
« Les œuvres d'art parlent d'elles-mêmes » : l'autodescription conceptuelle et son devenir récent

PATRICE LOUBIER, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Abstract

This study demonstrates how the long-established problematics of *idea* reappeared in an original fashion in self-descriptive works of conceptual art, as well as in works of contemporary artists quoting their predecessors of the 1960s. A recent drawing by the Quebecois artist Mathieu Beauséjour reveals the complexity of the issues addressed in self-descriptive works. It posts the phrase *Les œuvres parlent d'elles-mêmes*, which lends itself to a two-fold reading: either the works speak of or about themselves (self-referentiality of Kosuth's neon piece *Five Words in Blue Neon*), or they speak by or for themselves (the tendency toward autonomy of works seeking to rival art history in the usage of the verbal language used to describe them). These two tendencies are examined in three canonical conceptual works: Joseph Kosuth's *Five Words in Blue Neon*, Dan Graham's *Schema*, and Robert Morris's *Card File*. However, several recent productions employ once again the process of self-description, while subverting the transparency and autonomy striven for by the models they take as sources, as is the case in the neons and textual works of the Canadian artists Ron Terada and Kelly Mark, the British artist Tracey Emin, and the Mexican artist Stephan Brüggemann. Through ironic self-depreciation and caustic praise of their forerunners, these works reveal simultaneously the hold of expectations and of institutional conditions, and the ambiguity of their critical position with respect to that context.

LES ŒUVRES D'ART PARLENT D'ELLES MÊMES : voilà la déclaration que les visiteurs du Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul de 2007¹ pouvaient lire sur une des œuvres, un dessin de petit format réalisé par Mathieu Beauséjour, artiste participant à l'événement (fig. 1). Peinte à l'aquarelle en des teintes variant d'une lettre à l'autre, trahissant par sa graphie manuscrite la spontanéité d'une pensée captée sur le vif, accompagnée d'une tache circulaire cernée d'éclaboussures (comme une goutte de peinture ostensiblement jetée sur le support), la phrase s'imposait comme énoncé tout en affirmant nettement la visualité de son médium. « Les œuvres d'art parlent d'elles mêmes » [sic]², disait l'œuvre, comme pour réclamer la parole face à l'excès présumé de médiation qui, dans bien des expositions contemporaines comme le Symposium, entoure l'art de commentaires et d'explications³.

Élémentaire, la phrase dit cependant beaucoup, mettant en lumière la façon dont certaines œuvres transgressent la sujétion de l'image au discours, et, ce faisant, bousculent l'économie de l'*idea*, c'est-à-dire le rapport entre l'œuvre et le contenu qui lui donne sens. La phrase de Beauséjour, en effet, peut s'entendre de deux façons.

Les œuvres, d'abord, parlent d'elles-mêmes, en ce sens qu'elles constituent leur propre contenu, leur propre sujet. Et encore ce premier sens se dédouble-t-il par la distributivité de la relation réflexive de la construction « elles-mêmes » : ou bien les œuvres parlent d'elles-mêmes, c'est-à-dire *les unes des autres*, par citation ou intertextualité; ou bien les œuvres, c'est-à-dire chaque œuvre, parlent aussi chacune d'elle-même en particulier — par autoréférence ou autoreprésentation.

Mais en un sens plus accentué, l'énoncé suggère aussi que les œuvres parlent *par* elles-mêmes, qu'elles n'ont nul besoin de commentaire pour dispenser leur sens — soit en raison de la spécificité de leur médium, principe excluant que leur signification ne soit pas transposable (sinon avec perte) dans le lan-

gage verbal (c'est par exemple l'argumentaire moderniste d'un Greenberg), soit encore parce que, à l'instar du dessin de Beauséjour, elles prennent pour ainsi dire la parole afin de s'adresser au spectateur, anticipant leur paraphrase et disputant dès lors à la littérature et à la critique d'art leur mainmise sur le médium verbal (ce serait la version postmoderniste, ou conceptuelle, d'un accès des œuvres visuelles à la souveraineté, dont la thèse bien connue de l'« éruption du langage » de Craig Owens⁴ est une formulation).

En dépit du caractère de boutade ou d'expression d'humeur auquel on pourrait trop aisément réduire la phrase de Beauséjour, ce sont donc deux grands enjeux de la modernité qui résonnent dans celle-ci : l'autoréflexivité⁵, d'abord, qui fait que, peu importe son sens ou son sujet, l'œuvre « parle » toujours aussi d'elle-même (et, à travers elle, l'art de l'art); et la visée d'autonomie, ensuite, par laquelle les arts se revendiquent comme des langages propres, voire exclusifs et souverains, circonscrivant leur territoire et leur mode spécifiques. On pourrait recenser les manifestations de cette visée dans maintes déclarations émaillant le développement de l'abstraction, de Maurice Denis à Ad Reinhardt, en passant par Wassily Kandinsky. Mais on pourrait remonter à l'aube même de la modernité, chez les Romantiques allemands par exemple, pour en trouver des occurrences plus anciennes, et sans doute fondatrices. Tzvetan Todorov repère ainsi chez Karl Philipp Moritz l'expression de cette idée que le beau, et donc l'œuvre d'art, ne saurait être paraphrasé, au risque d'une édulcoration :

La nature du beau consiste en ce que les parties et le tout deviennent parlantes et signifiantes, une partie toujours à travers une autre et le tout à travers lui-même; en ce que le beau s'explique lui-même — se décrit à travers lui-même — et donc n'a besoin d'aucune explication ni description, en dehors du doigt qui ne fait qu'en indiquer le contenu.



Figure 1. Mathieu Beauséjour, *Les œuvres d'art parlent d'elles mêmes*, aquarelle sur papier, 2007, collection particulière (crédit photographique : Patrice Loubier).

Aussitôt qu'une œuvre d'art exigerait, en dehors de ce doigt-index, une explication particulière, elle deviendrait par là même déjà imparfaite : puisque la première exigence du beau est cette clarté par laquelle il se déploie devant les yeux.⁶

Nous reviendrons plus loin sur ce passage, mais notons pour l'instant que l'autoréflexivité et l'autonomie ont joué en permanence dans une part majeure de l'art en Occident depuis la Renaissance; si elles se sont croisées et renforcées l'une l'autre à divers moments, c'est sans doute dans l'autoréférentialité de l'art conceptuel qu'elles sont entrées en résonance de la manière la plus explicite. Et l'énoncé de Beauséjour que nous venons d'analyser nous fournit une matrice pour penser le phénomène et interroger les œuvres à cet égard.

Considérons, pour ne donner que ces exemples, deux œuvres bien connues : un néon de Joseph Kosuth, *Five Words in Blue Neon* (1965), soit une enseigne au néon bleu, composée de ces mêmes mots; ou encore *Authorization* (1969) de Michael Snow (cinq polaroids successifs de l'artiste en train de se photographier devant un miroir, collés sur la partie centrale du miroir visé par l'objectif, et qu'ils occupent graduellement). Toutes deux portent sur elles-mêmes, en ce sens que celle de l'Américain décrit l'objet en lequel elle consiste, et que l'œuvre du Canadien relate les étapes de sa propre exécution : leur contenu cesse de leur être extrinsèque et leur devient pour ainsi dire immanent. Plus encore, dans ce même travail de Kosuth, comme dans le *Card File* (1962) de Robert Morris et le *Schema* (1966)

de Dan Graham, ce contenu tend à se restreindre à une pure et exclusive description de l'œuvre elle-même, comme si l'*idea* se trouvait absorbée par elle ou émanait de son processus de production. Ces œuvres parlent d'elles-mêmes par elles-mêmes, pourrions-nous dire.

Nous voudrions ainsi montrer comment la problématique séculaire de l'*idea* s'est rejouée de façon originale dans l'autoréférentialité de l'art conceptuel et comment elle continue de le faire aujourd'hui, et ce, à travers les œuvres de nombreux jeunes artistes qui, de manière plus directe encore que Beauséjour, citent leurs prédécesseurs des années 1960 ou empruntent à leurs procédés.

En effet, on peut observer le ressort de l'autodescription dans plusieurs productions récentes (de Ron Terada, Kelly Mark, Tracey Emin, ou Stephan Brüggemann), mais cette reprise implique des écarts qui signalent la distance historique les séparant de leurs devanciers. Loin de la précision quasi scientifique de *Schema* ou de la croyance en une transparence logique animant encore un Kosuth, ces œuvres brouillent l'autoréférentialité par l'erreur et la faille, par l'expression d'un ton et d'une subjectivité, comme pour prendre la mesure de leur inéluctable condition de marchandise ou de production structurée par l'horizon d'attente de l'institution. Pour anticiper sur notre propos, on dirait que si elles parlent d'elles-mêmes à la manière de leurs prédécesseurs conceptuels, c'est cependant pour montrer que l'œuvre d'art ne parle plus tant *par* elle-même, qu'elle n'est aussi énoncée, conditionnée par tout un ensemble d'instances et de dispositifs : l'autoréférence, ici, désillusionne plutôt qu'elle ne méduse ou n'éblouit, en tablant notamment sur le ressort paradoxal de *l'autodépréciation ironique*.

Avant d'aller plus loin, il faut cependant reconnaître qu'une relecture de l'art conceptuel à la lumière de l'*idea* peut, *a priori*, surprendre. Quel lien au juste entre l'enquête de Erwin Panofsky sur une des notions qui fondent la mimesis et un courant qui a rejeté non seulement la représentation, mais la visualité elle-même? Quel rapport avec un courant qui, plus que le modèle à reproduire ou les critères du beau à découvrir, se préoccupe de définir le concept d'art, de rompre avec le modernisme et d'analyser les conditions de possibilité de l'activité artistique, pour résumer très schématiquement certains des enjeux qui furent au cœur de l'art conceptuel?

Mais précisément parce qu'il fut une spéculation sur ce que c'est que de créer quelque chose comme une œuvre et de communiquer des idées, l'art conceptuel s'est trouvé à réactiver des questions propres à la notion d'*idea*. Rappelons-nous par exemple comment Rosalind Krauss montrait que la dématérialisation, chez Kosuth ou Robert Barry, était régie par le modèle d'un langage privé (notion qu'elle empruntait à Ludwig Wittgenstein), c'est-à-dire fondée sur l'importance expresse de

l'intention de l'artiste, et ce, dans des termes qui évoquent l'*idea* panofskyenne. Ainsi, dans « Sens et sensibilité : réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante »⁷, l'historienne de l'art expliquait que les travaux postminimalistes de Richard Serra ou de Mel Bochner mettaient en forme une signification extérieure, constituée par et dans le champ de l'expérience plutôt qu'existant à l'état de concept préalable à l'exécution de l'œuvre. Ceux de Kosuth ou de Barry, par contre, procédaient encore, d'après Krauss, du modèle du langage privé qui avait été celui des expressionnistes abstraits, dont les toiles se voulaient des transpositions d'émotions et d'expériences intérieures. Ainsi, Kosuth et Barry concevaient l'œuvre comme la réalisation d'une idée préexistante dans leur esprit, et accordaient ce faisant une importance cruciale à l'intention, que Krauss définit comme « un événement mental intérieur et forcément privé qui s'extériorise à travers la sélection d'objets »⁸. Non seulement cette formule peut-elle s'appliquer aussi au ready-made, paradigme et clef de voûte de l'esthétique déclarative de Kosuth et consorts, mais elle n'est pas si éloignée de la manière dont Panofsky présente dans *Idea* les positions respectives de Michel-Ange et de Dürer sur l'acte créateur.

Dans cet ouvrage⁹, Panofsky met en lumière une transformation profonde de l'*idea*, c'est-à-dire de la façon dont le sens et le contenu sont donnés à l'œuvre d'art. De modèle transcendant qu'elle était à l'Antiquité (issue notamment du monde des Idées platoniciennes), l'*idea* apparaît de plus en plus comme le produit de l'esprit de l'artiste, selon un processus d'intériorisation qui s'accomplit pleinement à la Renaissance. Commentant un passage de Vasari sur le dessin, Panofsky explique par exemple que l'idée ne préexiste plus de façon innée dans l'esprit de l'artiste, comme c'était encore le cas pour Plotin, mais qu'elle résulte plutôt de l'activité de son esprit, de son imagination. Ainsi désigne-t-elle alors la « faculté de représentation beaucoup plus que le contenu de la représentation artistique »¹⁰.

Or les conceptions respectives de Michel-Ange et de Dürer constituent dans l'ouvrage de Panofsky des points culminants de cette intériorisation de l'*idea*. Ainsi, Michel-Ange utilise le mot « concept » (*concetto*) dans le même sens qu'*idea*, en l'opposant à l'« image », laquelle « procède d'autre chose », c'est-à-dire reproduit un objet préexistant ». Le concept « désigne en revanche (quand il n'équivaut pas simplement à la "pensée", à la "notion", ou au "projet") une représentation qui crée librement son propre objet et peut ainsi constituer un modèle permettant de créer les formes extérieures »¹¹. Quant à Dürer, on le sait, Panofsky ne manque pas de souligner qu'il annonce la théorie du génie et l'inspiration romantique.

L'importance décisive ainsi accordée à l'artiste — qui cesse d'être considéré comme véhicule par lequel transite l'idée pour être promu comme véritable créateur — pave aussi la voie à la souveraineté de l'artiste post-duchampien, telle que Kosuth

l'interprétera à partir du ready-made dans son texte « Art After Philosophy ». Ce qui s'annonce donc à partir de cette conception de l'artiste démiurge, c'est bien évidemment la figure de l'*auteur*, en tant que source de l'œuvre et instance souveraine qui « crée librement son objet ».

Les œuvres conceptuelles autodescriptives que nous examinerons vont tout à la fois accomplir et mettre en crise cette conception de l'artiste-auteur. D'une part, elles vont marquer, chez Morris, mais surtout Kosuth, un aboutissement de cette intériorisation par l'artiste de l'*idea*; d'autre part, les modèles que vont se donner Kosuth et Graham pour les réaliser feront en sorte que l'*idea* émane des œuvres elles-mêmes, selon l'objectivité de la proposition analytique pour le premier, et suivant les phénomènes de rétroaction de la cybernétique pour le second.

Trois œuvres, donc, parmi les plus régulièrement citées comme paradigmatiques de l'art conceptuel, celles de Kosuth, de Morris et de Graham mentionnées plus haut, peuvent être examinées à ce propos¹². Si d'autres productions autoréférentielles auraient certes pu être abordées ici (pensons au *Photopath* de Victor Burgin, alignement de photographies d'un plancher qu'elles redoublent tautologiquement en étant posées sur celui-ci, ou encore au film *Production Stills* (1970) de Morgan Fisher, montrant un mur auquel on accroche successivement les photographies de l'équipe de tournage occupée à réaliser le film que l'on regarde¹³), celles-ci ont entre autres l'avantage de recourir au langage verbal pour se décrire elles-mêmes (comme le font les néons récents que nous verrons plus loin).

Five Words in Blue Neon

Il peut être pertinent de débiter avec l'œuvre de Kosuth, tant ce travail est emblématique d'une certaine doxa de l'art conceptuel, mais aussi de cette visée, au final utopique, d'aligner l'art sur l'exactitude du positivisme logique — elle-même symptôme d'une foi dans la transparence de la pensée à elle-même.

On l'a remarqué plus haut, le néon parle de lui-même, en ce sens qu'il constitue son propre contenu; contrairement aux séries des *Titled* (photostats reproduisant des définitions empruntées au dictionnaire) ou des *Proto-Investigations* (trptyques qui flanquent cette définition d'un exemplaire de l'objet défini et de la photographie de celui-ci), les néons « montrent » (ou « disent ») la description de l'enseigne qu'ils constituent.

Cette série de néons (se déclinant en plusieurs tons) correspond de fait, dans le cheminement du Kosuth des débuts, à une étape exemplaire d'un processus d'épurement au cours duquel mots et choses — signes et référents — tendent à coïncider¹⁴. Dans une interview avec Jeanne Siegel¹⁵, Kosuth indique que son premier travail intégrant le langage était une plaque de verre appuyée contre un mur et accompagnée d'un cartel

portant l'inscription *Any Five Foot Sheet of Glass To Lean Against Any Wall* (1965). Ce titre montre bien que pour Kosuth l'œuvre résidait déjà dans l'idée la régissant (le *any* se traduisant par un « toute vitre appuyée... »), plutôt que dans l'artefact particulier illustrant l'énoncé qui la communiquait. L'artiste a d'ailleurs exprimé avec netteté cette position : « All I make are models. The actual works of art are ideas. Rather than "ideals" the models are a *visual approximation of a particular art object I have in mind.* »¹⁶ Dans *Any Five Foot Sheet of Glass*, mots et objet restaient cependant distincts, comme si l'œuvre résidait dans la seule plaque de verre et que l'énoncé du cartel n'en était qu'un élément extrinsèque, son titre. Une étape suivante consista à greffer l'information verbale à l'objet décrit : dans *Clear Square Glass Leaning* (1965), chacun des quatre pans de verre porte un des mots de son titre.

Le groupe des *Five Words* marquerait dès lors l'aboutissement de ce processus : en tant qu'enseigne, l'objet décrit et les mots qui le décrivent deviennent ici une seule et même chose. L'autoréférentialité de *Five Words* est justement ce qui le rend exemplaire du projet que Kosuth assigne à l'art conceptuel dans son texte « Art After Philosophy »¹⁷ : en s'autovérifiant, le néon rend manifeste que l'art est tautologique et que les œuvres d'art se ramènent à des énoncés analytiques — un repli que *Five Words in Blue Neon* montre et accomplit par son autoréférence (encore que l'œuvre soit cependant loin de *tout dire* à propos d'elle-même, omettant par exemple de faire état de sa position sur la cimaise¹⁸).

Si l'œuvre parle d'elle-même, elle parle aussi *par* elle-même. Elle le fait en recourant au médium de l'enseigne lumineuse, qui sollicite activement la perception visuelle du spectateur, et qui implique aussi que l'œuvre intègre son propre éclairage en tant que dispositif lumineux¹⁹. Mais elle le fait aussi et surtout en bousculant une très ancienne hiérarchie des rapports entre image et texte, remontant à l'Antiquité classique et faisant de la peinture une « poésie muette » (Simonide). On pourrait à cet égard interpréter les néons de Kosuth à la lumière d'un enjeu ayant animé l'abstraction jusqu'au modernisme tardif, pour peu que l'on considère, avec W.J.T. Mitchell, que l'abstraction a voulu avant tout « ériger un mur entre les arts de la vision et ceux du langage »²⁰, et qu'il s'est agi pour elle de s'émanciper de la suprématie séculaire exercée par le langage verbal. L'assujettissement de la peinture « silencieuse » par rapport au langage s'incarne notamment dans l'existence de l'ekphrasis, comme l'explique Mitchell :

The « otherness » of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the *paragone* of painter and poet) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the « self » is understood to be an active, speaking, seeing

subject, while the « other » is projected as a passive, seen, and (usually) silent object. Insofar as art history is a verbal representation, it is an elevation of ekphrasis to a disciplinary principle. Like the masses, the colonized, the powerless and voiceless everywhere, visual cannot represent itself; it must be represented by discourse²¹.

Si l'art abstrait veut justement ébranler cette inféodation de l'œuvre visuelle au texte en créant des images qui seraient irréductibles au langage, réfractaires à toute traduction verbale, la stratégie d'un certain art conceptuel sera plutôt de revendiquer la compétence discursive du langage en incorporant l'ekphrasis à l'œuvre elle-même. C'est précisément ce que fait *Five Words* en tant que description aussi synthétique que possible des éléments qui la constituent — comme si l'ekphrasis du critique ou de l'historien de l'art était préventivement annexée par l'œuvre elle-même.

Card File

Précédant la production de Kosuth de près d'une dizaine d'années, *Card File* (1962) de Morris montre une plus diserte variation sur l'autodescription. L'œuvre consiste en un ensemble de fiches dactylographiées, fixées sur un panneau de bois vertical, qui répertorient des informations ayant trait à la conception et à la réalisation de l'œuvre même que constitue ce fichier. L'œuvre parle donc d'elle-même, mais moins sous le mode de la légende descriptive comme chez Kosuth que sous celui de la documentation et du récit. À la différence de la brièveté lapidaire de *Five Words*, en effet, *Card File* comporte de nombreuses entrées, réparties sur plus de quarante-neuf fiches portant sur des aspects très variés, et dont la plupart sont datées, ce qui permet au lecteur de reconstituer l'histoire, même lacunaire, de ce processus de création.

Ces fiches²² peuvent être classées en trois catégories. Certaines décrivent les propriétés matérielles du fichier et les principes d'écriture des informations (on y trouve des rubriques comme *Cards*, *Cement*, *Dimensions*, *Signature*). Un deuxième groupe rassemble divers faits et anecdotes touchant la conception et la fabrication de l'œuvre. Morris y note par exemple, dans la fiche *Accidents*, un retard de trois minutes au retour d'un déjeuner. Il faut à ce propos relever l'insistance de l'artiste à consigner erreurs, tâtonnements ou menus incidents de parcours, dans des fiches consacrées aux « accidents », « retards », « pertes » ou « interruptions ». Loin de présenter l'aspect d'une structure close et cohérente comme *Schema* ou *Five Words*, *Card File* montre de la part de Morris une attention avivée aux aléas et aux ratés inhérents à tout processus de création; on peut y voir une trace de l'influence de l'expressionnisme abstrait, encore prégnante à cette époque pour l'artiste²³. Un troisième ensemble, enfin,

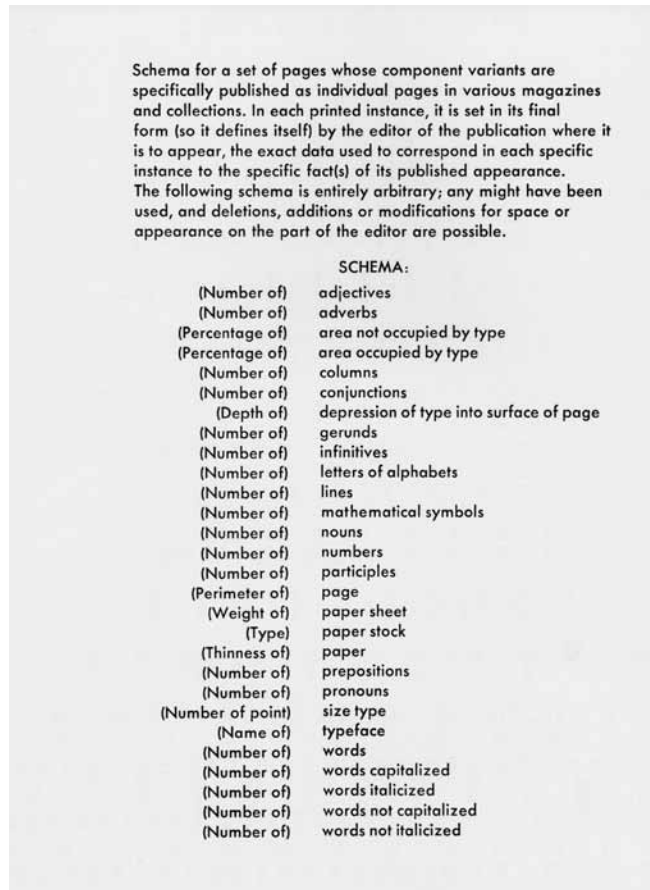


Figure 2. Dan Graham, *Schema* (1966), 1966. Texte imprimé sur papier (crédit photographique : Courtesy of Dan Graham studio).

répertorie les idées, hypothèses de travail et décisions que Morris a consignées durant la période. L'artiste y précise notamment diverses règles et tâches à accomplir (« Faire soigneusement le tour des papeteries », dans *Decisions*, par exemple²⁴).

On le constate, l'autodescription, loin de s'enclorre ici dans un énoncé aussi bref et synthétique que pouvait l'être le néon de Kosuth, est plutôt le prétexte à la tenue d'un journal de création qui fait du processus créatif lui-même la matière de l'œuvre, et qui, par l'attention aux menus faits entourant les circonstances de ce travail, débouche sur un protocole de consignation apparemment inachevable (une fiche intitulée *Dissatisfactions* déplore « [q]ue toutes les informations pertinentes ne puissent être notées »²⁵).

On notera enfin que le *Card File* de Morris accomplit la visée d'autonomie en revêtant la forme d'un fichier (instrument de classement) qui documente sa propre élaboration, produisant ainsi, comme par prolepse, sa propre archive, et annonçant, comme l'a noté avec raison Benjamin Buchloh, l'esthétique

d'administration²⁶. À la différence du *Five Words*, cependant, l'œuvre ne porte pas seulement sur l'objet qu'elle donne à voir (le fichier), mais sur l'histoire de sa création et sur l'espace mental préexistant à cet objet : elle *raconte* donc aussi ce que l'artefact en tant que tel ne saurait par lui-même montrer, et participe encore du paradigme de l'intention examiné par Krauss.

Parler de soi et par soi, ce peut donc être décrire l'artefact qui matérialise l'énoncé, comme chez Kosuth, ou relater le processus de sa création, comme pour Morris. Mais ce devrait aussi être de rendre compte des conditions d'exposition de cette œuvre, c'est-à-dire du contexte où elle est présentée, voire des conditions de possibilité idéologiques qui la déterminent. *Schema* (1966; fig. 2) de Graham est pertinent à cet égard, puisque l'autodescription s'ouvre ici au-delà de la seule œuvre pour prendre en compte le contexte où elle se matérialise et qui la donne à voir — la page de revue.

Schema

Schema s'inscrit dans la série des œuvres pour magazine de Graham, et consiste en une matrice actualisée lors de sa publication. Il se présente comme une suite verticale de paramètres, alphabétiquement énumérés et occupant toute une page, qui décrivent, aux points de vue typographique, visuel et linguistique, l'objet même que cette liste constitue lorsqu'elle est publiée²⁷. Ces paramètres, au nombre approximatif de vingt-huit (format des caractères employés, type de papier utilisé, nombre d'adjectifs, de noms, de verbes, de nombres, etc.), ne sont spécifiés qu'au moment de la publication (par l'éditeur ou le graphiste), puisqu'ils varieront selon la mise en page du magazine et la langue dans laquelle ce dernier est publié. Le contenu de l'œuvre est donc appelé à se transformer quelque peu à chacune de ses occurrences, suivant un phénomène de rétroaction où la spécification d'une variable, tel le nom de police des caractères employés, influera sur la spécification d'une autre (par exemple, le nombre de substantifs ou de lettres présents dans l'œuvre).

Schema décrit donc l'énoncé verbal en lequel il consiste (nombre de verbes, d'articles, d'adjectifs, etc.), mais aussi, du point de vue graphique et matériel, l'entité qu'il constitue une fois achevé en tant que page de magazine (type de papier utilisé, superficie de la page couverte par les caractères, etc.). Il parle donc de lui-même, mais aussi du site, la page de revue, qui conditionne son apparence chaque fois particulière, comme pour montrer du coup qu'il ne saurait en fait parler complètement *par* lui-même, puisqu'il ne se décrit qu'en révélant sa dépendance indiciaire aux caractéristiques graphiques et matérielles de ladite revue. Là réside d'ailleurs pour Graham la fonction critique d'une telle œuvre, car il s'agit alors pour lui de reconnaître et d'analyser grâce à ce ressort le rôle de la revue d'art, tout aussi déterminant selon lui que le « cube blanc » dans

les procédures de légitimation du système de l'art : « Si l'œuvre apparaît dans une revue d'art, la page sera en relation avec des critiques d'exposition, des articles et des reproductions d'œuvres d'art. On pourra analyser la fonction du magazine avec le système de la galerie »²⁸.

Comme l'a remarqué Alexander Alberro dans la pénétrante analyse qu'il a faite de cette œuvre, *Schema* est contemporain de la critique de la figure de l'auteur qui se produit à l'époque. Comme l'œuvre s'apparente à un programme à réaliser selon un ensemble de règles préalablement fixées, indépendamment de l'initiative subséquente de son auteur, il en résulte l'élimination de toute trace de l'artiste dans le travail fini (« the artist virtually disappears behind the structure's self-generation »²⁹). Alberro lie les propos de Graham à ce sujet à l'essai « La mort de l'auteur » de Roland Barthes, dont la traduction en anglais paraît dans le même numéro d'*Aspen* que *Schema*. Tout en participant de la fascination avouée de Graham pour la cybernétique³⁰, l'œuvre anticipe ainsi le fameux précepte de Sol LeWitt stipulant que l'idée est une « machine qui fait l'œuvre ».

Comme nous l'avons souligné plus haut, de telles œuvres semblent disputer à la critique ou à l'histoire de l'art la compétence discursive permettant de les décrire, en anticipant leur propre ekphrasis — une ekphrasis qui, dans la foulée d'un passage à l'information, se réduit à l'énoncé didactique des paramètres physiques et formels des composants de l'œuvre, qu'il s'agisse de dénombrer ses éléments (*Schema*) ou de relater son processus de production (*Card File*).

Si la visée d'autonomie et de souveraineté de l'art trouve donc avec l'art conceptuel un moment d'affirmation paradigmatique, entre autres avec les positions d'un Kosuth, elle est aussi mise à mal et définitivement compromise par ce même mouvement, qui voit justement la critique institutionnelle prendre alors son essor, et qu'annonce *Schema* de Graham. Dans l'éditorial qu'elle signe en 1976 pour le numéro inaugural de la revue *Fox*, Sarah Charlesworth revient sur ce moment en reconnaissant la dimension institutionnelle de l'art et les limites de l'art conceptuel à cet égard :

At this point, attempts to question or transform the nature of art beyond formalistic considerations must inevitably begin to involve a consideration not only of the presuppositions inherent in the internal structure of art models, but also a critical awareness of the social system which preconditions and drastically confines the possibility of transformation.³¹

Et elle sonne plus loin le glas de l'art comme idée qui avait animé un Kosuth (« "Art as idea" was once a good idea, but art as idea as art product, alas, moves in the world of commodity-products and hardly the realm of "idea". »³²)

Quelques néons

Si les œuvres que nous venons de commenter participent d'un moment de l'histoire de l'art relativement bien connu, la réactualisation de l'art conceptuel par de nombreuses productions récentes qui en citent et en subvertissent les traits ne peut que nous inciter à penser que l'autodescription demeure présente aujourd'hui, mais que sa reprise doit correspondre à des enjeux inédits, forcément différents de la quête d'autonomie animant leurs devanciers des années 1960.

Pour tenter d'étayer cette hypothèse, on pourrait commencer par circonscrire, au sein de l'abondante production actuelle où peuvent se lire des traits conceptuels, un corpus d'œuvres empruntant la forme de néons autodescripteurs (non seulement parce que ce type de production connaît dans les dernières années une recrudescence marquée³³, mais aussi parce qu'elle permet de se référer aux travaux de Kosuth, que ces œuvres citent plus ou moins ouvertement) et, dans une moindre mesure, d'énoncés muraux.

Or une observation rapide de ce corpus montrerait que, à l'inverse des œuvres de Graham, de Kosuth et de Morris, qui tendaient à se présenter comme des descriptions systématiques et objectives animées par le fantasme d'une absolue saisie réflexive, ces œuvres récentes se caractérisent plutôt par des mentions non seulement partielles, mais indirectes ou allusives, quand elles ne font pas place, comme chez Kelly Mark ou Tracey Emin, à la subjectivité de l'opinion ou de l'expression d'humeur. Si, comme le souligne Christophe Génin, le verre utilisé par Kosuth pour ses néons témoigne de la « transparence conceptuelle »³⁴ que l'artiste vise dans ses travaux d'alors, les œuvres contemporaines recourent au néon pour marquer plus nettement l'opacité, l'écart, le brouillage ou la faille.

It Is What It Is, It Was What It Was

Le premier de ces facteurs d'écart concerne le phénomène lui-même de la citation : la reprise à l'identique d'un quelconque énoncé n'est jamais pure répétition du même, elle s'augmente du sens que comporte l'événement de sa réénonciation dans une situation temporelle et historique nécessairement autre. Ainsi, l'autodescription qu'on observe dans les néons éponymes *Monochrome* de Reynald Drouhin (2006) ou *Caractères* de Mathieu Mercier (2001) ne saurait se réduire à la pure proposition analytique que visait Kosuth; elle signifie en plus le renvoi à une figure historique, avec les possibles attitudes de l'énonciateur face à ce modèle (hommage de la révérence, distance de l'ironie, etc.).

Cette épaisseur de l'histoire et le décalage inhérent à tout rappel citationnel sont mis en lumière par une œuvre récente du Canadien Ron Terada, *It Is What It Is, It Was What It Was*

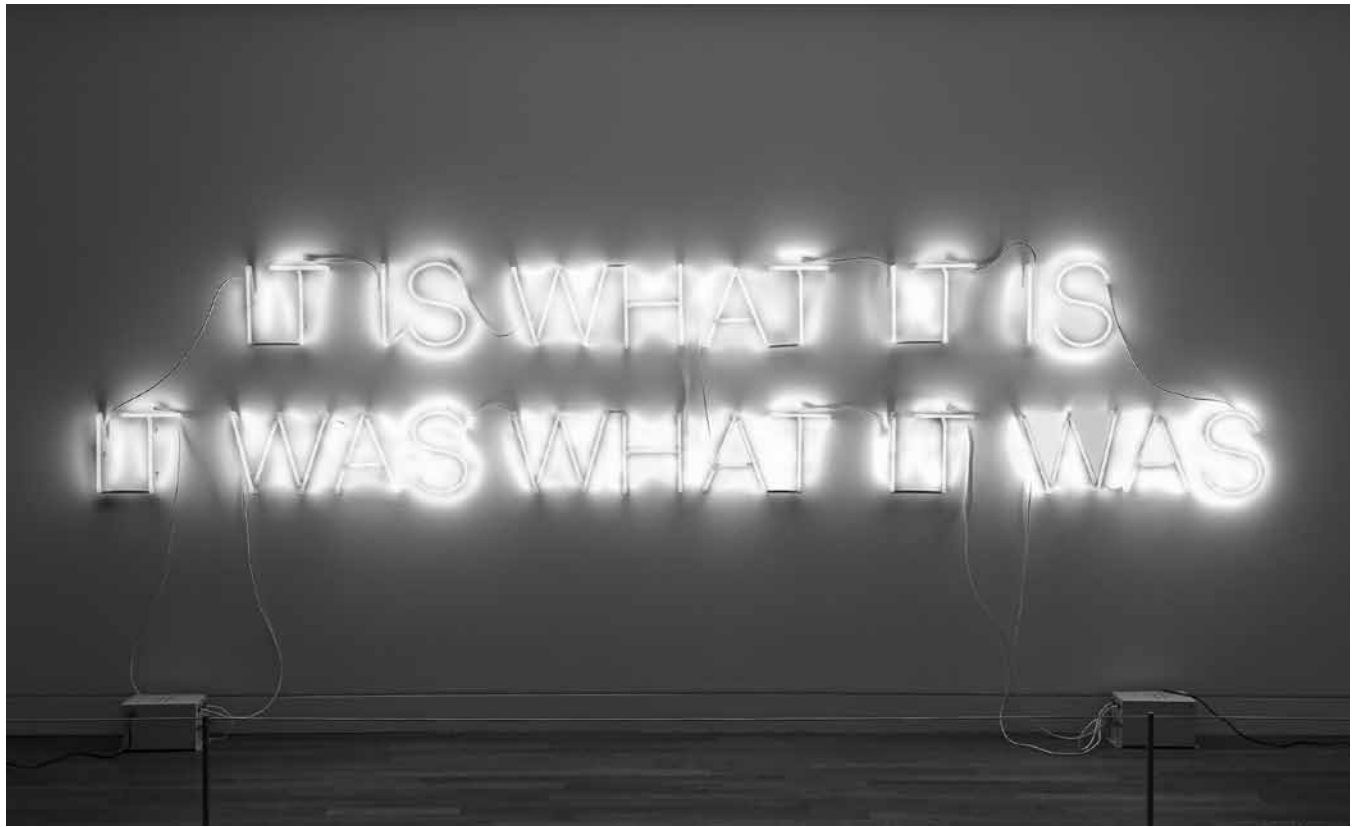


Figure 3. Ron Terada, *It Is What It Is, It Was What It Was*, 2008. Tube au néon blanc 15 mm, 91,5 x 449,6 cm installé. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada (crédit photographique : Musée des beaux-arts du Canada).

(2008; fig. 3). Le recours au néon concourt ici à décontextualiser le texte d'origine dont l'œuvre s'inspire (car celle-ci, à l'instar de la production de Terada, procède par citation de la culture populaire, en l'occurrence une déclaration du joueur de hockey Todd Bertuzzi³⁵), en le transposant dans l'univers de référence de ce médium artistique. *It Is What It Is, It Was What It Was* apparaît alors telle une allusion patente à une forme typique de la mouvance conceptuelle : la tautologie³⁶, dont le *It Is What It Is* cristallise la formule générique (le A=A d'un énoncé comme « La vie, c'est la vie »). Or, la répétition et la redondance constitutives de la tautologie, l'œuvre de Terada les redouble elles-mêmes en répétant l'énoncé, identique à lui-même et pourtant autre dès lors qu'il se voit conjugué au passé (*It Was What It Was*). La tautologie est donc manifestée de manière exemplaire alors même que sa répétition y crée de la différence, décalant l'énoncé tautologique de lui-même en l'inscrivant dans un procès temporel.

Sans doute la nécessité d'assumer cette épaisseur de sens inhérente à la citation explique-t-elle, du moins en partie, les nombreux jeux et types d'écart que les artistes contemporains vont multiplier dans leurs autoréférences. Frisant le gag, par exemple,

une œuvre du Britannique Jonathan Monk reprend à l'identique le néon de Kosuth en y insérant une faute délibérée : *Neon Piece With Spelling Mistake* (2004) annonce d'emblée par son titre la coquille orthographique qui se lit dans l'enseigne, *Five Words In Blue Noen* — comme si la prégnance du modèle imité était telle qu'on pourrait ne pas remarquer l'erreur. La transparence de la proposition et la concordance entre énoncé et énonciation, si elles sont bel et bien invoquées, achoppent sur un raté, et l'exercice de la révérence verse malicieusement du côté de la faille.

Red, White & Fucking Blue

Un autre néon, de la Britannique Tracey Emin, montre une similaire citation avec écart. *Red, White & Fucking Blue* (2004; fig. 4) présente cet énoncé éponyme avec le mot *red* en rouge, les mots *white &* en blanc, et le *fucking blue* en bleu, accomplissant ainsi une parfaite et tautologique coïncidence entre l'énoncé de la couleur et l'énonciation colorée. La variation serait banale s'il n'était de deux écarts avec l'œuvre source de Kosuth : la graphie manuscrite, dérogeant à la typographie neutre de son



Figure 4. Tracey Emin, *Red, White & Fucking Blue*, 2004. Néon, 74,5 x 237 cm. Londres, White Cube (crédit photographique : © Tracey Emin. Courtesy White Cube).

prédécesseur, et l'intrusion du langage familier, en l'espèce du mot *fucking*. Plus que par sa charge transgressive, l'occurrence de ce mot étonne surtout par l'émotivité qu'implique son usage. Sans compromettre la circularité logique de l'œuvre, le terme y introduit une strate de signification qui l'enrichit, et donc la complique. Il relève moins d'un usage constatatif que d'un registre expressif du langage, indice et trace de l'affect dans la parole. Il est à cet égard un exemple patent de ce « langage privé » auquel faisait allusion dans son article Rosalind Krauss, en s'inspirant de Wittgenstein : un langage fait de mots renvoyant à des sensations et affects purement idiosyncrasiques. De fait, en l'absence de tout contexte, le terme *fucking* élude toute référence précise : il pourrait aussi bien signifier l'exaspération, la colère, la lassitude ou la frustration que l'ennui³⁷. Un tel recours au langage cru — qui concorde avec la veine autobiographique qui imprègne le travail de l'artiste britannique — est renforcé par le recours à l'écriture manuscrite, qui indexe l'action du corps et évoque quelque note tracée hâtivement sur un bout de pa-

pier. Un peu comme chez Beauséjour, et à l'inverse des néons de Kosuth, l'œuvre d'Emin détourne la forme de l'énoncé analytique pour en faire le véhicule de l'humeur et de l'émotion.

Nothing Is So Important That It Needs To Be Made In Six Foot Neon

C'est par le ressort du paradoxe, mais aussi d'une subtile autodépréciation, que la Canadienne Kelly Mark, dans un autre néon, brouille la transparence de l'autodescription conceptuelle. *Nothing Is So Important That It Needs To Be Made In Six Foot Neon* (2009; fig. 5), proclame l'œuvre de Mark, mais en étant précisément elle-même un néon de six pieds de hauteur, qui contredit donc *de facto* son énoncé. On le constate, il s'agit moins ici d'autodescription proprement dite que d'une assertion générale, qui ne se révèle qu'indirectement autoréférentielle en raison de l'appartenance de l'œuvre qui la matérialise à la classe des choses définies par le prédicat *made in six foot neon* qu'elle évoque. Mais



Figure 5. Kelly Mark, *Nothing Is So Important That It Needs To Be Made In Six Foot Neon*, 2009. Néon et transformateur, approximativement 183 x 183 x 5 cm. Collection de l'artiste (fabrication du néon : Orest Tataryn; crédit photographique : Toni Hafkenschaid).

l'écart le plus net vient de ce que, à la différence des propositions analytiques visées par Kosuth, la phrase est l'expression d'une opinion, c'est-à-dire d'un jugement de valeur, en tant que tel sujet à débat. Or le principe qu'édicte l'œuvre tourne à son détriment, et doublement : ou bien l'œuvre est appréciée, s'attirant le rire et la connivence du spectateur, et c'est son énoncé qui est invalidé, puisqu'il valait donc la peine de la fabriquer en néon de six pieds, — et l'œuvre a tort; ou bien l'énoncé est pris au pied de la lettre, et c'est alors l'œuvre qui se voit dépréciée, comme si elle péchait par orgueil en se croyant digne de mériter une telle fabrication, et l'œuvre a tort encore une fois. On pourrait à ce titre y voir une astucieuse variation sur le paradoxe du menteur, s'embranchant ici par l'applicabilité contradictoire de l'énoncé et de l'énonciation, mais aussi peut-être une *vanitas* contemporaine employant les moyens du spectacle et de la marchandise pour dénoncer ceux-ci. C'est d'ailleurs le sens qui se dégage des propos de l'artiste,

puisque l'œuvre aurait été inspirée à Mark par la vogue pléthorique de néons dans les grandes expositions récentes. Interrogée par Emma Frank à propos de la probable influence des néons de Bruce Nauman sur cette œuvre, l'artiste canadienne répond qu'« it was instead inspired by the profusion of witty neon signs at art fairs in recent years ». Poursuivant l'analyse de l'œuvre, Frank renchérit sur la dimension critique de l'œuvre : « In fact, *Nothing Is So Important* might also be the result of encountering too many empty assertions from her peers. »³⁸

Looks Conceptual

La question de la valeur imprègne elle aussi le travail de Stefan Brüggenmann par le biais de la subtile autodépréciation que performent certains de ses énoncés. L'artiste d'origine mexicaine s'est fait connaître par des sentences et slogans présentés sous forme de lettrages muraux ou de néons, notations elliptiques et souvent désabusées sur le statut de l'œuvre et le travail de l'artiste à l'ère de la mondialisation et de la marchandisation des produits culturels. Comme l'observe Filipa Ramos, les énoncés de Brüggenmann « ambiguously present a cynical, nihilist and lucid reflection on certain economical and philosophical aspects related to the production and reception of cultural goods, art included »³⁹. Si, dans la forme (néon ou énoncé mural) comme dans le propos (une réflexion sur l'art et son contexte), plusieurs des œuvres de Brüggenmann évoquent l'art conceptuel, elles le font en jouant constamment d'un écart qui, selon l'auteure, repose sur la « moquerie » et l'« auto-ironie »⁴⁰.

Looks Conceptual (1999; fig. 6) est éloquent à ce propos. Ce lettrage en vinyle noir annonce d'emblée sa dette envers l'art conceptuel, tout en évoquant cependant celui-ci comme un pur trait stylistique trivialement identifiable. Non seulement la phrase implique-t-elle que le conceptuel puisse être reconnu comme un style parmi d'autres — précisément la marque d'une manière ou d'une subjectivité que nombre de tenants de ce courant voulaient répudier —, mais elle communique cette idée en recourant à un verbe (*look*) qui dénote expressément cette visualité que ceux-ci ont tenté de rejeter. *Looks Conceptual* atteste donc *de facto* l'ascendance historique de l'art conceptuel, mais en accusant le caractère incontestablement « morphologique »⁴¹ de ce courant. L'art conceptuel est ainsi tout à la fois invoqué comme influence et rendu étranger à lui-même par l'écart qu'introduit l'expression utilisée par Brüggenmann, qui n'affirme sa dette envers le mouvement que pour en trahir l'esprit : l'hommage implicite tourne au rabaissement.

L'autoréférence prend donc ici un tour ironique. Rompant avec la tautologie qui régissait les énoncés de Kosuth, l'œuvre constitue un énoncé synthétique : elle suppose un fait historique advenu, c'est-à-dire l'existence d'un courant appelé art conceptuel.



Figure 6. Stefan Brüggemann, *Looks Conceptual*, 1999. Lettrage vinyl (crédit photographique : Courtesy Stefan Brüggemann)



Figure 7. Stefan Brüggemann, *Text Installation / Easily Removable*, 2001. Lettrage vinyl (crédit photographique : Courtesy Stefan Brüggemann).

Text Installation / Easily Removable

De manière parfaitement tautologique et irrécusable, l'énoncé *Text Installation / Easily Removable* (2001; fig. 7) semble quant à lui désigner l'œuvre qu'il constitue, en tant que « texte installé » sur les cimaises où il se trouve présenté. À l'instar du néon kosuthien, l'œuvre parle donc d'elle-même, et par elle-même, en énonçant une partie du paratexte par lequel le musée pourrait la décrire, soit le « genre » dont elle relève — l'installation textuelle.

Mais la mention de ce statut est aussitôt suivie de l'expression d'un prédicat (*easily removable*) relatif à sa condition matérielle : le lettrage vinyle autocollant, en effet, peut être aisément retiré de la surface sur laquelle il est apposé. Parmi tous les traits possibles, c'est donc sur l'éventualité de son propre retrait que l'œuvre met l'accent pour se désigner elle-même. Elle attire ainsi l'attention sur son caractère éphémère, et par extension sur le caractère forcément provisoire de nombreuses œuvres

accrochées dans les expositions temporaires. Mais plus encore, l'expression *easily removable* génère un faisceau de connotations. Dans sa brièveté factuelle, elle évoque la légende technique qu'on pourrait trouver sur l'emballage d'un quelconque produit. Le verbe *to remove*, lui, suggère la tache qu'on enlève, l'objet ou la matière de peu d'importance dont on peut disposer facilement. Tout ce champ connotatif contribue à déprécier très subtilement l'œuvre : si celle-ci parle d'elle-même, c'est pour minorer son statut par rapport aux murs et cimaises des galeries et musées qu'elle n'occupe que de façon épiphénoménale et provisoire.

Encore une fois, c'est moins la coïncidence épiphanique de l'énoncé analytique qui est ici mise en lumière que le caractère passager et presque superfétatoire de l'œuvre par rapport à la toile de fond que constitue le flux des expositions pour la vie du musée et de l'institution. Si l'œuvre se diminue par une telle caractérisation peu flatteuse, elle se rachète aussi par l'aveu lucide de sa propre modestie, et continue tout de même de briller grâce

à l'esprit avec lequel elle le fait, en un mouvement qui n'est pas sans rappeler les pirouettes agiles du courtisan de Gracian ou l'ironie romantique.

Il n'en demeure pas moins que les énoncés de Brüggemann se tiennent sur la crête d'un équilibre précaire, risquant toujours de verser dans la facilité même de la *doxa* qu'ils invoquent. Mais cette production est significative en ceci qu'elle peut nous amener à prendre en compte certaines des conditions dans lesquelles les artistes diffusent aujourd'hui leurs travaux, et à entamer notre conclusion.

Les œuvres de Brüggemann frappent par leur brièveté, leur légèreté, leur économie. Composées de peu de mots, claires et directes, elles peuvent être appréhendées d'un coup d'œil, s'imposant aisément à l'attention des visiteurs, et se prêtant à une compréhension relativement rapide, comme le souligne l'artiste lui-même en conversation avec Gilles Lipovetsky :

The way I look at advertising it's related to the concept of speed and simplicity. My work is very frontal, even if it can have this very nihilistic and negation concepts it is very frontal and straightforward, because I really believe that in this society you do not have any time to waste. Everything has to be transmitted so fast that, by the time you receive the message, it's already gone.⁴²

En tant qu'énoncés ironiques ou caustiques, les œuvres de Brüggemann exigent moins le regard prolongé de la contemplation qu'elles n'offrent un plaisir cérébral comparable au tour humoristique. Fonctionnant souvent comme des commentaires acerbes du monde de l'art, elles s'accommodent tout naturellement du contexte de l'exposition et du voisinage d'autres œuvres avec lesquelles elles entrent en résonance par l'ouverture de leur fonction désignative. Enfin, elles sont aisément réitérables (d'un mur, d'une exposition à l'autre) et reproductibles (par la photographie).

En bref, à l'ère d'une biennalisation du monde et d'expositions toujours plus énormes, ces œuvres montrent une adaptation quasi darwinienne aux conditions de diffusion dans lesquelles les spectateurs les découvrent. D'une manière qui n'est peut-être pas dénuée de cynisme, elles semblent parfaitement adaptées au régime sensori-moteur qu'impliquent les grandes expositions. À la différence du repli analytique de l'œuvre sur elle-même chez Kosuth, d'une indexation critique du site de la page de revue chez Graham, ou d'une volonté de faire que l'œuvre achevée, chez Morris, témoigne de son processus de création, l'autoréférence aurait pour Brüggemann une fonction stratégique : elle lui assure un lignage prestigieux ainsi qu'une visibilité et une lisibilité optimales.

Partagées entre adaptations complaisantes à l'horizon d'attente de l'institution et révélations critiques de ces mêmes

conditions, les œuvres-énoncés de Brüggemann participent de cette indécidabilité que Jacques Rancière⁴³ décèle dans l'art politique contemporain, qui tient moins à une position idéologique assignable qu'à la fluidité d'une signification impossible à fixer. Or, tous ces traits sont aussi, à peu de choses près, ceux des néons contemporains que nous venons de commenter, et il est tentant de se demander de quel éthos ces œuvres sont le signe — ou le symptôme.

Si, comme on l'a vu plus haut, Sarah Charlesworth réprouvait, dans son éditorial pour *Fox*, l'oubli des aspirations critiques initiales de l'art conceptuel rapidement mises de côté par des œuvres embrassant le marché, les quelques néons et œuvres textuelles examinés ici assument leur statut de marchandise pour mieux réfléchir leurs propres conditions de possibilité. Tout en rappelant la transparence des énoncés autoréférentiels, elles ne cherchent nullement à dénier leur insertion dans un système de l'art astreint aux pressions du marché et de l'industrie culturelle. Leur recours au néon apparaît en ce sens tout autant comme nostalgie d'une illusion dont elles ont fait leur deuil que comme reconnaissance lucide et désenchantée des ressorts du spectacle dans lequel elles baignent et dont elles peuvent user.

On le constate au travers de ces quelques aperçus, l'autodescription, à partir de la référence à la *doxa* conceptuelle que le néon ou le lettrage mural constituent dans la forme même des œuvres, est aujourd'hui utilisée par nombre d'artistes pour créer des variations sur le ressort de l'autoréférence conceptuelle, tout en s'écartant nettement des idées et de l'éthos d'un Kosuth. Si Graham et Kosuth trouvaient des modèles dans la transparence de la cybernétique ou le positivisme logique, ce sont, entre autres pistes d'interprétation, la reconnaissance acerbe de l'hégémonie du marché ou l'incertitude d'un sujet individuel hypertrophié qui paraissent s'imposer aujourd'hui.

De même, les œuvres autodescriptives contemporaines qu'on a vues ne parlent d'elles-mêmes qu'en évoquant aussi d'autres œuvres — leurs sources conceptuelles — dont elles diffèrent radicalement en ceci qu'elles lient l'autoréférentialité à l'intertextualité (parlant les unes des autres comme nous le soulignons plus haut à propos du dessin de Beauséjour). Et si ces œuvres parlent bel et bien d'elles-mêmes, c'est sans la prétention d'autonomie d'un Kosuth, ni la conviction de Morris ou de Graham de pouvoir replier l'œuvre sur son processus de création. Entre résignation désenchantée, jeux savants de l'intertextualité et appel à la connivence de l'humour, elles ne prennent activement la parole que pour montrer comment leur propre souveraineté est toujours-déjà conditionnée et mise entre parenthèses.

Parler de soi et réfléchir son contexte, pour l'œuvre d'aujourd'hui, ce serait déclarer, même irrévérencieusement, sa dette envers ses devanciers conceptuels; ce serait, par le recours à la citation, marquer l'irréversibilité de l'histoire et la difficulté à y

faire sa place; ce serait se dédouaner de la facilité de la posture qu'on assume par l'exercice ironique de l'autodépréciation. Parler *de soi-même* ou *par soi-même*, et tenter d'accéder à la majorité du statut de sujet, ce serait donc aussi prendre conscience des déterminismes multiples qui conditionnent l'exercice de la parole et de la pensée, et qui minent toute prétention éventuelle à un exercice transparent ou absolu de celles-ci. Si l'autoréflexivité menait naguère l'art conceptuel à se poursuivre dans la critique institutionnelle, l'autodescription contemporaine et l'incorporation de l'*idea* dont nous venons d'analyser quelques cas de figure entraîneraient le sujet à prendre une conscience toujours plus vive de la relativité et des limites de sa propre autonomie. Dès lors, ce qui se ferait jour dans la lumière des néons contemporains, ce serait moins l'assurance de la clarté et de la maîtrise prodiguée par l'exercice de la critique, que l'ombre portée des contraintes et des zones aveugles qui grèvent aujourd'hui tout procès de subjectivation.

Remerciements

Remerciements chaleureux à Nicole Dubreuil pour son soutien, ainsi qu'à Hubert R. pour le concours de son œuvre attentive.

Notes

- 1 Événement annuel dont la direction artistique de cette édition, sous le titre *Ici et maintenant, s'engager dans l'art*, était assurée par le critique et commissaire Nicolas Mavrikakis.
- 2 Étant donné l'accord au pluriel de *mêmes*, celui-ci a valeur d'adjectif et devrait être joint par un trait d'union au pronom personnel *elles* qu'il suit. Afin d'éviter l'ajout systématique du [sic] lorsque nous citerons cette œuvre, nous rétablirons l'orthographe syntaxique correcte de l'expression dans la suite de l'article.
- 3 Telle est d'ailleurs l'origine de cette œuvre, comme nous l'a expliqué l'artiste (correspondance électronique avec l'auteur, 29 juillet 2012).
- 4 Craig Owens, « Earthwords », *October*, vol. 10, automne 1979, p. 120–30.
- 5 Nous entendons par ce terme les deux vocables d'« autoréflexivité » et d'« autoréférence » distingués par René Payant dans ses « Remarques intempestives en guise d'introduction », *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976–1987*, Laval, Trois, 1987, p. 22–5. Payant parle aussi d'autoreprésentation; nous utiliserons quant à nous le terme d'« autodescription » pour mettre l'accent sur le fait que les œuvres ici examinées recourent au médium verbal, et non à la représentation mimétique.
- 6 Karl Philipp Moritz, *Sur l'imitation formatrice du beau* (1788), cité par Tzvetan Todorov d'après une édition allemande de ses écrits de 1962, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1985, p. 192 (traducteur non précisé).
- 7 Rosalind Krauss, « Sens et sensibilité. Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante » [1973], dans Claude Gintz, éd., *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Territoires, 1979, p. 110–22.
- 8 *Ibid.*, p. 113.
- 9 Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1989 (traduit de l'allemand par Henri Joly).
- 10 *Ibid.*, p. 81.
- 11 *Ibid.*, p. 143 [nous soulignons].
- 12 Les sections consacrées ici à ces œuvres s'inspirent des analyses que nous en avons faites dans notre thèse de doctorat, « Figures de la tautologie dans l'art et le discours critique des années 1960 », Montréal, Université de Montréal, 2008.
- 13 Sur cette œuvre, voir Ann Goldstein et Anne Rorimer, *Reconsidering the Object of Art, 1965–1975*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art; Cambridge, MA, MIT Press, 1995, p. 116.
- 14 Cette lecture de l'œuvre est aussi suggérée par Rorimer dans la notice qu'elle consacre à l'artiste dans Goldstein et Rorimer, *op. cit.*, p. 150.
- 15 Joseph Kosuth, « Art as Idea as Idea. An Interview with Jeanne Siegel » [1970], dans Gabriele Guercino, éd., *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, Cambridge, MA, MIT Press, 1991, p. 47–56.
- 16 Kosuth, « Notes on Conceptual Art and Models » [1967], *Art After Philosophy and After*, *op. cit.*, p. 3 [nous soulignons].
- 17 Kosuth, « Art After Philosophy » [1969], *Art After Philosophy and After*, *op. cit.*, p. 13–32.
- 18 Christophe Génin souligne que l'œuvre manifeste des *qualias* comme la couleur ou la lumière qui, nommés par les mots, n'en relancent pas moins l'expressivité du signe et font en sorte que l'œuvre « excède son statut d'enseigne autodescriptive, expose plus de sens et plus de référence que la proposition même ». Génin, *Réflexions de l'art. Essai sur l'autoréférence en art*, Paris, Kimé, 1998, p. 133.
- 19 Mais en raison de ce recours au néon, on pourrait justement ajouter que l'œuvre ne parle pas *que* d'elle-même : le néon est un signe sociologiquement chargé de sens qui participe du paysage commercial et trahit la fascination des années 1960 pour la modernité technologique. Dans un ouvrage consacré au néon comme forme d'art, Rudi Stern écrit par exemple : « Neon in America meant progress, vitality, urban excitement ». Stern, *Let There Be Neon*, New York, Harry N. Abrams, 1988, p. 36. Larry Rivers évoque l'affinité de ce médium avec le spectacle : « Neon is drawing you can see in the dark. [...] Neon has gaiety, joy, pageantry. Circus qualities. » Cité dans Stern, *Let There Be Neon*, p. 102. Si un Bruce Nauman allait exploiter ces qualités dans ses propres œuvres, le rigorisme du Kosuth des débuts l'entraîne, lui, à les minimiser.
- 20 W.J.T. Mitchell, « *Ut Pictura Theoria*. Abstract Painting and the Repression of Language », *Critical Inquiry*, no 15 (hiver 1989),

- p. 351 [notre traduction].
- 21 Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 157, cité par James A.W. Heffernan, « Speaking for Pictures. the Rhetoric of Art Criticism », *Word and Image*, vol. 15, no 1 (janvier–mars 1999), p. 19.
- 22 Nous avons utilisé la transcription intégrale du texte des fiches, en traduction française, parue dans Michel Bourel et Jean-Louis Froment, *Art conceptuel I*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1988, p. 28–34 [trad. française : Charlie Grandjeat].
- 23 ... mais aussi une dimension primesautière qui atteste de l'influence de Cage et de Fluxus à cette époque; voir Maurice Berger, *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper & Row, 1989.
- 24 Bourel et Froment, *Art conceptuel I*, *op. cit.*, p. 30.
- 25 *Ibid.*, p. 30.
- 26 Benjamin H.D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'Art conceptuel, 1962–1969) », dans Suzanne Pagé et Claude Gintz, *L'art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 25–39.
- 27 *Schema* est paru pour la première fois dans le numéro 5–6 de la revue *Aspen* (automne–hiver 1967).
- 28 Dan Graham, « Mes œuvres pour pages de magazines, "Une histoire de l'art conceptuel" », dans Anne Langlais, éd., *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, Dijon/Villeurbanne, Le Nouveau Musée/Presses du réel, 1992, p. 63.
- 29 Alexander Alberro, « Structure as Content. Dan Graham's *Schema (March 1996 [sic])* and the Emergence of Conceptual Art », dans Gloria Moure, éd., *Dan Graham*, Barcelone, Fundacio Antoni Tàpies, 1998, p. 27.
- 30 Graham en parle d'ailleurs comme d'une « pièce pour ordinateur » (« *Schema* was also a very early computer piece, because a computer can generate many different possibilities for a hypothetical future that existed or didn't exist ». Cité par Mike Metz, « Dan Graham » [1994], dans Moure, éd., *Dan Graham*, *op. cit.*, p. 228).
- 31 Sarah Charlesworth, « A Declaration of Dependance », *The Fox*, vol. 1, no 1 (1975), dans Alexander Alberro et Blake Stimson, éd., *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Boston, MIT Press, 1999, p. 309.
- 32 *Ibid.*, p. 314.
- 33 Une exposition leur a d'ailleurs été consacrée en 2012, *Néon. Who's afraid of red, yellow and blue*, présentée à la Maison rouge (Paris).
- 34 Génin, *Réflexions de l'art*, *op. cit.*, p. 131.
- 35 Comme le signale le texte de présentation d'une exposition individuelle de l'artiste à la Cattriona Jeffries Gallery : « Terada has also created a new neon work that references Canadian hockey player Todd Bertuzzi's infamous and sinister comment "It is what it is," which he made in response to his excessive violence during a game ». « Ron Terada », Cattriona Jeffries Gallery, 23 mai–28 juin 2008, en ligne, http://www.cattrionajeffries.com/c_past_0805_rt.html, consulté le 18 mai 2012).
- 36 Sur cette question, voir Leszek Brogowski et Pierre-Henry Frangne, éd., « *Ce que vous voyez est ce que vous voyez* ». *Tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, ainsi que la thèse de l'auteur, *op. cit.*
- 37 ... à l'endroit, peut-être, de l'autorité exercée par un modèle aussi canonique que celui de cette œuvre source, contre laquelle l'œuvre d'Emin se rebelle autant qu'elle la reconduit.
- 38 Emma Frank, « Kelly Mark. It's Just One God Damn Thing After Another », *C Magazine*, no 105, printemps 2010, p. 44.
- 39 Filipa Ramos, « Further Beyond Text : When Jacques Met Sid », 2008, en ligne, site Web Stefan Brüggemann, <http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/024.html>, consulté le 20 août 2012.
- 40 *Ibid.*
- 41 Pour reprendre le terme par lequel Kosuth condamne l'art comme création de formes visuelles et discrédite le formalisme greenbergien (« Art After Philosophy », *op. cit.*, p. 24).
- 42 Stefan Brüggemann, « World's End Conversation Between Gilles Lipovetsky and Stefan Brüggemann », 2009, en ligne, <http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/024.html>, consulté le 20 mars 2012.
- 43 Voir notamment Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.