



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE 6
Centre André Chastel

POSITION DE T H È S E
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

Hélène MEISEL

le 23 mai 2016

La subsistance subjective **Problématiques romantiques dans l'art conceptuel**

Sous la direction de :

M. Arnaud PIERRE – Professeur, Université Paris-Sorbonne

Membres du jury :

M. Michel GAUTHIER – Conservateur, Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou

M. Pascal ROUSSEAU – Professeur, Université Paris 1

M. Olivier SCHEFER – Maître de conférence - HDR, Université Paris 1

Mme. Elvan ZABUNYAN – Professeur, Université Rennes 2

Position de thèse

Problématiques romantiques dans l'art conceptuel **La subsistance subjective**

Paradoxe et anachronique, l'idée d'un « conceptualisme romantique » apparaît dès 1977 dans un article que Boris Groys consacre aux artistes moscovites imprégnés d'idéalisme russe. Réexaminée dans les années 2000 par les critiques et historiens d'art allemands Jörg Heiser et Jan Verwoert, l'hypothèse critique est ensuite élargie à la scène conceptuelle internationale, où subsisteraient certains traits du premier romantisme allemand, comme l'écriture collective, la forme fragmentaire ou l'esprit du Witz. Contre la biographie, la subjectivité et l'expression, l'art conceptuel affiche pourtant, à la fin des années 1960, un anti-romantisme virulent. Défendant une pratique « émotionnellement neutre » où l'idée serait devenue « une machine à faire l'art », le mouvement se fait alors l'écho de l'antihumanisme des structuralistes et de leur mise à mort de l'auteur. Un existentialisme contrarié persiste pourtant chez certains artistes, qui continuent d'explorer les concepts de l'identité et de l'intersubjectivité, à l'ère des systèmes capitalistes et des réseaux cybernétiques. C'est à force d'explorations linguistiques que le sujet conceptuel se romantise, redécouvrant, par le biais des incohérences de la logique formelle, du mysticisme des pensées combinatoires et de l'ambiguïté de l'ironie, les bénéfices d'un « langage non gouverné ».

Né au sein de l'esprit contestataire de la fin des années 1960, l'art conceptuel témoigne d'un enracinement structuraliste, d'une anesthésie esthétique, d'une raideur analytique, d'un « terrorisme intellectuel »... De nombreux critères qui semblent l'arrimer à une rigueur toute classique. Émergeant au milieu du XVIII^e siècle, le romantisme repose sur des principes apparemment antinomiques : débauche esthétique, subjectivité exacerbée, critique d'un intellectualisme aride, éloge du sentiment, etc. À ces définitions forcément réductrices s'ajoute l'extraordinaire rayonnement de ces mouvements qui, tous deux, ont éclos dans des contextes révolutionnaires, en plusieurs centres et essaimé en différentes écoles. En premier lieu, l'hypothèse d'un « conceptualisme romantique » provoque donc une désorientation sévère, et impose de stabiliser des définitions pour chacune de ces deux sensibilités. Il s'agit d'évaluer la postérité romantique depuis le violent rejet et l'ignorance relative des conceptuels. Observer la persistance d'un spectre romantique depuis le rétroviseur de l'art conceptuel suppose d'ancrer la réflexion au cœur des années 1970, qui forment le contexte historique de cette recherche. Dans un second temps, il s'agit d'observer ce que ces années ont retenu, consciemment ou

à leur insu, d'un romantisme historique. C'est donc depuis le champ de l'histoire de l'art contemporain qu'est observée cette réverbération romantique, de la même manière que certains concepts philosophiques sont considérés depuis leurs appropriations et leurs détournements par les artistes conceptuels.

D'un point de vue historique, cette recherche ne défend pas la thèse d'un âge d'or et d'une décadence de l'art conceptuel, et ne table donc pas sur l'intermède béni que désignent les six années mythiques allant de 1966 à 1972, choisies par Lucy Lippard, et sanctuarisées dans son ouvrage de 1973. La période envisagée se focalise sur la décennie 1970, sans s'interdire d'écouter les positions plus anciennes et plus récentes des figures fondatrices.

De même, la circonscription géographique n'est pas l'objectif de cette enquête, comme elle a pu l'être pour certains projets de réhabilitation régionale, nationale ou continentale. Cette étude porte sur des frontières et des extrémités théoriques. Tout en reconnaissant les connivences de certaines « aires » spécifiques, et, sans négliger l'hypothèse d'un conceptualisme global, la focale géographique ici envisagée se fait par la négative : il s'agit de ne pas se limiter aux foyers occidentaux, qui ne sont plus tenus comme précurseurs exclusifs. Cette recherche, cependant, ne prétend pas à l'exhaustivité, et plutôt que de « découvrir » (pour ne pas dire « inventer ») des artistes conceptuels ignorés, il s'agit de pister chez des figures identifiées des voies négligées, ainsi que des correspondances minimisées.

Tout en analysant l'exposition qui fut le point de départ de cette investigation, « Romantischer Konzeptualismus » (10 mai-15 juillet 2007, Kunsthalle, Nuremberg ; 14 septembre-1 décembre 2007, BAWAG Foundation, Vienne), cette recherche élargit le corpus des artistes désignés comme conceptuels romantiques par les co-commissaires Jörg Heiser et Jan Verwoert. Des figures tutélaires telles que l'inévitable Marcel Duchamp, mais aussi Ad Reinhardt, Marcel Broodthaers, Sol LeWitt, ou Alighiero e Boetti, sont bien sûr analysées, au même titre que des artistes femmes souvent restées minoritaires au sein des études conceptuelles. Sans s'opposer à leurs pairs masculins, des artistes telles que Martha Rosler, Adrian Piper, Susan Hiller, Esther Ferrer, Agnes Denes, ORLAN, Marianne Heske ou Mary Kelly font ainsi l'objet d'analyses approfondies. Enfin, l'introduction de certains artistes comme Jean-Pierre Bertrand ou Maurice Blausyld, restés en marge des récits conceptuels autorisés, permet de renouveler la postérité conceptuelle, loin des héritiers autoproclamés, dont les démarches émaillées de références tiennent les annales du mouvement historique.

Les sources de cette recherche sont avant tout historiographiques : comment « les écrits » – qu'il s'agisse de manifestes, de déclarations (les fameux *statements* conceptuels), d'entretiens, de commentaires, d'articles, d'ouvrages, d'œuvres – ont façonné le conceptualisme ? Et comment l'écrit et le langage sont-ils devenus des pratiques conceptuelles à part entière, dont on aurait trop rapidement évacué les dimensions littéraires, poétiques et philosophiques ?

Cette réflexion se focalise ainsi principalement sur les questions afférentes au Sujet et à l'auctorialité, de leur congédiement à leurs résurgences. Certaines problématiques feront l'objet d'une enquête future sur les aspects plus ouvertement pittoresques et sublimes, peut-être plus iconographiques également, d'un conceptualisme romantique. La fusion avec un fond cosmique indifférencié, la persistance d'un sentiment de la nature et l'émergence d'un activisme écologiste, l'évocation du passage du temps à travers l'obsolescence, la ruine et l'entropie, la *time capsule* et la bouteille à la mer : autant de pistes gardées en réserve, pour l'établissement ultérieur d'un panorama englobant plus franchement les pratiques du Land Art, du Process Art et de l'Arte Povera. Certaines de ces pistes sont abordées dans l'épilogue intitulé « La nature romantique dans l'art conceptuel ». Mais, ces corollaires « paysagers » émanant du fondement préalable qu'est le Sujet, les topographies et procédures explorées en priorité sont ici d'ordre mental et langagier.

Car il semble que l'artiste se pose d'abord la question du Sujet, au sujet justement de la figure de l'artiste. Le mythe et l'autorité d'un moi créateur sont abolis, tout comme le subjectivisme et le psychologisme qui s'y rattachent. L'esprit de Mai 1968, le structuralisme et la déconstruction sapent l'autorité de l'auteur, dont la mort instituera cependant un nouveau mythe, celui de la neutralité. L'attaque en règle de la figure de l'artiste passe par la destitution de son auctorialité, le goût de la citation, une déqualification et un désœuvrement revendiqués, un retrait et une distanciation de circonstances. Le scepticisme à l'égard de l'authenticité va croissant. L'artiste et poète belge Marcel Broodthaers, rallié à « la disparition élocutoire du poète¹ » prônée par Stéphane Mallarmé, conclut très tôt un pacte d'insincérité. L'articulation dialectique d'une intériorité et d'une extériorité, ainsi que la préexistence d'un espace mental privé, où des significations existeraient *a priori*, sont invalidées : le sujet se formulerait au moment même de son énonciation. Les impératifs de l'anonymat et de la neutralité accélèrent le rejet d'une signature persiflée, au profit de l'impersonnalité de procédures protocolaires, mécanisées, déléguées ou collectivisées. Les droits d'auteur sont pourtant renforcés par des certificats et des contrats dont s'arment de nombreux conceptualistes, afin « que soient protégées l'intégrité et la clarté des idées et conceptions de l'artiste quant à son œuvre [...] »².

Paradoxalement, même au sein d'une stratégie généralisée de l'anonymat, de l'effacement, du silence et du secret, les genres de l'autobiographie, de l'autoportrait et du journal intime persistent, réfléchissant la réflexivité elle-même, comme si l'autoréflexivité appliquée à la pensée devait également s'occuper du penseur lui-même. Comme si, remarque Philippe Lacoue-Labarthe, « le

¹ « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase », MALLARMÉ Stéphane, « *Crise de vers* » (1886), dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition Mondor, 1945, p. 366.

² SIEGELAUB Seth, PROJANSKI Robert, « The Artist's Reserved Rights Transfer And Sale Agreement » (1971), *Leonardo*, vol. 6, 1973.

procès de *décomposition* du sujet [...] produisait en doublure de lui-même un effet de raffermissement ou de *renforcement* du sujet, et y compris dans les discours qui font état de sa dissolution, de son éclatement, de sa disparition³ ». Ces modalités réflexives trouvent cependant de nouvelles formulations, reflétant le dogme antihumaniste du moment. L'identification administrative supplante l'identité personnelle soumise à des examens anthropométriques proches du bertillonnage⁴. Les neurosciences démystifient les états d'âme et leurs expressions. Listées et inventoriées, celles-ci deviennent des spécimens sans mystère, apparentés à de purs réflexes conditionnés. La grille minimale vient quadriller le moi privé, remplaçant l'introspection par une métrique et une statistique dont la systématicité confine, parfois, au rituel. En contrepoint de ces relevés cliniques, émergent « le retour des masques⁵ », fabulations du *narrative art* et « mythologies personnelles », échafaudés sur des pseudonymes, des *persona* et autres doubles androgynes, dont l'impact, contestataire et politique, touche souvent aux problématiques du genre et de l'origine.

L'ouverture de cette enquête intitulée « Critique de la critique » récapitule le contexte d'émergence de l'art conceptuel, ainsi que ses suites et ses échecs. Il s'agit alors d'observer à quel point la critique d'art et l'art de la critique (ou l'art conceptuel) ont entretenu des relations incestueuses, soit que les artistes aient un temps été historiens, journalistes ou enseignants, soit qu'ils aient exprimé dans leurs œuvres une critique de l'art, et parfois même, une critique de la critique d'art.

La seconde partie de notre réflexion observe la manière dont la remise en question des limites de l'art est allée de pair avec une critique des critères du jugement, des instruments de mesure et des conventions. Ici est déconstruite la société des quantifications et des statistiques, dont on aurait pu croire que l'art conceptuel fut un promoteur docile. Ce détour de notre analyse prépare l'observation de la définition de nouvelles identités.

La troisième partie consacrée à l'identité analyse d'abord le quadrillage administratif et statistique de l'identité par une société éprise de chiffre, avant d'envisager l'identité par le biais du cosmopolitisme et de l'internationalisme au sein du village global. L'identité du sujet est ensuite envisagée de manière plus philosophique, notamment à travers l'œuvre d'Alighiero e Boetti.

La quatrième partie intitulée « Langage non gouverné » envisage le sabotage de l'auctorialité entrepris par certains des artistes conceptuels, au profit d'une nouvelle figure de « l'auteur élargi ». Ce moment de la réflexion aborde le tournant pédagogique de l'art conceptuel, sa volonté de redistribuer la chose esthétique afin que, dans l'esprit romantique, tout le monde soit artiste.

Enfin, l'épilogue fait sortir le Sujet hors de lui-même pour l'envisager au sein d'un espace et d'une temporalité qui contribuent à le définir : d'abord au travers d'une iconographie typiquement

³ LACOUÉ-LABARTHE Philippe, « L'écho du sujet », dans *Le Sujet de la philosophie, typographies I*, Paris, Aubier Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1979.

⁴ Méthode d'identification anthropométrique et anthroposcopique des criminels, inventée par Alphonse Bertillon vers 1880.

⁵ FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 338.

romantique, où la figure faite spectateur est totalement absorbée par la lumière qui l'irradie, et s'abîme dans la contemplation qu'elle occasionne ; ensuite au travers d'une « stratification de la pensée » impulsée par Robert Smithson, tournée vers la considération des « temps profonds » et de leur soudaine accélération sous l'effet de l'ère industrielle.