysage et sur son tableau. Il peint, sur le motif, semble-t-il, le château que tous contemplent. À leur droite, un homme observe le petit groupe bavard, le peintre et le château. Il est étrangement vêtu. Il semble enveloppé d'une toge, à la manière d'un philosophe antique. Parmi les trois hommes qui conversent, celui qui porte un imperméable beige élève soudain la voix :

Lenquêteur – J'ai été chargé d'enquêter sur vous. Je ne vais pas y aller par quatre chemins. Cela fait plus de dix ans que je vous suis et j'ai accumulé tellement d'informations que je ne sais plus quoi penser. Si vous pouviez avouer directement, on gagnerait du temps ! Non ?

Art & Language – Nos fautes sont nombreuses. Nous avons fait des choses que nous n'aurions pas dû faire. Nous avons d'ailleurs intitulé une exposition : *Confessions*. C'est aussi, bien sûr, le titre des travaux littéraires et philosophiques de Jean-Jacques Rousseau et de saint Augustin. Cependant, aucun des deux n'était disposé à se confesser, mais plutôt à œuvrer dans un récit fictif, en utilisant la possibilité de la confession pour instaurer un débat philosophique ou théologique. Nous utilisons aussi d'autres artifices littéraires, notamment des interviews fictives, et autant de dialogues imaginaires. La plupart sont pris au pied de la lettre, pour notre plus grand plaisir, et aussi notre plus grand embarras.

L'IMAGE DANS LE TAPIS

Lenquêteur – Y a-t-il, oui ou non, une image dans le tapis ?

A & L – Il y a une image dans le tapis, si c'est un aspect que vous percevez de ce tapis.

Lenquêteur – Durant l'une de mes filatures, j'ai presque réussi à résoudre cette affaire. Je m'étais glissé parmi des journalistes lors d'une présentation réservée à la presse. C'était en mars 2011, lorsque Philippe Méaille a prêté au MACBA huit cents œuvres d'Art & Language. J'avais enregistré notre conversation, en voici un extrait :

« Lenquêteur – Dans le dossier de presse, il est écrit : "Au travers d'une série de propositions visuelles et discursives, Art & Language questionne à fond la nécessité de l'objet physique dans le processus de création d'une œuvre d'art", et pourtant en entrant dans cette salle d'exposition, ce que j'ai trouvé, ce sont de très jolis objets. Ce contraste entre la volonté de privilégier l'idée et la production de jolis objets me surprend.

Michael Baldwin – Dans les années 1960, l'essor de l'art conceptuel (quoi que cela désigne) est né d'une ramification du minimalisme, comme une critique de l'hégémonie de la peinture moderniste. Notre travail n'a jamais eu pour but la dématérialisation de l'œuvre d'art, jamais ! À cette époque, il semblait





que les sortes de “fétiches”, qui étaient produits, n’étaient pas assez efficaces pour une critique acérée et agressive. Nous souhaitions produire quelque chose que l’on pourrait peut-être décrire comme un équivalent textuel du geste duchampien, qui consistait à s’approprier un objet. Peu à peu, il est devenu clair que ce geste menait à un cul-de-sac. Ce qui est caractéristique d’Art & Language, je pense, c’est la transformation de ce geste d’appropriation, par lui-même, en une pratique discursive. Au lieu de dire, “cet objet que je nomme est une œuvre d’art”, cela devient une opération discursive, selon laquelle une chose est montrée à des interlocuteurs, et peu à peu la chose est modifiée, puis transformée en une sorte de conversation. Presque toujours, les textes que nous produisons sont ambigus. Cependant, un texte n’est pas pure signification, n’en déplaie à Joseph Kosuth. Un texte est toujours poreux et complexe. Ce qui est interprétable est souvent opaque, comme dans la plupart des œuvres d’art. À un moment donné, les artistes conceptuels de notre génération qui ne se sont pas engagés dans ce processus dialogique ont commencé à développer une sorte de névrose wagnérienne. Ce qui avait commencé comme quelques mots tapés à la machine sur un modeste petit bout de papier est devenu aussi énorme que peuvent l’être les typographies de Lawrence Weiner. Nous avons vu dans le travail de Daniel Buren, par exemple, une forme d’opportunisme institutionnel. Certains artistes conceptuels sont devenus des agents de l’institution, et leur travail a perdu sa dimension critique. Dans notre pratique artistique, nous avons vite compris que si l’art conceptuel avait un avenir, ce n’était pas en tant qu’art conceptuel, ce n’était pas en recherchant la pureté, mais en restant attentifs aux changements culturels et politiques. La postmodernité nous a donné l’occasion d’être joueurs, et parfois on doit produire des objets à titre d’exemple. Je ne crois pas qu’il y ait là un paradoxe.

Mel Ramsden – Vous devez vous rappeler qu’en 1965, le monde de l’art était complètement différent de ce qu’il est aujourd’hui. À cette époque, faire d’un texte une œuvre d’art soulevait beaucoup de questions. Ce qui est arrivé aux autres artistes conceptuels, c’est qu’à un moment donné, leur pratique a fusionné, pour certains avec les installations, pour d’autres avec l’institution, et que cela n’était plus intéressant. Nous avons continué de nous questionner, et nous l’avons fait en produisant des objets. C’était plutôt effrayant. Dans un premier temps, lorsque nous avons commencé à faire de la peinture, beaucoup de personnes, dont Rosalind Krauss, disaient : “Art & Language retourne à la peinture”. Mais ce n’était pas le cas. Nous utilisons la peinture comme nous utilisons beaucoup d’autres choses. Nous écrivons aussi des chansons pour les Red Krayola, et des pièces de théâtre pour le Jackson Pollock Bar.»

L’enquêteur – Auriez-vous quelque chose à ajouter, cinq ans après ces déclarations ?

A & L – La plupart du temps, l’art conceptuel prend des formes graphiques, souvent jolies. Les idées, tant qu’elles restent enfermées dans l’esprit, prennent des formes linguistiques, diagrammatiques, mathématiques, etc. Il nous est arrivé d’exposer, parmi quelques dessins, une page de physique quantique, écrite à la main (par l’un de nos enfants pour sa thèse). Il y avait là une image dans le tapis, que les regardeurs ont pour la plupart manquée.

L’enquêteur – « Et d’ailleurs, voyons, le critique n’est pas un homme ordinaire ! S’il en était un, je me demande un peu ce qu’il irait faire dans le jardin de son voisin ? » Cette phrase provient de la nouvelle d’Henry James, *L’Image dans le tapis*. Ne serait-ce pas dans votre jardin, le jardin d’Art & Language, que sont enterrées les dernières preuves de cette différence entre l’art et la critique d’art ?

A & L – Nous serions un peu plus soucieux de l’absence de distinction entre l’art et l’immobilier, ou entre l’art et la pratique curatoriale, plutôt qu’entre l’art et la critique d’art. Sans vouloir s’attarder sur Richard Wollheim, il est clair que vous ne pouvez pas être un artiste sans être aussi un critique. Les artistes qui ne font rien d’autre que de répéter les platitudes de la « critique » contemporaine ne sont ni des artistes ni des critiques. Il y a peu de critiques qui se distinguent actuellement. Et ceux qui se distinguent ont tendance à accepter les conventions académiques ou professionnelles. Nous avons obéi aux conventions, bien que nous les ayons refusées, tout en cherchant à mettre à mal cette caractéristique.

NOUS SOMMES PEUT-ÊTRE VRAIMENT DANS LA «M\*\*\*\*»

Le peintre s’approche. C’est un peintre réaliste, et il ne semble pas très convaincu par ce qu’il vient d’entendre.

Le peintre – Quand je peins, habituellement, de nombreuses personnes, dont mes amis, viennent me voir travailler. Nous parlons beaucoup, nous échangeons des idées, et bien sûr, tout cela fait partie de ma peinture, autant sinon plus que l’objet de la représentation. Et quand bien même personne ne viendrait, j’entendrais encore les voix de mes anciens professeurs, celles des grands maîtres du passé, et peut-être même celles des spectateurs à venir. J’aime cette idée de l’art comme un processus dialogique. Cependant, en quoi votre pratique est-elle, de ce point de vue, différente de la mienne ?

A & L – Nous voyons très peu de différence. Cependant, la peinture est un genre plus ou moins stable, un genre que nous avons cherché à examiner, de temps en temps, par des essais « littéraires ». Et là, peut-être, il y a une différence : nous aspirons à produire quelque chose d’instable, précaire, perdu, sans abri.

Le peintre – Si vous aviez été plus à l’aise avec la peinture, la sculpture, la poésie ou le cinéma, pensez-vous que vous auriez ressenti la nécessité de vous engager dans l’art conceptuel ?

A & L – Le terme « art conceptuel » s’applique à beaucoup de formes et de pratiques survenues dans la seconde moitié des années 1960. Pour nous, l’art conceptuel s’est développé en conséquence de la fragilité de la dialectique de la modernité. Nous avons produit des paroles de chansons, performances, objets, vidéos, peintures, textes théoriques et ainsi de suite. Nous ne nous sommes pas sentis à l’aise en tant que paroliers, performers, peintres, ni en tant que fabricants d’objets. Mais pourquoi devrions-nous aspirer à être à l’aise dans l’une de ces disciplines ?

À son tour, le philosophe s’approche. C’est lui qui répond.

Le philosophe – Vous vouliez n’être à l’aise nulle part, pour vous sentir partout chez vous, et tout critiquer ! Vous avez critiqué durement la modernité, la souveraine raison, l’universalisme, la pureté, le progrès, l’autonomie de l’œuvre, le mythe de la liberté de l’artiste, et pourtant vous n’êtes jamais sortis de cette modernité, et vous n’avez jamais indiqué la sortie ! Et d’ailleurs, où est-on ?

A & L – Nous sommes peut-être vraiment dans la « m\*\*\*\* ». Il ne reste qu’à chanter [*sic*]. Nous n’avons en tête aucun récit qui ne mène vers une sortie. On peut, au mieux, être pirates informatiques, empêcheurs de tourner en rond et simulateurs. Nous apercevons peut-être un monde au-delà de la « sortie », mais il est vague, oblique et c’est probablement un rêve.

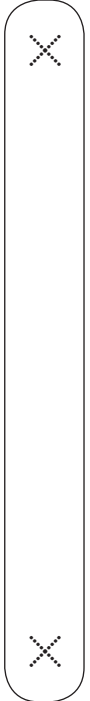
RIEN N’A CHANGÉ, TOUT RESTE À SA PLACE

L’enquêteur – Le travail d’Art & Language, comme celui de dada, nous permet de penser, en quelque sorte, en dehors des systèmes auxquels ces travaux appartiennent. N’y a-t-il pas sur ce point une complicité entre dada et Art & Language ?

A & L – Peut-être. Nous travaillons en communauté comme ils le faisaient, et nous sommes quelque peu accros au *Verfremdungseffekt* [effet de distanciation], ainsi qu’à l’insécurité. Nous sommes aussi enclins à produire des choses « sans abri ».

Le philosophe – Il y a cependant, me semble-t-il, dans la méthode d’Art & langage, une manière de recherche de la vérité. Dans la plupart de vos travaux, des procédures tendent à identifier l’objet créé au discours qui le précède. Peut-on parler de procédures de vérité ?

A & L – Nous redécrivons. Cela signifie qu’il y a un haut degré de réflexivité dans notre travail. C’est au travers de cette réflexivité que le travail nous permet de savoir quelque chose du monde. C’est une forme de connaissance modeste. Notre redescription s’accomplit à l’aide de nombreux instruments, microscopes, kaléidoscopes, écrans de fumée et masques. Ce que nous redécrivons, ce sont des milieux



plutôt que des objets. La «vérité» de l'art peut seulement être trouvée dans un langage figuré. Ce que nous pouvons espérer de mieux, c'est de résister aux petits et aux gros mensonges qui soutiennent les conditions idéologiques et matérielles du système politique et culturel actuel.

L'enquêteur – Votre travail semble avoir trouvé sa place au château de Montsoreau. N'êtes-vous pas surpris qu'un travail conceptuel soit aussi bien mis en valeur par un cadre aussi romantique, et chargé d'histoire, que peut l'être un château de la Loire ?

A & L – Nous sommes très surpris. Voir notre travail à Montsoreau était pour le moins improbable. Nos créations «sans abri» ont maintenant une maison, dans laquelle elles devraient toutefois être constamment déplacées. À Montsoreau, nous espérons que les spectateurs trouveront une façon de s'exercer eux-mêmes à refaire, retravailler, réécrire le travail et, entre autres choses, se demander, qu'est-ce que ce travail et eux-mêmes font ici ? C'est-à-dire devenir à leur tour ceux qui redécrivent, dans le sens que nous avons suggéré.

L'enquêteur – Sur quoi travaillez-vous en ce moment ?

A & L – Nous venons tout juste d'installer les paroles d'une chanson, *An Old Man's Dream*, dans la salle d'attente d'une gare à Wolfsburg, en Allemagne. Un code QR permet aux spectateurs d'écouter la chanson.

L'enquêteur – Ne pensez-vous pas, en fin de compte, que votre aventure est plutôt romantique ?

A & L – Cette question pourrait être pensée de façon à souligner l'idée hégélienne selon laquelle l'art disparaîtra dans la philosophie. C'est une idée que nous avons contemplée, il y a fort longtemps. Nous sommes peut-être romantiques aujourd'hui, dans un sens «préhégélien», l'art étant pour nous, instable, incapable d'atteindre à une fin, comme l'envisageait Arthur Danto, et d'autres. Romantiques aussi, à la manière de Joséphine, la cantatrice des souris, imaginée par Kafka. Le romantisme est associé à un stéréotype de l'artiste. Art & Language a incarné la critique de ce stéréotype dès ses débuts. À première vue, la persistance du stéréotype semble paradoxale, étant donné que l'œuvre d'art paradigmatique est maintenant duchampienne. En terme pratique, il n'y a pourtant pas de paradoxe. Ce stéréotype conservateur se maintient, comme la garantie frauduleuse que rien n'a changé, et tout reste à sa place.



*Language is not Transparent*, Mel Bochner, craie et encre sur le mur, 182 x 122, 1970. Courtesy de l'artiste. La pièce est réalisée par Sébastien Pluot sur un des murs de Espace pour l'art.



La phrase « *Language is not transparent* » [Le langage n'est pas transparent] est écrite à la craie sur une surface carrée de peinture noire dont la partie inférieure présente des coulures rejoignant le sol. L'œuvre a été présentée de nombreuses fois depuis sa première occurrence en 1970 à la Dwan Gallerie de New York. À chaque fois, l'œuvre est réitérée avec ou sans l'artiste à partir d'un pochoir et d'une instruction écrite. Celle-ci recommande notamment de situer l'écriture à la hauteur d'une main tendue et de ne pas exagérer le caractère expressif des coulures de peintures (« *Do not overdo the drippings* »). La trajectoire de cette œuvre commence en 1967 lorsque Mel Bochner élaborer ce qu'il appelle des « speculations », une série de prises de notes sur cartes. Comme le laisse supposer le chiffre « 1 » au début de la phrase, *Language is not transparent* fait partie d'une série de propositions portant sur la pensée, le langage et la perception. La seconde, disposée selon les mêmes résolutions formelles, s'intitule et écrit « 2 *No thoughts exists without a sustaining support* » [2 Une idée n'existe pas sans support]. Avant de réaliser les *wall drawings*, Mel Bochner compose en 1969 une série d'œuvres sur papier impliquant l'usage d'un tampon encreur, écrivant la phrase « *Language is not transparent* ». Dans l'une d'elles, la phrase est tamponnée une fois, puis deux, évoquant un bégaiement, puis trois produisant un effet de tremblement, puis une quantité de fois rendant la phrase illisible. C'est après les événements de 1968 à Paris que Mel Bochner eut l'idée de réaliser ces deux œuvres à la craie, en référence aux graffitis d'étudiants dans les rues de la capitale.

*Golden Sentence (Il y a un trou dans le réel)*, Dora Garcia, 2005-2014  
lettres dessinées à la feuille d'or, 150 x 10  
L'œuvre est présentée sur la vitrine de Espace pour l'art et est visible en permanence.  
Courtesy de l'artiste et collection 49N6E Frac Lorraine.





Texte libre court.  
Pour Dora Garcia.

Répondre à la question de l'éditeur et ami Fabien Vallos «Très chère Sylvie, voudrais-tu écrire 3000 signes maximum sur un des artistes de la liste qui suit», c'est déjà se confronter à une sorte de mystère. Pourquoi cette liste, pourquoi 3000 signes maximum, et pourquoi moi? Connaissant la passion de Fabien pour la philosophie grecque, la formulation sibylline de la commande me guide vers le travail qui me paraît le plus directement fondé sur une dialectique prophétique, espérant ainsi trouver dans cet exercice les réponses à mes propres interrogations.

Je choisis donc Dora Garcia; et lui laisse en tant qu'artiste le rôle de la Pythie par la bouche de laquelle le Dieu s'exprime sous forme d'interviews :

«There are very strong conventions in the way art is shown, perceived and commented upon. Amazingly enough, these conventions are incredibly strong and they weight as much on artists as they do on the public.» (...) *The Inadequate* comes from a longer research on the negotiation between author and audience, between actor and public and so, between the one who speaks and the one who listens» (...) «I tried to contradict expectations»... «the worst place in the planet to see art is the Venice Biennale» (...) et de textes présents dans les œuvres :  
«Steal this book (...) «Bonjour, je suis le Sphinx, un jeu de vérité. Je vais te poser une série de questions auxquelles tu devras répondre par oui ou par non. Es-tu prêt à jouer?»...

Ok je suis prête à jouer c'est à dire à endosser le rôle tout aussi mythique de celle qui écoute, qui tend l'oreille aux questionnements exprimés dans des termes parfois énigmatiques, des termes qui renversent les règles ordinaires de la logique admise et qui provoquent le sens. Je suis prête à affronter l'énigme que représente l'œuvre de Dora Garcia. Celle qui ne recule pas devant l'énigme est simplement celle qui ne recule pas tout court. Je suis donc prête à faire autorité, quelque soit ma parole, et par là même à exprimer une réponse vraie c'est à dire une réponse qui me rend étrangère à moi-même.

Ne pas se dérober face à l'énigme, c'est répondre à la première personne alors que c'est forcément à la troisième personne qu'on établit une critique. On tente de répondre au mystère de la médiation par un savoir commun. Alors que l'énigme divise par la singularité et l'étrangeté qu'elle produit, les attendus de la «médiation artistique» sont une promesse effrayante d'une compréhension et d'une expression partagée. Mais l'expérience artistique n'est pas universelle. Elle ne conduit à aucun partage, ne répond à aucune promesse. Elle ne peut se résoudre que dans sa propre étrangeté. C'est là que peut advenir la vraie frayeur. (*Ainigma*, de *ainos*, l'énigme, parole prophétique est synonyme en grec de *ainos* : terrible, effrayant).

Toujours conserver une certaine vie d'incompréhension et d'inadaptation est un combat réjouissant, une variation vers la liberté, la conquête de l'étrangeté sur le savoir commun, le passage de l'homme en général vers le sujet.

Comment ne pas répondre à celle qui, sujet, attend de l'autre qu'il le soit.  
L'œuvre de Dora Garcia s'adresse à celui qui répond, sans en chercher profit, pour rien.

*Psiloi lógoi*, A Constructed World, 2017, peinture sur bâche bleue, 400x300  
Courtesy des artistes. L'œuvre est présentée sur le mur d'enceinte de l'École nationale supérieure de la photographie (ENSP) au 16 rue des Arènes.



*Group up*, A Constructed World, 2017, affiche format A4  
Courtesy des artistes. L'œuvre est présentée dans le journal en p. 3-6 et imprimée à 100 exemplaires pour l'édition catalogue.

Dear friends

*I just wanted to thank you one more time for working on this performance work with us. It's difficult to pin down but there was something unusual or specific about it. It's not that it's good or transcendent I suspect that there's something that remains difficult to consume or certainly to understand. But the different thing is that after watching and hearing the documentation it seems to be all-there. Not much has slipped away or seems fugitive. The three readings all talk-to-each-other. Lizzy's is about different and shared readings that invoke death, Ruby and Rose's is about attempts to evade Ciceronian persuasion and develop a more material language and Lisa's shows how our speech and bodies can be bullied and intimidated in he public space. How what we want to say gets lost. On the contrary, Lena created a kind of intellectual libido that could cope with and include every musical offering that was put forward. When Celia dances its pulses across the generations, sexy, sexless, feminist, nubile gyrations. Jon insisted on and underlined something that we still haven't put our finger on, similarly Callum speaks with a gravitas that promotes what doesn't seem to have yet seem to either make sense or be relevant . And Jacqui creates generous space by making mistakes and lingering behind the beat. The funny thing is that you can still see and hear this in the audio and video, mainly in the soundtrack, it's-all-there. Why-was-this-night-different-to-all-other-nights and how did it get instantiated? The instantiation had drifted from Fabien in Paris, insisting a collective loop:*

There is therefore a complex relationship between the concept of *stasis*, that of an *instance* and that of an *ecstasy*. This relationship that explains the history of the concept of being, ontology and forgetting the interpretation of the essence of action.

*I'm not saying we were ecstatic , though that may have been so, but by forgetting (collectively) about what things meant we became material!*

chers amis

Je voulais simplement vous remercier une fois de plus d'avoir travailler à cette performance avec nous. C'est difficile à définir, mais il y avait quelque chose d'inhabituel ou de spécifique. Il n'est pas question de savoir si c'est bon ou transcendant. Je suppose qu'il reste quelque chose de difficile à consommer ou à comprendre. Ce qui est différent, c'est qu'après avoir regardé et écouté la documentation, cela semble être tout. Rien ne semble y échapper. Les trois lectures parlent toutes aux autres. Lizzy parle de différentes lectures qui invoquent la mort, Ruby et Rose des tentatives d'échapper à la persuasion cicéronienne et de développer une langue plus matérielle et les spectacles de Lisa montrent comment notre discours et nos corps peuvent être intimidés dans l'espace public. Comment ce que nous voulons dire se perd. Au contraire, Lena a créé une sorte de libido intellectuelle qui pourrait tenir et inclure chaque offre musicale proposée. Celia danse par delà les générations, des mouvements sexy, sexuels, féministes, juvéniles. Jon a insisté et a souligné quelque chose que nous n'avons toujours pas identifié, et Callum parle avec une gravité de ce qui semble ne pas avoir de sens ou d'être pertinent. Jacqui enfin crée un espace généreux en commettant des erreurs et en insistant sur le rythme. Ce qui est drôle est que vous puissiez ni voir ni entendre cela dans l'enregistrement, et surtout dans la bande son. Pourquoi-cette-nuit-était-différente-des-autres-nuits et comment cela s'est-il instancié ? L'instanciation provient de Fabien à Paris, insistant sur une boucle :

*Il y a donc une relation complexe entre le concept de STASE, celui d'une INSTANCE et celui d'une EXTASE. C'est celle relation qui explique l'histoire du concept d'être, de l'ontologie et de l'oubli de l'interprétation de l'essence de l'agir.*

Je ne dis pas que nous étions extatiques, mais peut-être que, en oubliant (collectivement) ce que signifient les choses, nous sommes devenus matériels!



*Schema* (march 1966), Dan Graham, 1966-1973  
in *Aspen* n°5+6, section 16, 1967; (dir. Brian O'Doherty); in *Art-Language*, vol. 1, n°1, p. 14, mai 1969; in *Konzeption / Conception*, Leverkusen, 1969 et *Dan Graham* Lisson Publications, Londres, 1972.  
Courtesy de l'artiste, Galerie Marian Goodman. L'œuvre est publiée dans le journal *La Marseillaise* le 21 avril 2017 sous sa forme *Poem*. L'œuvre sous sa forme *Schema*, *Poem*, *Thoughts on Schema* (*Schéma*, *Poème*, *Réflexions sur Schéma*) a été éditée et traduite in *Art conceptuel, une entologie*, éditions Mix. 2008, p. 189-193. Ici elle est publiée sous une nouvelle traduction de F. Vallos et activée dans le journal. L'ensemble des textes, traductions et exemplaire du journal sont rassemblés dans l'édition catalogue.

Schema for a set of pages whose component variants are specifically published as individual pages in various magazines and collections. In each printed instance, it is set in its final form (so it defines itself) by the editor of the publication where it is to appear, the exact data used to correspond in each specific instance to the specific fact(s) of its published appearance. 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.

SCHEMA:	
(Number of)	adjectives
(Number of)	adverbs
(Percentage of)	area not occupied by type
(Percentage of)	area occupied by type
(Number of)	columns
(Number of)	conjunctions
(Depth of)	depression of type into surface of page
(Number of)	gerunds
(Number of)	infinitives
(Number of)	letters of alphabets
(Number of)	lines
(Number of)	mathematical symbols
(Number of)	nouns
(Number of)	numbers
(Number of)	participles
(Perimeter of)	page
(Weight of)	paper sheet
(Type)	paper stock
(Thickness of)	paper
(Number of)	prepositions
(Number of)	pronouns
(Number of point)	size type
(Name of)	typeface
(Number of)	words
(Number of)	words capitalized
(Number of)	words italicized
(Number of)	words not capitalized
(Number of)	words not italicized



*Schéma* pour un ensemble de pages dont la variante de composants est publiée spécifiquement sous forme de page individuelle dans divers magazines et séries. Dans chaque instance imprimée, elle acquiert sa forme finale (ainsi elle se définit) par l'éditeur de la publication où elle doit apparaître, la date exacte utilisée doit correspondre dans chaque instance spécifique aux faits spécifiques de sa publication. Le schéma suivant est entièrement arbitraire : tout peut avoir été possiblement utilisé, supprimé, ajouté ou modifié par les éditeurs en vue du support ou de l'aspect.

<i>Schéma</i>	
(Nombre d')	adjectifs
(Nombre d')	adverbe
(Pourcentage d')	espace non-occupé typographiquement
(Pourcentage d')	espace typographique
(Nombre de)	colonnes
(Nombre de)	conjonction
(Profondeur de la)	pression typographique à la surface du papier
(Nombre de)	gérondif
(Nombre d')	infinitif
(Nombre de)	lettres de l'alphabet
(Nombre de)	lignes
(Nombre de)	noms
(Nombre de)	nombres
(Nombre de)	participe
(Surface de la)	page
(Poids de la)	feuille de papier
(Type de)	papier
(Épaisseur de)	papier
(Nombre de)	prépositions
(Nombre de)	pronom
(Taille de)	police
(Nom de la)	police
(Nombre de)	mots
(Nombre de)	mots avec capitale
(Nombre de)	mots en italique
(Nombre de)	mots sans capitale
(Nombre de)	mots en roman

Poème

2	adjectifs
1	adverbe
89 %	espace non-occupé typographiquement
11 %	espace typographique
2	colonnes
0	conjonction
0	pression typographique à la surface du papier
0	gérondif
0	infinitif
384	lettres de l'alphabet
30	lignes
51	noms
24	nombres
1	participe
21 x 29,7	page
80 g	feuille de papier
recyclé	type de papier
0,001 po	épaisseur du papier
11	prépositions
0	pronom
11	taille de police
Caslon	police
69	mots
7	mots avec capitale
1	mots en italique
62	mots sans capitale
68	mots en roman

Réflexions autour de Schéma (mars 1966)

1. L'utilisation d'un schéma arbitraire (tel que celui publié ici) est source d'un très grand nombre fini de possibilités de variantes spécifiques et distinctes.
2. Si un rédacteur tentait de déterminer une variante donnée en suivant une logique pas-à-pas (linéaire), il lui serait impossible de composer une version achevée dans la mesure où chacune des lignes de données exactes à compléter (par des nombres spécifiques et des pourcentages) se verrait elle-même déterminée de manière contingente par chaque autre nombre et pourcentage de la composition, eux-mêmes à leur tour déterminés par les autres nombres et pourcentages, *ad infinitum*.
3. Il serait cependant possible de « composer » l'ensemble des permutations de pages possibles et de sélectionner la(les) variable(s) applicable(s) à l'aide d'un ordinateur capable de « voir » l'ensemble d'un coup.
4. Cela peut faire penser au théorème d'incomplétude de Gödel.

Autres observations

Il n'y a pas de composition.

Aucune « vision » d'auteur, aucune « vision » artistique n'est exprimée.

L'œuvre subvertit la valeur. Au-delà de son aspect imprimé ou de son occurrence présente, *Schéma (mars 1966)* est une œuvre jetable; elle ne dépend pas de son matériau (marchandise); elle subvertit le système (économique) de la galerie.

Ce n'est pas de « l'art pour l'art ». Son médium, c'est l'in-formation. Sa valeur de communication et sa compréhension sont immédiates, particulières et se changent en s'adaptant aux termes (et au temps) de son système comme de son (du) contexte (dans lequel elle est lue).

Une page de Schéma existe comme fait matériel et simultanément comme signifiant sémiotique de cette matérialité (présente) : en tant que signe elle réunit donc signifiant et signifié.

Elle se détermine comme lieu en tant qu'elle détermine les limites et contingences de son avoir lieu (contexte clôturant, contenu clôturé). Elle est sa propre mesure – comme lieu. Elle prend sa propre mesure – la mesure d'elle-même comme lieu, c'est-à-dire ayant lieu dans les deux dimensions d'une (en tant que) page.

Une in-formation « matérielle » spécifique encourage sa propre décomposition (dès lors qu'elle est composée) parmi les éléments matériels constitutifs de son lieu.

Les seules relations sont les relations des éléments entre eux, chacun n'existant qu'en vertu de sa dépendance vis-à-vis des autres – sa dépendance matérielle.

Le lieu se réduit à l'in-formation en termes d'occurrence présente, de sorte qu'aucune variable spécifique n'existe, pour ainsi dire, réellement, mais elle peut, à certaines conditions, apparaître.

En tant que fait extérieur, l'in-formation ne fait jamais qu'apparaître – pour remplir l'espace mis à disposition par le magazine. Elle a lieu comme (elle est) le médium.

Dans sa logique interne, il y a ce paradoxe qui veut que le concept de matérialité auquel le langage renvoie constitue pour le langage lui-même une forme de matérialité « immatérielle » (une sorte d'éther médiumnique) tout en constituant aussi pour lui un espace co-extensif. Il y a une « carapace » entre la matière extérieure « vide » du lieu et la matière intérieure « vide » du langage.

Les systèmes d'information (in-formation) existent à mi-chemin entre matière et concept, sans jamais relever ni de l'un ni de l'autre.

(1969-73)



De 1965 à 1969, Dan Graham a conçu une série de pièces textuelles destinées à la publication en revue<sup>1</sup>, grâce auxquelles il est parvenu à singulièrement redéfinir la nature de l'objet d'art, sa diffusion et sa valeur. Dans son essai « Mes œuvres pour pages de magazines, “Une histoire de l'art conceptuel” », qui explique la genèse de ces propositions par une réaction à sa brève expérience de galeriste et aux contradictions du Pop art et du minimalisme, l'artiste distingue a *posteriori* *Schema (March 1966)* comme la plus « radicale »<sup>2</sup> d'entre elles. On tient en effet avec cette œuvre langagière complexe et parfaitement autoréférentielle, qui a reçu une abondante fortune critique<sup>3</sup> et suscité deux textes de Dan Graham lui-même<sup>4</sup>, un projet précurseur et emblématique de l'art conceptuel, voire l'une de ses productions canoniques.

Le *Schema* en question, parfois publié sous le titre *Poem-Schema*, consiste en une liste à compléter dont les paramètres sont variables en fonction des caractéristiques de la publication qui l'accueille. Selon un principe auto-descriptif, la « page-poème » prend la forme neutre d'une suite verticale de données classées alphabétiquement, qui dresse l'inventaire quantitatif de son propre contenu en termes à la fois linguistique, typographique et matériel. Chaque version de la pièce dépend ainsi de son destinataire pour s'actualiser en tant qu'œuvre et se trouve modifiée par les données spécifiques de l'espace de publication. Ses caractéristiques formelles et son contenu verbal sont directement dérivés des éléments constitutifs du format particulier de la page entière où elle est imprimée. Un énoncé précise par ailleurs les instructions à l'éditeur du magazine, à qui il revient d'exécuter l'œuvre par l'ajout des informations demandées, en tenant compte du fait que chaque donnée intégrée change le schéma du texte et influence en conséquence les autres.

Tel un défi lancé aux notions d'autonomie et d'unicité de l'œuvre, *Schema* fonctionne comme une structure auto-génératrice qui incorpore et commente son propre contexte de publication. En tant que système, la proposition demeure toujours la même mais elle varie pourtant constamment au gré de chaque réalisation. Véritable matrice, *Schema* expose littéralement la fonction performative de son énoncé programmatique (ou *statement*). En cela, l'œuvre peut être assimilée au modèle d'une partition, ou encore à celui d'un algorithme informatique, qui décrit en plusieurs étapes une tâche précise pour parvenir à un résultat désiré mais pas définitivement déterminé. Comme l'imaginait d'ailleurs Dan Graham, alors nourri par les théories de l'information et de la cybernétique, « il serait possible de “composer” la série entière de permutations possibles et de sélectionner la ou les variantes applicables à l'aide d'un ordinateur qui “verrait” l'ensemble d'un coup<sup>5</sup>. »

Le caractère tautologique de *Schema*, proche d'autres travaux conceptuels tels que le *Card File* (1963) de Robert Morris ou les néons de mots et les plaques de verre avec inscriptions conçus au même moment par Joseph Kosuth, ne débouche pas, comme chez ces derniers, sur une œuvre fermée sur elle-même. Au contraire, son dispositif, qui repose sur le phénomène de l'*in situ*, reste ouvert au contenu de la revue qui l'affecte. Dan Graham saisit donc chaque opportunité de publier *Schema* afin de rendre apparente sa valeur contingente. Par là, il poursuit une stratégie d'analyse critique du processus de création et des circuits de diffusion médiatique, qui préfigure aussi bien les enjeux de la critique institutionnelle que le développement

1. *Scheme* (1965), *Schema (March 1966)* (1966), *Homes for America* (1966-1967), *Figurative* (1967), *Side Effect/Common Drug* (1968), et *Detumescence* (1969).

2. Dan Graham, « Mes œuvres pour pages de magazines, “Une histoire de l'art conceptuel” » (1985), repris et traduit in Dan Graham, *Ma position, Écrits sur mes œuvres*, vol. 1, trad. de l'anglais par Sylvie Talabardon, Dijon, Les presses du réel; Villeurbanne, Le Nouveau Musée, coll. « écrits d'artistes », 1992, p. 56-67.

3. Voir en particulier Benjamin H. D. Buchloh, « Moments of History in the Work of Dan Graham » (1978), repris in Alexander Alberro et Blake Stimson (dir.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 1999, p. 376-388, et Alexander Alberro, « Content, Context, and Conceptual Art: Dan Graham's *Schema (March 1966)* », in Michael Corris (dir.), *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, New York, Cambridge University Press, 2004, p. 50-62.

4. Voir les traductions ici reproduites de « Thoughts on *Schema March 1966* » et « Other Observations ».

5. « Poem-Schema », *Aspen Magazine*, n° 5+6, automne-hiver 1967, n. p.



de ses propres recherches ultérieures autour de l'expérience du temps et du changement. En employant la page de magazine comme un médium autoréférentiel, Graham parodie la logique réductive et le dogme de la spécificité de l'œuvre d'art moderniste. Cette investigation de la revue souligne aussi l'ubiquité et la temporalité fugace de ce support d'information, deux caractéristiques essentielles aux yeux de l'artiste pour subvertir la valeur de l'objet d'art et son système économique.

Si ce projet enregistre systématiquement sa production dans divers contextes de publication, il faut remarquer que les différents périodiques, catalogues et ouvrages ayant successivement accueilli la dizaine de variantes actualisées de *Schema* ont contribué, pour la plupart d'entre eux, à propager les nouveaux principes esthétiques de la mouvance conceptuelle. Prévue au départ pour *Arts Magazine*, l'occurrence initiale survient en 1967 dans un numéro légendaire d'*Aspen Magazine* révélant le tournant langagier de l'art de l'époque, qui comporte la première traduction en anglais de l'essai de Roland Barthes « La mort de l'auteur » (1967), dont la contribution de Dan Graham offre une illustration idéale<sup>6</sup>. En 1969, *Schema* figure au sommaire de la première livraison de la revue *Art-Language*<sup>7</sup>, qui publie les célèbres « Sentences on Conceptual Art » (1969) de Sol LeWitt à valeur de manifeste. Publiée la même année au sein du catalogue *Konzeption/Conception*<sup>8</sup>, qui accompagne un rassemblement d'envergure d'art conceptuel organisé à Leverkusen, l'œuvre réapparaît dans le premier recueil consacré à cette tendance qu'édite Ursula Mayer en 1972<sup>9</sup>, et se voit encore diffusée à cette même date par les titres *Flash Art*, *Studio International* et *Interfunktionen*<sup>10</sup>. Dans ce dernier magazine, Dan Graham propose, en sus d'une nouvelle actualisation en allemand, une sorte de rétrospective des versions de *Schema* publiées jusqu'à présent. C'est l'occasion de relever certaines incohérences, liées à la contingence du magazine en tant que site de réception et aux interprétations du modèle de la part des éditeurs. À ces différentes itérations, il convient enfin d'ajouter l'existence d'une documentation au statut incertain de l'ensemble du projet entre 1966 et 1970, acquise par le collectionneur belge Herman Daled et désormais conservée au MoMA à New York<sup>11</sup>.

En dépit de son efficacité programmatique, l'œuvre *Schema* a pu connaître une certaine contradiction dans son principe en raison d'une diffusion privilégiée dans des organes de presse artistique s'adressant à un public spécialisé et restreint. Comme ce fut déjà le cas en 1995 dans les pages du journal autrichien *Der Standard*<sup>12</sup>, la présente exposition *Relevés* donnera l'occasion de poursuivre l'écriture de ce poème sans fin dans l'édition du vendredi 21 avril 2017 du quotidien régional provençal *La Marseillaise*, qui élargira assurément son audience en répondant à l'idéal de démocratisation porté par cette œuvre ouverte.

6. *Id.*

7. Dan Graham, *Schema* (1966), *Art-Language*, vol. 1, n° 1, mai 1969, p. 14-16.

8. Konrad Fischer et Rolf Wedewer (dir.), *Konzeption/Conception*, cat. exp., Leverkusen, Städtisches Museum Leverkusen, 1969, n. p.

9. Ursula Mayer, *Conceptual Art*, New York, E. P. Dutton, 1972, p. 128-129.

10. *Flash Art*, n° 35-36, septembre-octobre 1972, p. 8; *Studio International*, vol. 183, n° 944, mai 1972, p. 212-213; *Interfunktionen*, n° 8, 1972, p. 32.

11. Ces 15 documents tapuscrits et avec inscriptions manuscrites comportent différents textes et des variantes préparatoires sur papier de *Schema*, portant la signature de l'artiste. Voir Patrizia Dander et Ulrich Wilmes (dir.), *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled*, cat. exp., Munich, Haus der Kunst; Cologne, Verlag Walther König, p. 194-197.

12 Dan Graham, *Interventionen 02 : Schema*, *Der Standard / Museum in Progress*, 11 octobre 1995, p. 16.

*As long as it lasts*, Lawrence Weiner, 1993  
lettrages, 80 x 15. Col. Cyrille Putman. Courtesy Lawrence Weiner.  
L'œuvre est présentée sur la vitrine de la galerie Room-Service au 26 rue des Porcellets.  
Elle appartient à la série des *statements*.

*Translation from one language to another, Statement # 71 (public freehold)*, Lawrence Weiner, 1969,  
lettrages sur verre, 220 x 200. Courtesy Lawrence Weiner et Galerie Marian Goodman.  
L'œuvre est présentée sur deux fenêtres de la façade du Musée départemental de l'Arles antique (presqu'île du Cirque romain).



Toute présentation du travail de Lawrence Weiner, depuis 1969, s'accompagne d'une déclaration d'intention en trois points. Ce mode d'emploi de l'œuvre ouvre sa forme : Chaque pièce est un énoncé textuel, mais ne peut être réduit à cet énoncé textuel. Chaque pièce peut être réalisée, par l'artiste ou par une autre instance, mais aucune de ces réalisations ne fait autorité quant à la forme de l'œuvre. C'est donc dans l'écart entre l'énoncé et ses multiples formes possibles que se situe le travail, faisant de la dimension relationnelle, une dimension centrale de l'œuvre.

La présentation du travail de Lawrence Weiner joue de cette forme ouverte. Les premières œuvres ont souvent été réalisées et ont servi ensuite d'exemples. Puis, progressivement, les énoncés inscrits au mur ou imprimés sont devenus le mode principal de présentation du travail. Les choix graphiques et typographiques ont fait progressivement émerger une forme stable. Comme chez Daniel Buren, l'outil neutre et anonyme est devenu à la fois une signature et un style, au sens où les variations de l'outil ont fini par constituer une grammaire et une syntaxe visuelles propres.

Cette forme plastique de l'énoncé mis en forme (et souvent en couleur), n'est plus une forme strictement verbale, mais n'est pas non plus sa réalisation. Au trois possibilités énoncées par la déclaration d'intention s'ajoute ainsi une quatrième, hybride et propre à l'œuvre. Mis en espace, la présentation au mur ou sur la page contient désormais l'énoncé, en même temps que l'hypothèse de sa réalisation (qu'elle rend dès lors superflue). Ce glissement pourrait figer la dynamique de l'œuvre, si celle-ci n'était pas déplacée dans la présentation du travail.

Chaque énoncé, mis en page, en espace, en couleur, ne cesse pour autant d'être un texte. L'artiste, dans les présentations qu'il en donne, ne cesse d'insister sur cette dimension, l'œuvre n'advient que lue, ou perçue comme relation articulée entre des éléments. Toute présentation n'est jamais qu'une "proposition". Et l'espace public intervient alors comme le lieu où s'établit cette relation. L'énoncé entre en relation avec les usages du lieu, ceux du musée, comme ceux de la rue. Ainsi IN DIRECT LINE WITH ANOTHER AND THE NEXT prend la forme d'une succession de plaques d'égout à New-York, une œuvre à la fois monumentale et presque invisible. Ainsi d'une autre œuvre monumentale installée au MIT à Boston, mais dont le dessin est repris et imprimé sur les sous-bocks d'un bar étudiant.

Toute présentation du travail de Lawrence Weiner inverse les forces et faiblesses de l'œuvre par l'opération de son énoncé. Qu'ils soient gravés dans le marbre ou imprimés sur une serviette en papier, les énoncés se donnent comme des sculptures d'un genre particulier puisqu'elles n'auront lieux que lues (ou déchiffrées dans le réel). Dans les formes stables et joyeuses qu'elles ont désormais adoptés, les œuvres de Lawrence Weiner ne visent plus l'hypothèse d'une fabrication ou d'une réalisation, mais plus explicitement la relation dans laquelle nous nous trouvons impliqués. Leur durée ne se mesurera pas à celle des matériaux, mais à leur énonciation, AS LONG AS IT LASTS.

/

1. THE ARTIST MAY CONSTRUCT THE PIECE
2. THE PIECE MAY BE FABRICATED
3. THE PIECE NEED NOT TO BE BUILT
- EACH BEING EQUAL AND CONSISTENT WITH THE INTENT OF THE ARTIST
- THE DECISION AS TO CONDITION RESTS WITH THE RECIEVER UPON THE OCCASION OF RECIEVESHIP

LE MOT *PIECE* SERA ENSUITE REMPLACÉ PAR *WORK*

1. L'ARTISTE PEUT CONSTRUIRE LE TRAVAIL
2. LE TRAVAIL PEUT ÊTRE FABRIQUÉ
3. LE TRAVAIL PEUT NE PAS ÊTRE RÉALISÉ
- CHACUN ÉTANT ÉGALE ET EN ACCORD AVEC L'INTENTION DE L'ARTISTE
- LE CHOIX D'UNE DES CONDITIONS DE PRÉSENTATION RELÈVE DU RECEVEUR À L'OCCASION DE LA RÉCEPTION

*Sans titre (Le signe répété)*, Vincenzo Agnetti  
in *Flash Art*, n° 32-33-34, Milan, mai-juin 1972 (© Archivio Vincenzo Agnetti, Milan).  
L'œuvre est présentée ici sous forme d'affiche (70x70) et exposée de manière sauvage  
sur les murs de la ville.





*Intervention K1 À vous qui n'êtes pas encore nés*, Vincenzo Agnetti, 1972,  
*Intervento K1. A voi che non siete ancora nati*, in *Flash Art*, n° 32-33-34, Milan, mai-juin 1972.  
*Art conceptuel, une entologie*, éd. Mix., 2008 p. 40-42 (© Archivio Vincenzo Agnetti, Milan).

Il est important pour moi de vous parler messieurs, en ce jour et en ce lieu qui furent jadis ceux de nos pères. C'est important pour moi pour deux raisons : les miroirs clos dans les livres et les amours. Sans parler du soleil qui est maintenant éteint depuis longtemps : à ce moment et en ce lieu où la nuit a disparu avec le jour. Et à cet instant même le vide mystique a eu un poids, un sens, un *ex-voto*.

Je crois seulement aux choses qui n'existent pas, le reste est contaminé.

Mais peut-être les causes sont-elles à chercher du côté de la première information, dans cet ordre peut-être. Ou bien les motifs sont tout autres, et autres les choses mêmes mises ensemble de sorte que ni l'une ni l'autre ne demeure, et d'autant moins un objet accroché au mur. Ainsi, tout devient un ensemble subdivisé à l'infini qui rend grâce aux artifices incomparables de l'absolu qui sont les vôtres.

Concernant cette proposition, messieurs, vous savez parfaitement que son principe en fut la fin. Puis : les artères, les murs, les images. Elles furent nombreuses les nécessités poussées vers le cas et les causes. Voilà vraiment ce qui nous a privé de liberté. L'aujourd'hui est un siècle. Néanmoins comme toujours je vous accuserai, je vous interpellerais de là-haut pour vous obliger à connaître la spirale qui respire à jamais comme ces objets qui font notre admiration, le caillou et l'éternité qui n'existent pas mais fonctionnent. Il est intéressant de penser aux dispositifs que nous n'avons pas réussi à associer. Cependant je n'ai de cesse de répéter que ma liturgie, enracinée dans les tableaux, les livres, les quotidiens, la télévision, etc., vous éclairera en détail sur les origines du goût qui ne se trouvent pas dans le beau et encore moins dans le laid. Elle éclairera les peurs, les fautes, les ténèbres.

Oui, je les ai associées aux autres exemples afin seulement de vous énumérer ce qui a précédé. L'idée des peuples, par exemple ; du capital, du pouvoir, du fétiche, de la gloire. L'idée de revenir en ce lieu vous effraie, voilà tout. Le non-dit de la première fois, de la dernière, de l'idée. Pourtant des choses nouvelles se produisent et ne se produiront pas. Pendant ces quelques minutes, par exemple, quatre cents personnes sont nées, deux par seconde, et on a accroché environ sept cent mille tableaux. Cependant, dans le même temps : trente quatre personnes sont mortes subitement d'une mort si subite que même les résidents des asiles ne peuvent la comprendre. À ceci ajoutez une dizaine de suicides, ajoutez quatre-vingts morts de cancer, trente d'accidents divers, quatrevingts encore de maladies improbables et une vingtaine faute de raisons absurdes. Comme vous voyez, le dernier motif des premiers quatre cents forme de nouveau quatre cents. À nous en revanche, il manque la nécessité, le dialogue ou peut-être la raison véritable de nos existences. Ainsi vont les choses.

Il m'est pénible de vous rappeler qu'avant le beau n'existait pas le laid. Il y avait seulement les causes, les appétits et les transferts. Est-il donc naturel et justifié ce point d'arrêt qui vous tient comme ces vices qui vous habitent en ce moment pour vous faire suivre l'hymne de la raison ?

Aujourd'hui même les derniers contingents sont arrivés, traumatisés et avec de belles couleurs. Ils sont arrivés avant l'heure avec les fleurs et le jardin industriel. Industrie de la même fleur et spectateur sans récompense. Et vous en revanche, vous êtes, ici, oubliés par

le groupe qui vous regroupe. En fait, en vous regardant, vous trouverez dans vos yeux une sorte de frénésie, de tendance à l'abandon, de passion gaspillée par un rêve qui ne pourra jamais prendre corps. C'est peut-être l'inconnue ou l'objet d'une soirée comme celle-ci ou bien l'ultime acquis d'une perte; exactement comme toutes les choses finies avant d'être. Finalement, l'accolade, le toast, la carte de visite, la poupée, les elles. Par-dessus tout, nous ne pouvons oublier la mère du héros et encore moins les fleurs source de résignation. En continuant ainsi comment pourrions-nous substituer à cette échelle une autre ascension? C'est encore un inventaire à mettre avec, à annuler. Et alors les murs sans tableau où les accrocherons-nous? Ici même! En ce lieu où nous lancerons une loi et en un autre lieu qui donnera son importance à l'histoire, car il reste toujours une couche de civilisation pour couvrir la civilisation. Une oasis de paix dans le tumulte de la ville : à gauche la foule, à droite la foule. En quelque sorte un match en solitaire : d'un côté nous et de l'autre les autres. Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours de quelque chose de vrai : les mouvements, le se mettre à faire, se désespérer, bloquer. Quoi qu'il en soit c'est une autre histoire, vue à travers les yeux de l'usurpateur. Autrement dit, on l'appelle pure lâcheté, ou mieux, le désir de planter une plume sur le cou de l'oiseau. On recommence toujours par le rituel pour les dénicher sous les lois de l'espèce et les premiers à mourir sont toujours les jeunes puisque les vieux doivent apprendre à succomber avant.

Des années et des années de constellations annulées par les broderies et l'obéissance : la maison et le bal masqué et les représentations des maisons et des bals. Une longue liste de choses; de statues, de tableaux, de sons mis les uns dans les autres comme pour faire de la sève. Des justifications pré-ordonnées et des systèmes en série. Et en attendant quelqu'un dépose des fleurs sur le seuil de la nouvelle porte; et il y a aussi le repas pendant que la première de la classe récite la dernière poésie du monde.

Cependant, il nous faut maintenant forcer la main pour être élus avant même les élections, avant le quand-ce-sera-permis. C'est un avant qui part exactement de l'âge de pierre pour arriver jusqu'à aujourd'hui. Une sorte de salon à l'intérieur et au dehors du parlement au point précis de l'adultère : l'échelle n'est jamais la même et la même victime s'écroule aux pieds des bourreaux : c'est ainsi que s'édifient les monuments.

Ce n'est ni juste ni beau.

Les conséquences de la possession, il me semble. Croire en la copie, croire au copié, au différencié, au déformé, à l'oublié, à l'inventé, à l'embrouillé. Il n'est pas facile d'influer sur le cours de l'or et des idées. Finalement ils nous montrent toujours une âme tendre, tendre et passe-partout.

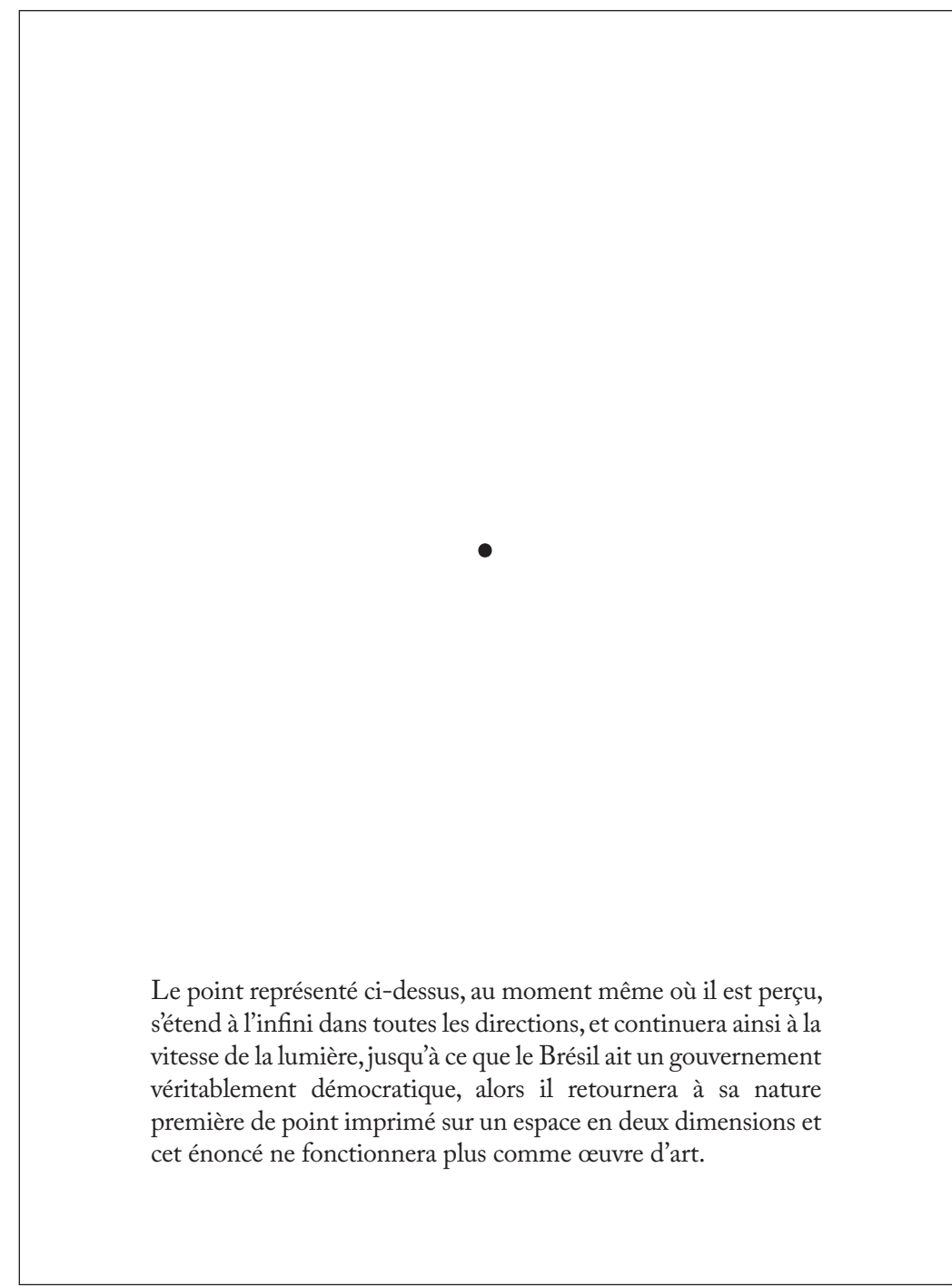
Oui, il est important pour moi de vous parler, messieurs, à cette place qui n'a pas encore été édifiée et qui fut jadis celle de nos pères. Ce plaisir me vient sans doute de la fable ou encore de la ruse, de l'idée. L'idée de la perfection peut-être?

Les voilà! ils ne seront pas assurés de leurs trésors.

Vincenzo Agnetti



*Selected Drawings*, Douglas Huebler, 1970, feuille imprimée A4  
L'œuvre est visible en continu sur la vitrine de l'Hôtel Nord-Pinus.  
Dessin tiré de *Selected Drawings (1968-1973)* col. Galleria Sperone, 1970.



Le point représenté ci-dessus, au moment même où il est perçu, s'étend à l'infini dans toutes les directions, et continuera ainsi à la vitesse de la lumière, jusqu'à ce que le Brésil ait un gouvernement véritablement démocratique, alors il retournera à sa nature première de point imprimé sur un espace en deux dimensions et cet énoncé ne fonctionnera plus comme œuvre d'art.



PARTITION NOIRE

La partition transforme la structure en événement.

La partition est une trace en avant celle laissée par l'arrêt brutal.

Une partition n'est pas une œuvre mais sa définition.

Une partition est une œuvre qui se déclare dépendante de sa réalisation, un objet en 2 dimensions qui se déclare dépendant de la 3<sup>ème</sup>, un système de signes qui change de médium lors de son interprétation, une écriture qui change de lieu lors de sa lecture.

La partition est une spéculation temporelle. La partition est un outil, elle nous prolonge et nous altère.

La partition est quelque chose qu'on confie à quelqu'un. Elle a besoin de l'intervention et des compétences des autres, elle n'existe que dans sa transmission.

La partition est une tache d'huile, elle ne fuit pas le monde, elle le repousse. La partition érotise les corps séparés par le désir de se retrouver. Elle peuple notre solitude de son écho.

La partition tire l'œuvre vers l'extérieur. Le savoir a rendu le monde silencieux, la technique a bâillonné les objets, la partition leur redonne la parole.

La partition est un mode d'emploi du réel. Une façon d'utiliser la matière, le monde.

Une partition est une forme vide offerte à l'infini du mouvement.

Le texte est une parole immobile. Une partition est un texte sur le départ.

L'improvisation part à la conquête de l'inconscient, la partition part à la conquête de l'intention.

Être à un endroit et à un autre, dans un état et dans un autre, avoir la désinvolture du courant alternatif.

Les passions tristes ne nous quittent jamais, les autres nous accompagnent jusqu'à la suivante.

La pensée harcèle le monde, le secoue jusqu'à ce qu'il nous parle. Qu'au moins la sentence de notre exil nous soit rendue ! Les poètes attendent debout sous la pluie que le monde leur réponde.

L'époque est toujours un cailloux dans la chaussure, un costume mal taillé, seul l'inactualité du poème la rend présentable.

Le poème grince du bruit que le monde fait en tournant.

Comment réconcilier l'intensité de la politique et celle de la poésie ?

Qu'importe le joueur de flute ! Armer le langage, s'entourer de la ceinture explosive de ses phrases et sortir dans la rue pour voir ce qui se passe. Faire de chaque mot une grenade dégoupillée ou un pétard mouillé.

Le poème est la révocation de toute vocation.

La pudeur est l'art de la distance, elle nous demande où l'on est, elle nous demande ce qu'on y fait, pourquoi, comment et avec qui. La pudeur est la *check list* qui règle en permanence notre distance par rapport aux autres, c'est la loi des anarchistes.

L'ordre est un cailloux dans l'eau, il crée le désordre autour de lui.

Et si le chemin de l'égalité ne passait pas par la dictature du prolétariat mais par l'abolition de la propriété et si le monde devait se recouvrir de noir pour que le Brésil soit libre.

Le chaos est enkysté dans la création, il est prêt à s'épanouir au cœur de toutes choses.

Tout trace des lignes, les mystiques et les drogués, les anarchistes et les artistes y cherchent un point.

Comme un point qui s'étend sur toute la surface de la terre à la vitesse de la lumière, comme un point noir qui clignote sur la planète, comme une éclipse invisible, comme le noir entre deux images, il y aura par hasard une guerre froide et sanglante.

Un filament qui attend l'incandescence, nous sommes sur terre comme à l'intérieur d'une ampoule.

Manifestes (extraits)

Le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants ; je ne veux pas en ajouter d'autres.

Je préfère me contenter de prendre acte de l'existence des choses en termes de temps et/ou d'espace.

Il s'agit plus précisément, pour l'œuvre, de se préoccuper de choses dont les relations dépassent toute expérience sensible.

Parce que l'œuvre est au-delà de l'expérience sensible directe, la qualité de l'œuvre dépend de son système de documentation.

Cette documentation prend la forme de photographies, de cartes, de dessins et de descriptions langagières.

Ce que je dis fait partie de l'œuvre d'art. Je ne vais pas voir les critiques pour commenter mon travail. Je leur dis moi-même de quoi cela parle.

Les gens prétendent que les mots n'ont rien à voir avec l'art. Je ne peux accepter cela. C'est faux. L'art est une source d'informations.

Mon œuvre consiste à déterminer la forme de l'art lorsque le rôle que joue traditionnellement l'expérience visuelle se trouve amoindri ou éliminé. Dans un certain nombre d'œuvres, j'ai opéré de cette manière d'abord en amenant « l'apparence » au premier plan de la pièce, puis en en suspendant l'expérience visuelle en la faisant, finalement, fonctionner comme un document qui existe en tant que partie structurelle d'un système conceptuel. Les systèmes utilisés sont des suites logiques ou aléatoires de nombres, des aspects du temps ou des propositions de langage ; la documentation de l'« apparence » consiste en une série de photographies prises avec un appareil photo utilisé comme dispositif de reproduction et dont l'opérateur ne prend aucune décision « esthétique. »

Tout ce qu'il y a de visuel dans l'œuvre existe ainsi arbitrairement et son existence réelle demeure inchangée – au monde parmi les choses – séparée de l'art comme de son discours.

*Manifeste, [Manifest]* (1969), 3 extraits tirés du cat. de l'exposition de Seth Siegelaub, du 5 au 31 janvier 1969, New York; de « Thinkworks » de David Shirey dans la revue *Art in America* (mai-juin 1969); et de cat. *Artists and Photographs*, Multiple Inc., New York, 1969. Trad. français in *Art conceptuel, une entologie*, éd. Mix., p. 422.

Press Release

LANGUAGE to be LOOKED at and/or THINGS to be READ (1967)

Language operates between literal and metaphorical signification. The power of a word lies in the very inadequacy of the context it is placed, in the unresolved or partially resolved tension of disparates. A word fixed or a statement isolated without any decorative or "cubist" visual format, becomes a perception of similarity in dissimilars - in short a paradox. Congruity could be disrupted by a metaphorical complexity within a literal system. Literal usage becomes incantory when all metaphors are suppressed. Here language is built, not written. Yet, discursive literalness is apt to be a container for a radical metaphor. Literal statements often conceal violent analogies. The mind resists the false identity of such circumambient suggestions, only to accept an equally false logical surface. Banal words function as a feeble phenomena that fall into their own mental bogs of meaning. An emotion is suggested and demolished in one glance by certain words. Other words constantly shift or invert themselves without ending, these could be called "suspended words." Simple statements are often based on language fears, and sometimes result in dogma or a non-sense. Words for mental processes are all derived from physical things. References are often reversed so that the "object" takes the place of the "word". A is A is never A is A, but rather X is A. The misunderstood notion of a metaphor has it that A is X - that is wrong. The scale of a letter in a word changes one's visual meaning of the word. Language thus becomes monumental because of the mutations of advertising. A word outside of the mind is a set of "dead letters". The mania for literalness relates to the breakdown in the rational belief in reality. Books entomb words in a synthetic rigor mortis, perhaps that is why "print" is thought to have entered obsolescence. The mind of this death, however, is unrelentingly awake.

Eton Corrasable

*Langage à voir et/ou choses à lire [Language to be Looked at and/or Things to be Read],*  
texte accompagnant la présentation du dessin *Tas de langage [Heap of Language]*  
lors de l'exposition *Language Show* à la Virginia Dwan Gallery de New York, 1967.  
Trad. F. Vallos.     <https://www.robertsmithson.com/>



Dossier de presse

Language à voir et/ou choses à lire (1967)

Le langage opère entre signification littérale et métaphorique. La puissance d'un mot réside en son inadéquation au contexte dans lequel il est placé, en la tension irrésolue ou partiellement résolue des écarts. Un mot fixé ou un énoncé isolé sans aucune aspect visuel décoratif ou « cubiste » devient une perception du semblable dans le dissemblable – en fait, un paradoxe. Dans un système littéral, il est possible de perturber l'usage par la complexité métaphorique. L'usage littéral devient incantatoire quand toutes les métaphores sont supprimées. Ici, le langage n'est pas écrit mais construit. Cependant, la littéralité discursive est capable de recevoir la métaphore radicale. Les énoncés littéraux renferment souvent de violentes analogies. L'esprit résiste à la fausse identité de ces suggestions ambiantes, dans le seul but d'admettre une surface logique tout aussi fausse. Les mots ordinaires fonctionnent comme un phénomène faible qui s'enlise dans le bournier de leur signification. Certains mots suscitent et détruisent une émotion en un clin d'œil. D'autres mots, qu'on pourrait appeler « mots suspendus », se modifient et s'inversent indéfiniment. Les énoncés simples sont souvent fondés sur la crainte du langage et conduisent parfois au dogme ou au non-sens. Les mots du processus mental proviennent tous de choses physiques. Les références sont souvent inversées de sorte que l'« objet » prend la place du « mot ». A est A n'est jamais A est A, mais X est A. Le malentendu dans la métaphore vient de A est X – ce qui est faux. La taille d'une lettre dans un mot change la signification visuelle de ce mot. Le langage devient ainsi monumental du fait de l'évolution de la publicité. Un mot hors de l'esprit est un ensemble de « lettres mortes ». La manie de la littéralité vient de l'effondrement de la croyance rationnelle en la réalité. Les livres ensevelissent les mots dans une *rigor mortis* artificielle, raison pour laquelle « l'imprimé » est tombé en désuétude. L'esprit de cette mort, cependant, demeure obstinément éveillé.

Eton Corrasable



*Quelque chose d'analogue à un bon fauteuil*, Yann Sérandour, 2017,  
bâche sur le Musée Réattu, 50 x 550, façade sur le Rhône.  
Courtesy de l'artiste et GB Agency, Paris.

L'énoncé est extrait de la célèbre déclaration de Matisse : « Ce que je rêve, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit, pour tout travailleur cérébral, pour l'homme d'affaires aussi bien que pour l'artiste des lettres, par exemple, un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui délasse de ses fatigues physiques. », Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, 1997, p. 50.



*Quelque chose d'analogue à un bon fauteuil*, Yann Sérandour, 2017  
affiche format A2 et carte A6

L'œuvre prend la forme d'une affiche découpée éditée à 100 exemplaires dans l'édition catalogue.

NOTES D'UN PEINTRE

quelque chose d'analogue à un bon fau-  
teuil

*Mutatis mutandis*, Antoine Dufeu,  
banderole rue de la Cavalerie, 80 x 500, 2017. Courtesy de l'artiste.  
L'œuvre est présentée sous la forme d'une banderole et sous forme d'un set de table imprimé et disponible  
pendant la durée de l'exposition au restaurant Les Sales Gosses, 9 rue de la Cavalerie.



**NOUS SOMMES JOYEUX.  
QUI QUE NOUS SOYONS OU QUOI QUE NOUS FASSIONS,  
NOUS SOMMES DES ÊTRES DE JOIE.  
AVENTUREUSEMENT NOUS EXISTONS, SUBLIMENT  
NOUS AFFECTONS, INCONDITIONNELLEMENT NOUS AIMONS,  
DIVERSEMENT NOUS PENSONS.**

Antoine Dufeu, *Médias pendant*, 2017  
banderole ne de la Cavalerie « La France dit-on est un pays » & édition d'un set de table.  
in exposition *KILL/EN*, 21 avril - 20 mai 2017 - Arles - <http://www.espaceantoin.org/>



Aventures (fragments)

\*

Toute image étant un écran, nous inverserions par intermittence nos rôles sans exactement savoir en quoi ils auraient consisté et consisteraient.

\*

Au moment de passer la frontière des États-Unis d’Amérique, pays qui dépense depuis des dizaines d’années des centaines de milliards de dollars dans des conflits dont le théâtre est des plus éloignés de son territoire, tu déclareras que tu « viens rendre visite à ton ami Jonah » pour y passer quelques vacances à moins qu’aucun motif ne te soit demandé pour justifier de ton séjour là-bas. Les vacances ne sont jamais suffisamment longues, à commencer par celles des pouvoirs ; les tiennes qui – nous le savons pertinemment – n’en seront qu’implicitement dureront officiellement une huitaine de jours, du moins pour les autorités diffuses du pays dont tu seras l’hôte. Lorsque le garde-frontières t’adressera une série de questions, tu ne trembleras pas ; tu t’abstiendras de tout commentaire inutile ou inadéquat et te contenteras de répondre aussi paisiblement, précisément et simplement que possible. Tu ne songeras pas à ce que tu sais du boom carcéral affectant les États-Unis, pays qui s’est ouvert plus que tout autre à la privatisation de la justice et de l’emprisonnement et dans lequel un citoyen sur trente-et-un est soit incarcéré dans une prison fédérale ou dans une prison d’État soit détenu dans une prison locale car en attente de jugement voire en liberté conditionnelle. Tu ne songeras pas non plus aux milliers d’employés du secteur avicole privés de pauses et ainsi obligés de pisser et chier dans des couches durant leurs heures de travail. En ces instants-là aussi, bien que situé à distance respectable de toi et, quant à moi, de l’autre côté de la frontière, et même si je serai, sensiblement en retard par rapport au planning que je me serais fixé ce jour-là dès mon réveil, en train de m’exprimer certes en anglais mais également un petit peu en espagnol avec un interlocuteur afin de négocier le montant de la course de taxi qui m’aura amené à proximité immédiate de ton point d’arrivée, je serai ton bodyguard.

\*

« Je t’attendrai à *JFK*, t’avais-je écrit quelques jours plus tôt dans un e-mail. Le vol de l’avion par lequel tu es passé en quelques sept heures d’un continent à l’autre – de l’Europe à l’Amérique en l’occurrence du Nord – s’il semble s’être bien déroulé a enregistré un léger retard à l’atterrissage dont j’ignore pour le moment tout de la ou des raisons auxquels il peut être attribué. Je l’estime plutôt bienvenu puisque j’ai moi-même failli être en retard pour t’accueillir et ainsi ne pas être en mesure d’honorer le rendez-vous que je t’avais pourtant fixé. Je surveille les sorties en même temps que mon téléphone puis t’aperçois. Je t’adresse un clin d’œil à travers la foule éparse et tu me retournes un sourire sans te démêler d’un air que je qualifierais volontiers de déterminé si je ne te savais rendu relativement fébrile par ta première venue aux États-Unis depuis une quinzaine d’années. Voyageant léger, ce dont – fais-moi confiance – je ne tarderai pas à te féliciter, il t’est inutile de poser le moindre bagage au sol pour nous permettre de nous embrasser sans attendre. Je t’offre consécutivement une bouteille de plastique « PET », communément qualifiée de petite, d’un volume de 50 cl. L’absorption de l’eau fraîche qu’elle contient devrait te permettre de te désaltérer et de te rafraîchir après, contasté-je, ce long déplacement. Nous sortons de l’aérogare : j’ai l’intuition qu’une fois prochaine, dans quelques semaines tout au plus, je t’accueillerai à nouveau, ici-même, à la différence près que je disposerai d’une voiture de location et que je nous conduirai en dehors de New-York, dans quelque village huppé de la vallée de l’Hudson. Pour l’heure, c’est en taxi que je suggère de rejoindre l’appartement que j’habite et dans lequel tu passeras une unique nuit avant que nous ne partions ensemble le lendemain pour Atlanta.



\*

Tu écoutes *Fossa Felchi* sans visuellement la distinguer parce que la présence d’une légère brume nous empêche en ces instants de voir les fougères qui recouvrent très certainement la roche ou la terre de cette fosse auxquelles elles donnent leur nom. Tu nous invites à l’écouter également. Nous interrompons nos discussions et faisons silence ; nous entendons des chants d’oiseaux.

\*

Qu’est-ce qui te rend présentement, c’est-à-dire inconditionnellement, heureux ? Est-ce l’absence du moindre réveil matin alentours ? Sont-ce les souvenirs fugaces et vagues, mais à ce point similaires que nous serons en mesure de les qualifier rétrospectivement de communs, que nous partagerons à coup sûr dans les heures à venir quant à nos séjours respectifs au Grand Hôtel Et Des Palmes de Palerme ? Est-ce le soleil radieux sur fond de ciel entièrement bleu et dégagé qui brille ici chaque jour ? Est-ce notre arrivée conjugulée au plaisir dont tu jouis sans doute en dégustant une glace à la fraise alors que nous n’avons pas encore posé un pied sur la terre ferme mais que nous sommes déjà en train de nous adresser de manière enjouée des signes de la main parce que nous venons tout juste de nous apercevoir puis de nous reconnaître à travers des hublots ? Est-ce parce qu’ici la vacation se distingue des vacances ? Est-ce tout simplement une question d’ambiance ?

\*

Très adéquatement plutôt que très cordialement, un son caractéristique t’indique que tu viens de recevoir un nouveau texto. Tu n’as besoin que de quelques fractions de seconde pour te saisir de l’engin de réception posé sur la table basse à la gauche de laquelle, face à la mer Méditerranée, tu es allongé, le buste légèrement redressé. Tu déverrouilles l’appareil téléphonique, dont des prototypes de générations à venir permettent déjà de gérer à eux seuls l’ensemble des fonctions d’une automobile, d’assurer l’intégralité des tâches ménagères d’une maison et que sais-je encore. Tout va très vite et nécessite nettement moins de temps que celui correspondant au record de durée minimale de récitation du Notre Père ; tu découvres la photographie que je viens tout juste de t’envoyer sur laquelle tu visualises une petite boîte d’anchois à ton goût. Même si je ne me situe qu’à quelques centaines de mètres de toi, tu conviens de ne point attendre le moment de nous retrouver pour me demander, toujours par écrit, non pas pourquoi je t’ai envoyé cette image mais ce que, me qualifiant au passage de coquin, je fais avec ça. Assis à l’ombre sur la terrasse commune à nos maisons mitoyennes, je tapote sur mon clavier non pas dématérialisé mais sûrement susceptible, de par l’usage qui en est le mien, d’occasionner quelque arthrite à mes futurs doigts de quinquagénaire à condition que je puisse vivre encore une dizaine d’années. J’appuie successivement sur les images « j », « e », « espace », « m », « a », « n », « g », « e » sans prendre soin d’affubler la lettre « j » initiale d’une majuscule et d’ajouter un point final à mon message. Ayant récemment dû faire scanner à deux reprises des parties de mon corps par des appareils de radiologie, j’ai été positivement étonné par la manière systématique avec laquelle les radiologues, lors de l’enregistrement des conclusions de leurs diagnostics retranscrits quasiment instantanément, semblent mettre non pas un point d’honneur mais, bien qu’il est syntaxiquement incorrect de l’énoncer ainsi, comme un point d’orgue à prononcer au terme de chacune de leurs phrases le mot « point » et si mes souvenirs sont bons, le moment venu, « point final ».

\*

Tu m’indiques que tout le monde peut discuter avec n’importe qui d’un équivalent général. J’en conviens ; nous débutons. Ainsi avons-nous fini d’achopper sur celui qui nous gouverne inconsciemment depuis trop longtemps, étant à l’origine de conflits et de morts multiples. Il n’est pas nécessaire d’en passer par la dette, une dette qui serait infinie alors qu’elle n’est que pseudo-infinie. La dette infinie n’existe pas, absolument pas, le crédit infini en un sens non plus car il ferait cause commune avec la confiance ; or nous convenons qu’il s’agit pour le moment de faire fi de toute considération morale. S’il fallait le démontrer, tu le démontrerais à ma place ou en quelque autre ; n’en doutons pas.



Le point de départ du projet de l’exposition *RELEVÉS* est l’invitation faite par Lætitia Talbot à venir penser la présence des énoncés des artistes conceptuels (tels qu’ils avaient été montrés dans l’ouvrage *Art conceptuel, une entologie*<sup>1</sup>) dans l’espace public. Pour cela a donc été conçue, pour l’espace public de la ville d’Arles, la présence d’une série d’œuvres emblématiques de l’art conceptuel (les *statements* de Lawrence Weiner, la publication de la pièce *Schema* (1966) de Dan Graham dans un journal quotidien, la diffusion d’une affiche de 1976 de Art and Language, la diffusion du texte d’une chanson édité en 1995, etc.) et la présence d’une série de pièces uniques commandées pour l’exposition (les pièces du collectif A Constructed World, de l’artiste Yann Sérandour ou encore de l’écrivain Antoine Dufeu). Toutes ces pièces existent dans l’espace public sous la forme d’énoncés linguistiques qui se saisissent de supports spécifiques (façades de musée, galerie d’art, journaux quotidien, commerces, murs et rues) : elles sont alors banderoles, bâches, affiches, tracts, fiches, sets de tables, cartes, sons, journaux, etc.

Si l’on admet avec Joseph Kosuth que « l’art n’existe que conceptuellement » (in *Art after philosophy*, 1969<sup>2</sup>), cela signifie alors deux choses fondamentales. D’abord que l’art trouve son lieu d’existence dans sa projection et non en tant qu’objet. Ce qui signifie alors que ce qui importe pour l’œuvre est le lieu – l’espace – où elle peut advenir. Ensuite cela signifie que l’art, comme *avoir lieu*, trouve sa puissance d’existence dans sa teneur d’*instantiation*. Or l’instantiation de l’œuvre signifie qu’elle est en mesure d’insister dans le lieu où elle advient. Comment pouvons-nous définir le caractère de l’instantiation ? Il est la puissance à insister sur ce qui doit advenir par l’agir. Il y a donc une relation entre un insister et un exister. L’insister est une manière de se ternir ferme dans l’agir tandis que l’exister est une manière de sortir de l’agir pour advenir à l’être. Ceci est la forme dialectique propre à l’histoire de l’œuvre. Ce qui signifie alors que nous avons deux concepts apposés, l’instance et l’existence. Or si l’œuvre n’existe que conceptuellement alors elle doit se saisir d’une puissance particulière qui est celle de l’instance en tant qu’avoir lieu. D’autre part, si nous acceptons encore (avec Kosuth) de penser *l’art après la philosophie* cela signifie que nous pouvons penser l’art après l’histoire métaphysique de l’être (ce qui est encore précisément l’affirmation de Martin Heidegger lors de la conférence *La fin de la philosophie et la tâche de la pensée*, donnée le 21 avril 1964 à Paris<sup>3</sup>). Ce qui importe alors ce n’est pas que l’œuvre *peut* ou *doit* être mais que l’œuvre *advienne* conceptuellement selon les formes et les lieux de son instantiation. Or c’est très précisément ce qu’énonce et ce que montre la pièce de Dan Graham intitulée *Shema* (1966) et que nous publions sous une forme singulière de son instantiation dans le journal *La Marseillaise* le 21 avril 2017.

C’est précisément en ce sens que Douglas Huebler écrit en 1969<sup>4</sup> « Je préfère me contenter de prendre acte de l’existence des choses en termes de temps et/ou d’espace ». Or il ajouta dans les mêmes commentaires, en 1969, que « l’art est une source d’informations ». C’est aussi profondément ce que nous désirons inscrire dans l’exposition *RELEVÉS* : chaque œuvre est ici une source première d’informations sur l’histoire de l’art et de la réception et une source seconde d’information sur l’histoire politique de notre commun, de notre altérité et de la fonction essentielle de l’espace public, de la fonction essentielle de ce que l’on nomme l’*aitre*.

#### Notes

1. *Art conceptuel, une entologie* (G. Herrmann, F. Reymond, F. Vallos), éd. Mix., 2008.

2. *Ibid.*, p. 429.

3. Martin Heidegger, *Question III & IV*, Gallimard, 1966, p. 277.

4. *Manifeste*, in *Art conceptuel*, op. cit. p. 422



LE CATALOGUE EST CO-ÉDITÉ PAR ÉDITIONS MIX. & ESPACE POUR L'ART  
<http://www.espacepourlart.org/> <https://editions-mix.com/>

×

Le catalogue de l'exposition *RELEVÉS* (éditions Mix. x Espace pour l'art) est une boîte classeur éditée à 100 exemplaires contenant 18 fiches, un exemplaire du carton (*Study for a secret painting*, Art & Language), un exemplaire du journal *RELEVÉS*, un exemplaire du journal *La Marseillaise* du 21 avril 2017 (*Poem*, Dan Graham), une affiche de Art & Language (*Support School*), une affiche de A Constructed World (*Group up*), une affiche de Yann Sérandour (*Quelque chose d'analogue à ~~un bon fauteuil~~*) et des textes critiques de Sylvie Boulanger, Nicolas Giraud, Jean-Philippe Peynot, Alexandre Quoi, Fabrice Reymond & Fabien Vallos. Photographies de Pauline Assathiany.

×

Remerciements à Pauline Assathiany, Michael Baldwin, Mel Bochner, Sylvie Boulanger, Jean-Paul Capitani, Bice Curiger, Fabrice Denise, Antoine Dufeu, Rémy Fenzy, Dora García, Julia Gensbeitel-Ortiz, Nicolas Giraud, Geoff Lowe, Delphine Manjard, Julia Marchand, Scott McGaughey, Philippe Méaille, Dan Osborn, Jean-Philippe Peynot, Sébastien Pluot, Cyrille Putman, Alexandre Quoi, Rémy Raillard, Mel Ramsden, Fabrice Reymond, Jacqueline Riva, Daniel Rouvier, Hervé Schiavetti, Yann Sérandour, Patricia Sorroche, Christine Taris, Johann Villedieu, Lawrence Weiner, Johanna Wistrom, et les services du patrimoine, et techniques de la ville d'Arles.

×

EXPOSITION *RELEVÉS* - 21 AVRIL - 20 MAI 2017 - ARLES

×

*Boîte-catalogue éditée à 100 ex. dont 25 hors-commerce & catalogue édité à 300 ex.*



*Relevés* est une exposition d'énoncés d'artistes conceptuels et d'auteurs dans l'espace public de la ville d'Arles. Il s'agit donc d'éprouver l'œuvre ailleurs que dans la relation à l'objet et bien sûr ailleurs que dans le lieu de la galerie ou du musée. Ce qui importe est sa sortie – et sa restitution à l'espace public – et surtout la relation que les énoncés pouvaient dès lors entretenir au vivant, à l'usage, à l'espace de partage et à l'espace politique. Il va de soi que la date de l'exposition coïncide avec une date importante de l'histoire politique française et en même temps avec une date qui se charge de toutes les crises symboliques de la représentation de ce politique. Relevés est une exposition qui vient lever ces espaces de tensions pour y produire un manifeste politique et un relevé de l'état de la crise de cet espace. Autrement dit de la crise de notre commun qui ne cesse de se conforter dans les formes les plus stériles du symbole et les constructions les plus radicales de la haine et du mépris de l'autre.

Il s'agissait donc de construire une exposition dont la teneur devait être la relation entre l'épreuve plastique de la construction de la réalité et le partage de cette épreuve (puisqu'il s'agit de mettre en commun ces objets de la réalité) qui se nomme politique. C'est cette relation qui fonde la dialectique occidentale et la philosophie. La destruction de cette relation conduit à la crise. Nous avons choisi des œuvres pour montrer cela. D'abord le *statement #71* de 1970 de Lawrence Weiner «*A Translation from one Language to another*»<sup>1</sup> parce qu'il est libre d'usage (*public freehold*) et parce qu'il invite à l'usage nécessaire de la traduction pour éprouver le passage vers d'autres modes opératoires : vers l'altérité, vers la langue et la pensée de l'autre, vers la pensée antique afin de démettre toute pensée possible du barbare. Puis une pièce de Douglas Huebler issue des *Selected Drawings*<sup>2</sup> de 1970 qui invite à regarder un point qui s'étend à l'infini et qui en tant que tel peut être considéré comme une œuvre jusqu'à ce que le Brésil devienne une démocratie. Ce qui signifie alors – paradoiquement – qu'à partir de la fin de la dictature militaire en 1985 cette œuvre a cessé d'être une œuvre, mais pourrait le redevenir depuis la destitution de Dilma Rousseff en août 2016. Puis encore la diffusion d'un texte programmatique «*A voi que non siete ancora nati*» de Vincenzo Agnetti de 1972. Le texte se saisit alors, de manière indissociable, comme un discours politique et comme un discours poétique. Ou encore le texte *Language to be Looked at and/or Things to be Read* de Robert Smithson de 1967, sur l'épreuve de la langue littérale et le danger de la métaphore. Est exposé encore un énoncé de Dora Garcia écrit à la feuille d'or et affirmant qu'il y a «un trou dans le réel»<sup>3</sup>. Ce trou est celui opéré par le langage comme épreuve de la réalité. Et c'est partir de ce trou dans le réel qu'il s'agit de penser mais aussi de construire la réalité comme épreuve politique puisque la réalité n'est jamais autre chose que la saisie et la transformation du réel pour l'être. Ceci se nomme le monde et doit être à la fois pensé et discuté par le commun. Est exposée encore une pièce de 1970 de Mel Bochner intitulé *Language is not transparent*<sup>4</sup> : un carré de peinture noire est réalisé sur un mur blanc avec quelques coulures et une inscription à la craie blanche affirmant que le langage n'est pas transparent. Il s'agit à la fois d'un jeu d'images sur l'histoire de l'art et sur l'histoire des formes mais aussi de l'affirmation conceptuelle et politique que le langage (à commencer par le langage verbal, puis le non-verbal) n'est jamais transparent. Croire en sa transparence ou en sa dissimulation derrière les formes serait à la fois le risque majeur de ne pas prendre garde à sa teneur, mais aussi le danger de ne pas discuter de son effectivité. L'exposition continue avec une série d'œuvres de Art & Language : la première est une bâche rouge *Kangaroo*, 2017<sup>5</sup> qui présente un fragment d'un texte d'une chanson racontant une histoire de langage entre les colons et les autochtones<sup>6</sup> lors de la colonisation de l'Australie. Il s'agit bien de montrer que dans la situation catastrophique de la colonisation, le langage demeure un outil fondamental de défense. Par ailleurs il s'agira de travailler sur le langage pour penser une épreuve critique du post-colonialisme. La deuxième pièce de Art & Language est une affiche de 1976 *Support School*<sup>7</sup> qui dénonce l'usage de l'école par l'industrie culturelle et le capitalisme. Enfin la troisième pièce est une lettre inédite de 2012 où sont décrits les sept péchés capitaux des artistes contemporains. L'exposition *Relevés* a permis de diffusé le 21 et le 29 avril 2017 dans le journal *La Marseillaise* la pièce *Schema* (1966) de Dan Graham. Cette œuvre fascinante demande à être activée dans des publications en réalisant un acte de description du support technique de la publication. Cette pièce réclame à la fois une attention forte à la lettre comme inscription et à la fois réclame une constante interrogation des supports de publication<sup>8</sup>. Nous avons encore exposée la pièce *Psiloi logoi* du collectif A Constructed World<sup>9</sup> : il s'agit d'une bâche



bleue de chantier sur laquelle est peint l'énoncé en langue grecque *psiloi logoi* signifiant le discours nu en opposition au langage contraint. Elle est une déclaration dans les espaces publics de la différence fondatrice entre les langages contraints et non-contraints et elle est l'affirmation de la nécessité de ce discours nu comme preuve de l'usage vivant des langages et du sens. Nous avons encore exposée une œuvre de Yann Sérandour *Quelque chose d'analogue à ~~un bon fauteuil~~*<sup>10</sup> : elle fait référence de manière explicite à une citation de Henri Matisse rêvant d'un « art d'équilibre, de pureté et de tranquillité » qui soit en mesure de reposer le travailleur comme « quelque chose d'analogue à un bon fauteuil ». Face à la dimension problématique de la pensée de Matisse, l'artiste a, de manière parodique, inscrit sur le mur du musée qu'il pourrait être quelque chose d'analogue à un bon fauteuil. Enfin nous avons exposé une œuvre de Antoine Dufeu *Mutatis mutandis* qui consistait en une grande banderole affichant l'énoncé suivant, LA FRANCE DIT-ON EST UN PAYS, à l'entrée de la ville d'Arles juste après les remparts. L'énoncé affirme, depuis le langage, que la France est un pays, c'est-à-dire qu'elle est un lieu habité par une collectivité, habité par ce que les Latins nommaient des *pagani*. Or cette banderole fut volée le matin du 27 avril<sup>11</sup>.

Il s'agit donc de penser que l'espace public, que la *khôra*, que nous défendons, soit devenu non pas un lieu de controverse et de dialectique, mais simplement celui du refus et de la crainte. Nous n'avons cessé de confiner l'œuvre à l'intérieur d'espaces clos et blancs, mais nous ne sommes plus en mesure d'assumer sa monstration dans l'espace public. Cette exposition s'intitule Relevés parce qu'il s'agit de penser le statement et sa proposition d'interprétation à partir de l'œuvre de Lawrence Weiner, mais il s'agit aussi de penser que ce titre signifie qu'il nous faut relever l'état de crise de cet espace public. C'est pour cette raison que nous ouvrons une seconde version de l'exposition *Relevés*<sup>12</sup> ou viennent « s'entasser » les œuvres qui ont été refusées et dérobées. L'espace de la galerie vient alors recevoir ce que l'espace public à refuser de montrer ou de garder.

1. Sur les vitres du Musée départemental de l'Arles antique. Le catalogue contient un texte critique de Nicolas Giraud.
2. Sur la vitre ronde de l'Hôtel Pinus sur la place de Forum. Le catalogue contient une nouvelle traduction du *Manifeste* de 1969 et un texte de Fabrice Reymond.
3. Sur la vitrine de la galerie Espace pour l'art. Le catalogue contient un texte critique de Sylvie Boulanger.
4. Sur le mur de la galerie Espace pour l'art. Le texte contient un texte critique de Sébastien Pluot.
5. Sur la terrasse de la Fondation Vincent van Gogh Arles. Le catalogue contient un entretien de Michael Baldwin et Mel Ramsden réalisé par Jean-Philippe Peynot.
6. Il s'agit du problème de l'étymologie du terme *kangourou* qui provient du terme *gangaru* dans la langue aborigène Guuru Yimithir. Mais le texte de Art & Language fait référence à un mythe lors de l'expédition de l'Endeavour commandée par le capitaine Cook en 1770 et durant laquelle le naturaliste Joseph Banks avait affirmé que *gangaru* signifiait « qu'est-ce que tu dis ? ».
- 7 La pièce devait initialement être installée sur les espaces publicitaires de la ville d'Arles. Mais après un refus de dernière minutes, l'affiche a été « sauvagement » accrochée dans la ville. L'affiche a été diffusée ainsi traduite en français et diffusée en anglais dans le journal de l'exposition.
8. C'est pour cette raison qu'il nous importait que cette pièce soit publiée dans un quotidien fondé en 1943 comme soutien à la Résistance communiste. Le catalogue contient un texte critique de Alexandre Quoi.
9. La pièce devait être initialement exposée sur le mur extérieur de l'École nationale supérieure de la photographie. Elle n'a pu l'être pour des raisons techniques après un refus de la ville d'Arles. Elle a alors été exposée à l'intérieur de la galerie pour la fin de l'exposition.
10. Sur le mur côté Rhône du musée Réattu.
11. Initialement l'œuvre était constituée d'une banderole rue de la Cavalerie et de sets de tables dans un restaurant. Le vol de la bâche n'a à ce jour jamais été revendiqué. Elle posait l'idée du pays comme partage de l'espace habité par un commun contre l'idée d'un état ou d'une nation. Il semblerait que le sens premier d'un « partage de l'espace habité par un commun » soit refusé au point de devoir voler l'œuvre.
12. La seconde version de l'exposition *Relevés* a lieu du 11 au 21 mai 2017, Galerie Espace pour l'art, 5 rue Réattu, Arles.

S'agit-il de passer notre temps ?

Une infime minorité empêche ou prévient une petite majorité : telle est peut-être la formule actuellement politique qu'il convient de résoudre, laquelle, en l'état, nous fait ainsi provisoirement nous exclamer par divertissement : ~~coucou~~ (c'est) nous.

*Prière d'insérer Arles* est une pièce circonstancielle ajoutée aux deux constituant jusqu'au 5 mai 2017 *Mutatis mutandis*. Elle est une forme différente de contribution à l'exposition dans l'espace public *Relevés*. Un tirage limité à 50 exemplaires est inséré dans le reste des boîtes *Relevés*. Elle est aussi diffusée et reproductible selon les us et coutumes.