

## La plasticité des concepts. Usage de la philosophie par des artistes contemporains

Elodie Guida

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1208>

DOI : [10.4000/lcc.1208](https://doi.org/10.4000/lcc.1208)

ISSN : 2430-4247

**Éditeur**

Université Aix-Marseille (AMU)

**Référence électronique**

Elodie Guida, « La plasticité des concepts. Usage de la philosophie par des artistes contemporains », *Les chantiers de la création* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 28 décembre 2016, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1208> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.1208>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

---

# La plasticité des concepts. Usage de la philosophie par des artistes contemporains

Elodie Guida

---

- 1 Les pratiques et les théories artistiques du XX<sup>e</sup> siècle, de l'art contemporain en particulier, ont participé à une reconfiguration de l'esthétique philosophique. Non seulement se pose la question de l'éclairage qu'elle est susceptible d'apporter sur ces pratiques – dont certaines, comme celles relevant de l'art conceptuel, prônent un art contre ou au-delà de l'esthétique<sup>1</sup> – mais plus radicalement, ce sont aussi les rapports entre art et philosophie qui sont en question. En effet, ces rapports sont dominés historiquement par une double annexion : celle de l'art par la philosophie, dans laquelle l'art est considéré comme une philosophie inaccomplie en étant une activité conceptuelle encore engluée dans le sensible, mais également celle de la philosophie par l'art, où ce dernier est sacralisé, car relevant du domaine du sensible et de l'indicible.<sup>2</sup>
- 2 Pour sortir de ces rapports d'annexion entre art et philosophie et élaborer de nouveaux rapports, partons du champ de l'art pour examiner comment les artistes font usage de la philosophie<sup>3</sup> : plutôt que de chercher comment celle-ci peut se tourner à nouveau vers la question de l'art, examinons si, et comment, l'art est hanté par les concepts et les textes philosophiques. Les arts plastiques depuis les années 1960 sont un terrain propice à cet examen : ils sont caractérisés par une production abondante de textes d'artistes<sup>4</sup> et plus généralement par la présence du langage sous différentes formes. Des références – directes ou indirectes – à la philosophie sont visibles notamment dans les entretiens, les textes, les titres des œuvres ou les œuvres elles-mêmes. Une étude de quelques-unes de ces pratiques artistiques, qui désignent alors aussi bien les œuvres que les textes ou discours, peut ainsi permettre d'étudier non pas une « philosophie » implicitement contenue dans ces pratiques, son contenu symbolique et métaphorique, mais bien plutôt le rôle que jouent les lectures et les références philosophiques dans la production artistique, dans la redéfinition du statut

des œuvres, du champ de l'art, dans ses relations avec le monde social et culturel ainsi qu'avec les autres disciplines existantes<sup>5</sup>. Nous allons ainsi examiner comment la philosophie *apparaît* dans les pratiques artistiques, comment ces dernières travaillent la philosophie tout en étant travaillées par elle. Les concepts philosophiques fonctionnent-ils comme des motifs pour la création, au même titre que l'héritage de l'art et l'ouverture au monde ? Fonctionnent-ils comme doublure théorique ou comme matière conceptuelle participant à l'invention de nouvelles formes ? Y a-t-il transfert d'un champ à un autre, ou transformation liée à une opération artistique ? C'est à partir d'une *rencontre* entre quatre couples d'artistes et de philosophes, respectivement Kaprow et Dewey, Kosuth et Wittgenstein, Morris et Merleau-Ponty, Graham et Benjamin, que l'on propose quelques pistes pour répondre à ces questions.

## 1. La scène artistique américaine des années 1960

- 3 Commençons par poser la scène où se joue cette reprise de la philosophie par l'art, à savoir celle des arts plastiques américains après la Seconde Guerre mondiale. Ils sont marqués par l'émergence de nouvelles avant-gardes, qui commencent par des mouvements Néo-Dada où s'y manifestent la reprise d'un esprit de subversion, de certaines thématiques telles que les relations entre art et politique, de gestes et de poétiques telles que le collage, l'assemblage, le *ready-made* ou encore les « manifestations hors-limite »<sup>6</sup> où se mêlent danse, théâtre, musique, poésie, etc. Ils sont également caractérisés par une succession rapide voire frénétique de nouveaux mouvements artistiques, tels que le Pop art, Fluxus, l'Art minimal, l'Art conceptuel, le Body art, le Land art, etc., et par l'émergence de nouvelles catégories critiques pour désigner la nature et le mode d'existence de ces œuvres, comme l'installation ou la performance. Les artistes étudiés ici – Allan Kaprow, Joseph Kosuth, Robert Morris et Dan Graham – ont presque tous traversé ces mouvements et catégories, ou en sont considérés comme les fondateurs, tel Joseph Kosuth pour l'Art conceptuel, ou premiers théoriciens, tel Robert Morris pour l'Art minimal, Allan Kaprow pour les *happenings*.
- 4 Tous font partie d'une génération d'artistes qui se positionne contre la théorie critique artistique dominante de l'époque, notamment le modernisme de Clement Greenberg. Les catégories qui y sont liées sont en effet vécues comme des normes oppressantes dont il s'agit de se détacher, telles la promotion de l'autonomie de l'art et de son histoire vis-à-vis de son contexte social et politique, la non contamination du « grand art » par les arts populaires et les médias, la recherche de la « pureté » du médium liée à une valorisation de l'abstraction picturale, de l'« opticalité », du rapport frontal à l'œuvre, ainsi que la « spécificité » des arts<sup>7</sup>.
- 5 Ces artistes ont par ailleurs des références intellectuelles, scientifiques, philosophiques et littéraires communes, qui sont également partagées par les critiques d'art qui ont accompagnés ces mouvements<sup>8</sup>. En ce qui concerne la philosophie, on peut notamment retenir la phénoménologie de Merleau-Ponty et de Sartre, la philosophie du langage de la philosophie analytique, les philosophes rattachés à l'École de Francfort, notamment Adorno, Horkheimer, Marcuse, Benjamin, et le pragmatisme de Dewey et son *Art as experience*<sup>9</sup>. Il faut également rajouter Foucault, Lyotard, Deleuze et tous les auteurs de la *French Theory*<sup>10</sup>, qui nourrissent le monde de la pensée depuis la fin des années 1960. Notons par ailleurs qu'une des particularités de cette scène américaine d'après-guerre

est la réélaboration des rapports entre l'artiste, l'écriture et la lecture, entre art et savoir, en particulier par le rôle joué par l'université dans la formation des artistes<sup>11</sup>.

- 6 Si les références philosophiques que nous avons citées sont le plus souvent affichées et énoncées lors des entretiens d'artiste, et très présentes dans la critique d'art, sont-elles seulement à considérer comme un horizon culturel partagé ou participent-elles à une recherche motivée ? Quand est-il de leur présence dans les écrits d'artiste et les œuvres ? Commençons par répondre à ces questions en examinant le type de relation qui unit l'artiste Kaprow à la philosophie de Dewey.

## 2. Les concepts d'expérience et de vie entre John Dewey et Allan Kaprow

- 7 Allan Kaprow (1927-2006) est assurément un lecteur d'*Art comme expérience*<sup>12</sup> de John Dewey. Jeff Kelley, qui a rédigé l'introduction au recueil de textes écrits par l'artiste et réunis sous le titre *L'art et la vie confondus*<sup>13</sup>, souligne l'importance de cette lecture dans son projet artistique et indique le contexte de la découverte du livre par Kaprow : un diplôme en philosophie, des inscriptions au crayon sur le livre « dont on dirait qu'il a été sorti d'une bibliothèque il y a trente ans et jamais rendu » (Kaprow, 13). Selon Kelley, les effets de la lecture de Dewey sur Kaprow sont à appréhender dans le temps et la durée, en ce que ses propos viennent s'inscrire dans la mémoire de l'artiste en prenant la forme d'un écart par rapport au texte philosophique pour aller vers ses marges. Pour d'autres<sup>14</sup>, le livre a pu constituer un « manuel » tant il y a une proximité des thématiques et des problèmes rencontrés. Et ce rapport de proximité et d'écart, qui est moins à considérer comme un rapport d'influence que d'intérêt, passe par l'expérience, et notamment l'expérience de l'écriture, comme medium de déplacement de la philosophie de Dewey vers le projet artistique de Kaprow : elle est dialogue et instrument de franchissement (Kaprow, 28). Pour autant, la référence à Dewey dans les textes n'est pas explicite ; mais bien qu'il ne soit pas cité, on peut repérer des allusions<sup>15</sup>, et plus généralement la présence non seulement de thématiques communes mais de concepts communs, en tant qu'ils sont porteurs de problèmes similaires<sup>16</sup>. La continuité entre l'art et la vie, la critique des musées, des lieux institutionnels et des valeurs marchandes, la critique de la séparation entre artiste et spectateur, de la fétichisation et de la sacralisation de l'art ou encore la redécouverte du quotidien – la liste n'est pas close – sont autant de problèmes traités par le philosophe et qui apparaissent comme des programmes à réaliser à un autre niveau dans le travail de Kaprow.
- 8 Si pour Dewey la philosophie de l'art a pour but de rétablir la continuité entre l'art et l'expérience ordinaire, entre les formes d'expérience raffinées que sont les œuvres et les événements quotidiens, cette continuité concerne les œuvres sous leurs formes traditionnelles. Kaprow quant à lui cherche à réaliser cette continuité par de nouvelles formes artistiques. On peut dire en ce sens que ce dernier radicalise les propos de Dewey : il n'est pas seulement question de l'art comme expérience mais de l'expérience comme art, de la création d'une œuvre qui prend la vie pour sujet. Le projet de Kaprow est une protestation contre toute pensée d'une dichotomie entre l'art et la vie, et vise à fondre l'art dans la vie, ce qui ne va pas sans paradoxes, car il est question de la détermination d'une forme et d'un concept d'art se niant lui-même en tant qu'art<sup>17</sup>.

- 9 Par ailleurs, Kaprow et Dewey se rejoignent dans la défense d'une exigence éthique de la philosophie ; il est question de repenser la fonction de la philosophie et de l'art dans la vie humaine. Dans son *Manifeste* de 1966<sup>18</sup>, Kaprow affirme la nécessité d'un art qui prend la relève d'une certaine philosophie : l'art doit se substituer à la philosophie, car celle-ci a renoncé à s'acquitter de ses tâches traditionnelles en se réduisant à la logique<sup>19</sup>. Philosophie et art se rejoignent dans la poursuite de fonctions communes, notamment épistémiques et éthiques. En effet, le *happening* est considéré par Kaprow comme répondant à une fonction de connaissance, à une expérience de sens, tout autant qu'à une fonction d'individuation. Cette visée s'éclaire par la reformulation du concept d'expérience par Dewey ainsi que par la façon dont il perçoit la singularité de l'expérience artistique : celle-ci n'est pas séparée des expériences ordinaires ni ne réside dans une région d'expériences qui demande des compétences spécifiques propres. La différence se joue plutôt entre une expérience unique et le régime continu d'interaction avec l'environnement. En ce sens, c'est bien la façon dont une expérience résonne avec nos autres expériences, et anticipe celles à venir, qui importe. De même, si les *happening* sont éphémères, non répétables, ne se fixent pas dans des objets, ils ne disparaissent pas pour autant<sup>20</sup> : ils peuvent se fixer dans la mémoire, et il est possible que l'expérience nous change.
- 10 Enfin, la reformulation du concept d'expérience par Dewey emprunte également aux sciences expérimentales et aux relations entre expérience et connaissance. Dans la pratique de Kaprow, la dimension expérimentale<sup>21</sup> est liée au travail de suspension de l'identification, de suspension des conventions qui régissent l'art et la vie pour créer du jeu entre eux. Il est également possible de considérer, par la pratique « non-art » de Kaprow, qu'il y a non seulement prolongement de la philosophie de Dewey, mais surtout mise à l'épreuve critique par l'exploration des paradoxes d'un art non art.

### 3. Le concept de langage entre Wittgenstein et Joseph Kosuth

- 11 Joseph Kosuth (né en 1945) est quant à lui considéré comme le premier théoricien de l'art conceptuel. Comme dans la pratique de Kaprow, il y a suspension de l'identification de l'œuvre à un objet au profit non plus d'un art-action mais d'un art fait de langage, un art où le langage est le matériau principal, voire le médium de l'œuvre. Dans toutes ses manifestations, l'art conceptuel semble caractérisé par la prévalence de l'examen des mécanismes liant l'art à son concept et à son extension sur la réalisation matérielle de l'œuvre. L'investigation du concept se fait en dehors de toute considération anecdotique ou expressive : l'objet d'art disparaît au profit de son analyse, ou l'objet d'art est l'analyse de l'art. Le titre donné par Kosuth à l'ensemble de son entreprise depuis 1965 « Art as idea as idea » la définit bien<sup>22</sup>.
- 12 On ne peut qu'être frappé par la proximité entre le projet artistique de Kosuth – faire de l'art revient à analyser l'art par le langage, à élaborer des propositions linguistiques sur l'art – et la démarche adoptée par la philosophie du langage analytique. Wittgenstein a joué un rôle fondateur dans le « tournant langagier » en philosophie<sup>23</sup> c'est-à-dire la conception selon laquelle les problèmes philosophiques sont des problèmes dont la solution ou la dissolution peuvent être réalisés, soit par une réforme du langage soit par une meilleure compréhension du langage utilisé au quotidien. On peut ainsi faire une différence entre une philosophie réformiste qui tend à purifier le

langage de ses contradictions grâce à la logique, et une philosophie davantage descriptive et thérapeutique qui s'attache à examiner l'emploi ordinaire des mots<sup>24</sup>. Cependant, cette proximité apparente demande plus ample considération. Avons-nous affaire à une même démarche dans deux disciplines différentes ? L'art conceptuel de Kosuth peut-il être considéré comme un art philosophique ?

- 13 Dans son manifeste sur l'art conceptuel de 1969, « Art after philosophy »<sup>25</sup>, Kosuth extrait des propos provenant de la philosophie d'Ayer et de Wittgenstein et veut reprendre à son compte, c'est-à-dire dans le champ de l'art, leurs « résultats » de l'analyse du langage. Il en retient une critique radicale de la philosophie traditionnelle, assimilée à la métaphysique, qui s'est intéressée principalement au non-dit et à l'indicible bien qu'on ne puisse rien en dire, au détriment du dit sur lequel se concentre exclusivement la philosophie analytique. Il s'agit là d'une « fin de la philosophie », qui est contemporaine selon Kosuth d'un « commencement de l'art »<sup>26</sup> (Kosuth, 917). Ainsi l'art se constitue d'après le modèle de la philosophie (l'analyse du langage) tout en venant après celle-ci. En ce sens, il y a donc moins communauté de projets que rivalité et succession. Le discours sur l'art doit se faire de l'intérieur de l'art, non par les philosophes mais par les artistes. Nous pouvons ainsi considérer qu'il y a un usage de la philosophie du « premier » Wittgenstein « au pied de la lettre », car il est considéré comme ayant élaboré des vérités définitives, bien que Kosuth s'en défende : « la fin de la philo et le début de l'art (...) n'est pas à prendre au pied de la lettre – il s'agit plutôt de souligner la « tendance » de la situation » (Kosuth, 917).
- 14 Cependant, il y a également un autre aspect important à prendre en compte : il y a chez Kosuth, ce qui n'est pas le cas du collectif « Art&Langage », une différence entre les textes-théories et les textes-œuvres : ce texte est un manifeste et n'est pas à considérer comme une œuvre. Et dans ces œuvres, on peut considérer qu'il y a une *introduction du relatif dans l'absolu ou l'idéalisme langagier tel qu'il a été énoncé*, qui peut rentrer en écho cette fois avec la pluralité théorique de Wittgenstein. En effet, si dans son manifeste il y a une négation du primat du visuel et son renversement au profit du primat du langage, dans ses œuvres, il y a plutôt une interrogation en acte que le public peut non seulement penser mais expérimenter, et où les solutions définitives sont exclues. L'intérêt de ces travaux conceptuels est ainsi de déconstruire les concepts traditionnels de la visualité tels que l'immédiateté, l'indicible, la composition comme primat des relations internes. Ils nous amènent ainsi à repenser l'expérience esthétique : celle-ci est autant constituée par les catégories linguistiques et les déterminations institutionnelles (rôle du contexte) que par les compétences perceptives ou sensorielles du spectateur.

## 4. Les concepts de forme et de perception entre Merleau-Ponty et Robert Morris

- 15 Robert Morris (né en 1931) est considéré comme l'un des principaux représentants et théoriciens de l'Art minimal dans la première moitié des années 1960 puis de l'Anti Form dans la seconde moitié de la décennie, et a contribué à l'émergence des œuvres du Land art. Une des singularités de l'œuvre qualifiée de minimaliste est sa forte présence physique : il s'agit d'un volume occupant l'espace réel, et qui rompt avec l'idée d'une œuvre close sur elle-même en redéfinissant l'expérience de l'objet comme s'intégrant à une situation qui inclut le corps du spectateur. La notion de forme, sa signification

d'unité et de structure, fait l'objet d'investigations à la fois plastiques et réflexives par Morris. La lecture de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty, publiée en France en 1945 et traduite en anglais et publiée aux Etats-Unis en 1962, joue un rôle important dans le devenir de cette notion chez Morris. L'étude menée par Merleau-Ponty dans cet ouvrage, au croisement des sciences et de la philosophie, semble *a priori* entrer en résonance avec ces recherches artistiques : il y est question de perception, d'expérience, de corps, l'originalité de son approche étant liée à un réexamen radical de la perception en tant qu'expérience qui l'amène à défendre la thèse d'un « primat de la perception », comme centre névralgique d'une reformulation de notre être-au-monde. Cet ouvrage reçoit plus généralement une large audience par les artistes et il prend également une importance dans les débats critiques sur l'Art minimal<sup>27</sup>.

- 16 Les textes rédigés par Donald Judd, « Specific Objects »<sup>28</sup>, et par Morris, « Notes on sculpture »<sup>29</sup>, sont considérés comme textes théoriques du minimalisme bien qu'ils soient marqués par des différences significatives. S'ils sont tous deux orientés vers la critique du modèle moderniste formaliste pour penser leurs nouvelles productions, cette critique passe par un rejet de la catégorie de sculpture au profit d'une catégorie intermedia<sup>30</sup> pour le premier et par une volonté de réaménagement de cette catégorie pour le second. Il convient alors pour Morris, et c'est l'objet de ce texte, de saisir les modalités spécifiques de la sculpture : masse, poids, échelle, relation au corps et à l'espace environnant. A l'opticalité moderniste, il oppose la nature tactile de la sculpture ; à la revendication de l'autonomie formaliste des œuvres, il défend sa forte relation au corps du spectateur en mettant en évidence leurs communes conditions spatiales d'existence ; à l'idée selon laquelle l'appréhension de l'œuvre opère en un unique instant, Morris exhibe la durée de l'expérience et la multiplicité des perceptions d'une même forme selon sa position dans l'espace et son rapport au spectateur. C'est alors l'engagement dans sa propre pratique artistique qui le rapproche de la reconsidération merleau-pontienne de la perception, qui est caractérisée notamment par la réévaluation de la perception haptique, la thématization des rapports entre perception, corps et mouvement dans l'exploration de l'espace ou encore par un examen de l'expérience perceptive du monde par l'entremise du « corps propre ». Ces éléments philosophiques jouent ainsi le rôle d'outils théoriques dans cette analyse de la sculpture bien que Merleau-Ponty ne soit jamais cité dans le texte. La référence est pourtant bien présente : on peut lire des échos, des résonances entre les propos, notamment dans les formulations employées. Les psychologues de la *gestalt* quant à eux sont invoqués<sup>31</sup> : leur compréhension de la forme est mobilisée par Morris pour désigner ses formes tridimensionnelles élémentaires simples<sup>32</sup>.
- 17 Il est possible de considérer qu'inversement l'étude de Morris engage un réexamen des perspectives offertes par la phénoménologie. Elle offre en effet un point de vue original sur la portée de l'étude phénoménologique et invite en particulier cette dernière à s'interroger plus avant sur les rapports entre l'intentionnalité opérante et l'intentionnalité d'acte, ainsi qu'entre l'espace vécu, l'espace conçu et l'espace social et culturel. C'est d'ailleurs ce dernier aspect qui est aussi considéré comme problématique par Morris, non pas d'un point de vue philosophique, mais de la réalisation de son projet artistique : ses premières œuvres et analyses lui apparaissent vite comme insatisfaisantes. Il en élabore une critique (en étant ainsi à la fois premier théoricien et premier critique de l'Art minimal), qui passe notamment par un réexamen de la notion de forme et une préférence pour celle de processus<sup>33</sup>.

- 18 Avec Morris, entre œuvre et textes, philosophie et art, est en jeu une dialectique où l'écriture est elle-même processuelle et ouverte, à appréhender sur le mode de l'essai et de la tentative et non sous la forme d'une doctrine. La recherche de nouvelles catégories perceptives qui se détachent de l'œuvre-objet se noue et interagit avec la recherche de nouvelles catégories langagières pour réaliser une nouvelle esthétique, non pas au sens d'une logique du beau, mais au sens d'une organisation sensible, d'un milieu où se nouent les sens et la signification de l'œuvre, et ce, d'une manière immanente. Ainsi, les textes peuvent aussi être perçus comme porteurs d'un enjeu pour les lecteurs-spectateurs que nous sommes : ils nous invitent à modifier nos façons de faire et de dire l'expérience, d'entrer en relation avec l'art.

## 5. Le concept de producteur entre Benjamin et Dan Graham

- 19 Les premiers travaux de Dan Graham (né en 1942) s'inscrivent pleinement dans la double filiation minimale et conceptuelle que nous avons évoquée, bien que les développements qu'ils prennent par la suite s'en démarquent en étant caractérisés par un intérêt pour la place de l'art dans l'espace public et la fonction sociopolitique qu'il peut occuper. Il explore en particulier les relations entre art et architecture, art et médias, tout en élaborant une production textuelle très abondante et diversifiée, liée à son parcours singulier (galeriste, critique d'art, professeur d'université...)<sup>34</sup>. Il peut en ce sens être considéré comme un « artiste-auteur », mais aussi comme un « artiste-lecteur »<sup>35</sup>. Il est notamment un des premiers artistes selon Buchloh à lire les théoriciens de l'École de Francfort, Benjamin et Adorno (Buchloh, 71) et à incorporer leurs théories dans ses pratiques artistiques. Nous allons ainsi nous intéresser à l'une des relations conceptuelles entre Benjamin et Graham, telle qu'elle peut apparaître en particulier dans l'article « L'artiste comme producteur »<sup>36</sup>.
- 20 On peut s'arrêter en particulier sur la reprise du concept de producteur, son article faisant directement écho à l'article de Benjamin, « L'auteur comme producteur »<sup>37</sup>. Dans ce texte, Benjamin examine les rapports entre esthétique et politique dans l'œuvre d'art. Penser l'auteur comme producteur et la littérature comme processus de production implique de le penser en relation avec la réalité économique de l'être humain, d'élaborer une théorie de l'art qui rende compte de l'imbrication de celui-ci dans la société<sup>38</sup>. Mais c'est aussi ne pas les penser simplement comme des « reflets » d'une réalité sociale et politique, ni comme exprimant un contenu politique : dans ce derniers cas, esthétique et politique sont disjoints. Il défend une position qui déstabilise la hiérarchie entre œuvre et contenu en redéfinissant la tâche de l'écrivain, qui est de transformer « l'appareil de production », tandis que le public est appelé à adopter vis-à-vis de la société réelle l'attitude distanciée et critique que les acteurs et le dramaturge, dans le théâtre de Brecht, adoptent vis-à-vis du drame<sup>39</sup>.
- 21 Dans « L'artiste comme producteur » de Dan Graham, il n'y a pas transposition sur le plan plastique de la réflexion littéraire : on y trouve une étude de la naissance du rock aux Etats-Unis et notamment du rôle et de la figure du producteur de disque puis du producteur télé<sup>40</sup>, étude qui s'intéresse notamment à Malcom Mc Laren et s'interroge sur la difficulté de juger son attitude : cynique ou révolutionnaire. Ce texte fait écho à celui de Benjamin en attribuant une attitude distanciée et critique à ce producteur ainsi qu'à son public. Le rock devient le prétexte pour développer d'autres sujets tels que la

politique, l'industrie du spectacle, les comportements emprunts de religiosité (les fans). On peut aussi y voir une véritable inquiétude : la question de savoir s'il est possible d'élaborer une subversion des médias par les médias (et par extension une critique de l'art par les moyens de l'art) ou s'il convient de procéder autrement. En ce sens, ce texte peut être considéré comme un matériau qui participe à l'élaboration d'une pratique artistique sur le terrain social et culturel, comme une activité qui n'est pas coupée de l'histoire et du réel. Dan Graham instaure ainsi des relations dynamiques et évolutives entre écrits et œuvres dans une commune dimension critique.

## 6. Bilan

- 22 Du point de vue artistique, ces projets peuvent être ordonnés et réunis selon certaines problématiques communes. 1) Tout d'abord, ils sont à la recherche d'une démarche orientée vers un usage critique des conceptions reçues de l'art, et notamment des normes du modernisme. Il est question de faire émerger l'œuvre par un dialogue non plus seulement interne à l'art, mais avec l'histoire culturelle, sociale, technique et économique. Par le rapport plus spécifiquement qu'ils instaurent avec la philosophie, il est moins question de former un nouvel art intellectuel, de faire *fusionner* art et connaissance lorsqu'ils sont considérés comme deux domaines séparés, que de produire de nouvelles *interactions* entre les disciplines et les domaines. L'art est aussi connaissance, sans être ni science ni philosophie. La question se pose alors de savoir si ces problématiques communes forment un nouveau paradigme pour l'art des années 1960 ou si elles nous invitent davantage à pluraliser les histoires de l'art, les langages de l'art. Une nouvelle étude serait nécessaire pour y répondre mais selon nous les différences entre les projets artistiques sont plus intéressantes à approfondir. 2) Ensuite, les artistes cherchent à altérer et à infléchir le cours de l'expérience artistique en y introduisant de l'hétérogène, en se confrontant à de la résistance. Est en jeu une redéfinition du statut et de la nature de l'œuvre, de ses limites et de ses fonctions. S'y affirment de nouveaux régimes d'interaction entre œuvres et textes à travers ces pratiques. Les textes émergent dans la sphère artistique plutôt qu'à côté d'elles : ils ont un statut public (à la différence des journaux ou des notes des artistes). Ils invitent à repenser les relations entre l'œuvre et le document, l'essentiel et l'accessoire, matériau primaire et secondaire. L'activité langagière joue un rôle dans la pérennité, la diffusion, la circulation, la médiation du travail artistique face à des « œuvres » éphémères (*happening*, activité, performance, art *in situ*). En s'associant bien souvent aux médiums d'enregistrement (video, photo, film), le texte participe par ailleurs à l'invention de nouvelles formes. De plus, émerge aussi une catégorie de texte inédite ou sans histoire dans les arts visuels, à la différence de la musique, de la danse ou du théâtre : le script, la partition<sup>41</sup>.
- 23 Du point de vue de l'usage de la philosophie par les artistes, nous pouvons remarquer deux choses. 1) Il y a une prévalence pour un usage implicite des concepts et des textes philosophiques dans les textes d'artistes. Il n'y donc pas d'usage « philosophique » des concepts philosophiques : il ne s'agit pas de débattre sur le sens du concept en le restituant dans la problématique d'origine, ni d'argumenter en vue de sa défense ou de sa critique, mais d'interroger un principe d'intelligibilité pour penser l'art et le monde. Il est en ce sens bien question d'instaurer une rencontre, c'est-à-dire non pas une négation des différences au profit d'une identité nouvelle, un art-philo, mais d'élaborer

un échange autour de différences où chacun peut apporter et être modifié par l'apport de l'autre. Dans le même temps s'expérimente aussi (à travers l'échange de fonctions, de rôle) l'absence de *naturalité* de la séparation entre art et philosophie, entre ces pratiques. Mais cette absence ne signifie pas à l'inverse entière convention, choix, construction et arbitraire, elle indique seulement le statut en devenir – toujours transformable – des pratiques philosophiques et artistiques. 2) Par ailleurs, les artistes font avant tout un usage pragmatique des textes, aussi bien dans leur pratique de lecture que d'écriture, usage qui prévaut également pour le public lecteur de ces textes et/ou œuvres. Si les artistes manifestent un intérêt pour ce que les textes philosophiques donnent à connaître et à penser, ils les intéressent pour la façon dont ils peuvent nourrir un projet artistique et existentiel, pour ce qu'ils font : pour la façon dont ils sont aptes à orienter la pratique, faire résonner et façonner l'expérience.

- 24 Nous avons affaire à un changement d'attention et de remise en jeu de l'art : de l'œuvre comme objet matériel et sémiotique à l'œuvre comme moyen d'interrogation de l'existence de l'art dans la société, la culture, et finalement dans nos vies. Le travail artistique que nous avons décrit sur la notion d'œuvre est coextensif d'une mise en question de la notion même d'art ; et semble s'y jouer à chaque fois, selon les projets artistiques singuliers qui s'y inscrivent, l'élaboration d'une œuvre comme capacité et activité dans le sens anthropologique de donner forme à notre condition. Reste alors à en prendre la mesure, et à se donner les moyens théoriques de déplacer notre horizon d'attente à l'égard des œuvres d'art. C'est bien un des rôles de ces textes et écrits d'artistes : frayer une voie de sortie de ces rapports de hantise entre texte et œuvre, concept et sensible, art et philosophie, au profit d'un art en vie, qui passe aussi par un art vivant avec la philosophie.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages cités

Barberau Yoann, « Expérience et performance. Fragments d'un dialogue pragmatiste », *Revue d'esthétique : les artistes contemporains et la philosophie*, n°44, décembre 2003, p.25-36.

Barreto Joana et al. *Le visible et le lisible. Confrontation et articulations du texte et de l'image*, Paris : éd. du Nouveau Monde, 2007.

Benichou Anne, *Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Saint-Etienne : Les Presses du Réel, 2010.

Benjamin Walter, *Essais sur Brecht*, Paris : La fabrique Editions, 2003.

Corbel Laurence, *Le discours de l'art. Ecrits d'artiste 1960-1980*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Cusset François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris : La Découverte Poche, coll. Sciences humaines et sociales, 2005.

- Delpoux Sophie, Gilles Tiberghien, « L'art comme expérience », Arts et société, séminaire du 11 juin 2007, consulté le 15 septembre 2016, <http://www.artsetsocietes.org/f/f-delpoux.html>
- Dewey John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2010, trad. Jean-Pierre Cometti et al. New York : Minton, Balch & Company, 1934.
- Formis Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Lignes d'art, 2010.
- . « Ce qui passe ne disparaît pas », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°8, 2011, p.11-19.
- Gintz Claude, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Le Vesinet : Territoires, 1979.
- Graham Dan, *Œuvres 1965-2000*, cat. Expo, Paris : éd. Marianne Brouwer, Paris-Musées, 2000.
- . *Rock/music. Textes*, éd. Vincent Pecoil, Dijon : Les presses du réel, 1999.
- . *Ma Position : Ecrits sur mes œuvres*, vol.1, trad. Sylvie Talabardon et Josselyne Naef sous la dir. De Anne Langlais, Villeurbanne/Dijon : Le Nouveau Musée/Institut/Les Presses du réel, 1992.
- Greenberg Clement, *Art et culture. Essais critiques*, trad. Ann Hindry, Paris : Macula, 1988.
- Harrison Charles et Paul Wood, *Art en Théorie.1900-1990*, Paris : Hazan, 2007.
- Jauss Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Française Claude Maillard, Paris : Gallimard, Tel, 1978.
- Judd Donald, « Specific Objects », *Arts Yearbook* 8, 1965.
- Kaprow Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris : Centre Pompidou, 1996.
- Krauss Rosalind, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, éd. révisée par l'auteur, trad. Claire Brunet, Paris : éd. Macula, 1997 [1977].
- Fried Michael, *Contre la Théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. Fabienne Durand-Bogaert Paris : Gallimard, nrf essais, 2007.
- Lejeune Anaël, Olivier Mignon, Raphael Pirenne, *French Theory and American Art*, Stenberg Press, 2013.
- . Perspective et géométral. Problématisation de la sculpture aux Etats-Unis (1966-1973), Monts : Les Presses du Réel, coll. Inflexion, 2015.
- Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, Tel, 1945.
- Moeglin-Delcroix Anne (éd.), « Les artistes contemporains et la philosophie », *Revue d'esthétique*, Paris : Jean-Michel Place, n°44, décembre 2003.
- Rorty Richard, *The linguistic turn, Essays in Philosophical Method*, The University of Chicago Press, 1967
- Schaeffer Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris : Gallimard, coll. nrf Essais, 1992.
- Thomas-Fogiel Isabelle, *Le concept et le lieu. Figures de la relation entre art et philosophie*, Paris : Cerf, 2008.
- Wittgenstein Ludwig, *Recherches philosophiques* [1953], trad. Françoise Dastur et al. Paris : Gallimard, 2004.
- . *Tractatus Logico-philosophicus*, trad. G.G Granger, Paris : Gallimard, 2001.

## NOTES

1. L'esthétique est ici considérée comme une notion liée au beau, aux qualités perceptuelles, au sensible, aux émotions.
2. Sur cette question, voir l'analyse de ce qui est appelé « théorie spéculative de l'art » par Jean-Marie Schaeffer dans *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours* (Paris : Gallimard, coll. nrf Essais, 1992) ainsi que sa discussion critique par Isabelle Thomas-Fogiel dans *Le concept et le lieu. Figures de la relation entre art et philosophie* (Paris : Cerf, 2008).
3. Une telle voie est ouverte par les contributeurs au numéro 44 de *La revue d'esthétique* dirigé par Anne Moeglin-Delcroix intitulé « Les artistes contemporains et la philosophie ».
4. Voir en particulier l'étude de Laurence Corbel, *Le discours de l'art. Ecrits d'artiste 1960-1980* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012).
5. En se concentrant sur les rapports entre œuvre et concept par le prisme des relations entre concepts philosophiques d'un côté et œuvres et écrits d'artistes de l'autre, nous ne présumons pas que les seuls concepts agissant dans l'art sont des concepts philosophiques ou que la philosophie est la seule discipline qui produise des concepts. C'est seulement l'angle d'approche que nous avons choisi pour aborder cette question.
6. Cette expression fait référence à l'exposition « Hors limites. L'art et la vie 1952-1994 », qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou du 9 novembre 1994 au 23 janvier 1995. Elle présentait des artistes d'après-guerre qui ont inventé un art hors des conventions esthétiques traditionnelles, tourné vers la vie, en mettant en évidence les relations étroites qui ont pu exister pendant cette période entre musique, poésie, théâtre et art visuel à travers l'actionnisme, le Nouveau Réalisme, l'*happening*, la poésie sonore, Fluxus, la performance, l'art corporel, les environnements.
7. Voir notamment Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture. Essais critiques*, trad. Ann Hindry, (Paris : Macula, 1988), p.9-28, et « Vers un nouveau Laocoon », trad. Annick Baudoin, *Art en Théorie. 1900-1990*, Harrison Charles et Wood Paul (Paris : Hazan, 2007), p.614-620, publication à l'origine dans *Partisan Review*, VII, n°4, juillet-août 1940, p.296-310.
8. On peut citer en particulier Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss ou encore Hal Foster, ainsi que l'importance de la revue *October* dans la rédaction de textes sur ces mouvements. Cette dernière est une revue new-yorkaise indépendante et trimestrielle, qui a été fondé en 1976 par Rosalind Krauss, Annette Michelson et Jeremy Gilbert-Rolfe.
9. Ce livre est issu d'un cycle de conférences sur l'expérience esthétique et les arts, prononcées par Dewey en 1931 à Harvard. Elles seront publiées par la suite en 1934 sous le titre *Art as Experience* (New York, Minton : Balch & Company, 1934).
10. Voir François Cusset *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis* (Paris : La Découverte Poche, coll. Sciences humaines et sociales, 2005), ainsi que Anaël Lejeune, Olivier Mignon, Raphael Pirenne, *French Theory and American Art* (Stenberg Press, 2013) pour la réception de la *French Theory* dans les arts visuels aux Etats-Unis depuis le début des années 1960.
11. En effet, l'enseignement supérieur voit émerger toute une génération d'artistes diplômés en philosophie, littérature ou en histoire de l'art, comme le souligne Sandra Delacourt, « La bibliothèque d'artistes aux Etats-Unis dans les années 1950 et 1960 : une nouvelle forme d'atelier ? », *Le visible et le lisible. Confrontation et articulations du texte et*

de l'image, Barreto Joana et al, (Paris : ed. du Nouveau Monde, 2007). Cette situation n'est pas propre aux Etats-Unis.

12. John Dewey, *L'art comme expérience*, trad. trad. Jean-Pierre Cometti et al. (Paris : Gallimard, Folio essais, 2010), première publication : New York : Minton, Balch & Company, 1934.

13. Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus* (Paris : Centre Georges Pompidou, 1996). Soulignons que le titre original est *The blurring of art and life*.

14. Sophie Delpeux et Gilles Tiberghien, « L'art comme expérience », Arts et société, en ligne, séminaire du 11 juin 2007, <http://www.artsetsocietes.org/f/f-delpeux.html>

15. Notamment dans les recensions du quotidien proposées par John Dewey dans *L'art comme expérience*, *op. cité*, et par Kaprow dans « L'héritage de Jackson Pollock », *op. cité*, p. 38-39.

16. Selon la distinction élaborée par Bergson, nous pouvons en effet distinguer ce qu'il appelle « les fantômes de problème » des problèmes réels, lorsque la formulation de concepts répond non pas à la désignation d'une chose mais à la formulation d'un problème.

17. Sur cet aspect, voir notamment l'étude de Kaprow par Barbara Formis dans *Esthétique de la vie ordinaire* (Paris : Presses Universitaires de France, coll. Lignes d'art, 2010).

18. In *L'art et la vie confondus*, *op. cité*, p.112-114.

19. Kaprow fait ici référence à une pratique de la philosophie analytique. Comme le souligne Yoann Barberau dans « Expérience et performance. Fragments d'u dialogue pragmatiste » (*Revue d'esthétique*, n°44, décembre 2003), il y a un décalage entre l'esthétique analytique naissante dans les années 1960, qui est caractérisée par une critique virulente de l'expérience esthétique au profit de l'élaboration d'une théorie institutionnelle, et l'importance de la lecture de Dewey par les artistes de cette époque, dont Kaprow.

20. Comme le souligne Barbara Formis, « Ce qui passe ne disparaît pas », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°8, 2011, p.15.

21. Voir en particulier Allan Kaprow, « L'art expérimental » (1966), *op. cité*, p. 95-110.

22. Kosuth reprend ici la formule du peintre Ad Reinhardt « art as art as art » en la radicalisant, et parvient à l'idée que « l'art est la définition de l'art ».

23. Richard Rorty, *The linguistic turn, Essays in Philosophical Method* (The university of Chicago Press, 1967).

24. La philosophie entière de Wittgenstein peut être considérée comme représentative de ces deux tendances. En effet, l'interprétation traditionnelle de son œuvre repose sur une rupture délimitant un « premier Wittgenstein », celui du *Tractatus logico-philosophicus* (trad. G.G Granger, Paris : Gallimard, 2001) marqué par la recherche d'un usage correct du langage à travers l'étude du rapport logique entre le langage et le monde, d'un « second » Wittgenstein, celui des *Recherches philosophiques* (trad. Françoise Dastur et al. Paris : Gallimard, 2004), dans lequel c'est la pluralité des usages du langage qu'il convient de clarifier et où la philosophie est conçue davantage comme activité que comme théorie.

25. Kosuth Joseph, « L'art après la philosophie », trad. Christian Bounay, (*Art en théorie. 1900-1990*, Paris : Hazan, 2007), p.916-927.

26. Dans son manifeste, Kosuth s'attache à distinguer art et esthétique. Il s'agit d'ouvrir de nouvelles possibilités pour penser l'art avec l'art : de passer d'une question de forme à une question de fonction.

27. La phénoménologie est rapidement mobilisée par Rosalind Krauss en particulier dans son étude du minimalisme, dans *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, éd. révisée par l'auteur, trad. Claire Brunet (Paris : éd. Macula, 1997 [1977]), mais aussi par l'étude critique menée par Michael Fried « Art and Objecthood » (1967), trad. Fabienne Durand-Bogaert, « L'art et l'objectivité » (*Contre la Théatralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris : Gallimard, nrf essais, 2007), p.113-140. Mais il est important aussi de distinguer la façon dont la critique se sert de notions ou concepts phénoménologiques et la façon dont les artistes s'en emparent, même si les frontières entre eux s'estompent.
28. Donald Judd, « Specific Objects », in *Arts Yearbook 8*, 1965, p.74-82.
29. Robert Morris, "Notes on sculpture, Part I and II", publiées respectivement in *Artforum*, vol IV, n°6, février 1966, p.42-44 et in *Artforum*, vol. V, n°2 ; octobre 1966, p. 20-23. Elles sont traduites en français dans Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante* (Le Vesinet : Territoires, 1979), p.84-92.
30. Il s'agit de penser une catégorie artistique nouvelle, n'étant ni peinture ni sculpture, ni surface ni volume.
31. Cette référence est très présente également dans la philosophie de Merleau-Ponty, puisque l'un des enjeux est pour lui de tirer les conséquences philosophiques de cette conception psychologique.
32. Il s'agit ainsi pour Morris de penser la forme non comme une unité close, fermée sur elle-même par ses propriétés internes, mais comme une forme dynamique, qui devient par ses relations qu'elle entretient avec l'extérieur, sans perdre son pouvoir de discrimination dans le champ perceptuel. Ce déplacement demande ainsi d'inclure le temps, et non seulement l'espace (la co-présence des parties d'une forme ou d'un tout) dans son unité, ce que fera plus volontiers Morris en passant de la forme au processus.
33. On peut aussi voir l'empêchement de cette première tentative par le maintien partiel du cadre esthétique moderniste qui incombe encore à l'artiste, notamment par le maintien moderniste de la spécificité du médium comme le propose Anaël Lejeune dans *Perspective et géométral. Problématisation de la sculpture aux Etats-Unis (1966-1973)* (Monts : Les Presses du Réel, coll. Inflexion, 2015), p.45.
34. Voir notamment Dan Graham, *Ma Position : Ecrits sur mes œuvres*, vol.1, trad. Sylvie Talabardon et Josselyne Naef sous la dir. De Anne Langlais, (Villeurbanne/Dijon : Le Nouveau Musée/Institut/Les Presses du réel, 1992).
35. Voir l'entretien avec Buchloh, « Quatre conversations : décembre 1999-mai 2000 », *Dan Graham. Œuvres 1965-2000*, (cat. Expo, Paris : éd. Marianne Brouwer, Paris-Musées, 2000) pour la pluralité de disciplines et d'auteurs lus par Dan Graham : philosophie, psychanalyse, psychologie, sociologique, littérature, philosophie.
36. « L'artiste comme producteur », *Rock/music. Textes*, (éd. Vincent Pécoil, Dijon : Les presses du réel, 1999). D'une manière générale, nous pouvons remarquer une convergence dans les thèmes et les problèmes abordés par Dan Graham et Benjamin : art et société, art et industries culturelles, le rôle des institutions, la technique dans l'art, la question d'un art critique ou politique, la question des relations entre perception, langage et histoire par les dispositifs d'enregistrement et de surveillance.
37. Ce texte est issu d'une conférence donnée par Benjamin le 27 avril 1934 à Paris. Il a été publié pour la première fois en allemand en 1966. L'allocation sera traduite et éditée en anglais sept ans plus tard, et se trouvera rapidement au cœur des débats artistiques dans des anthologies ou recueils marquant. En français, voir *Essais sur Brecht* (Paris : La

fabrique Editions, 2003) ; il est également dans *Art en théorie. 1900-1990. Une anthologie* (Harrison Charles et Wood Paul (dir.), Paris : Hazan, 1997), p.539-545.

**38.** Voir les analyses de la théorie marxiste de l'art et de ses prolongements par Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Française Claude Maillard, (Paris : Gallimard, Tel, 1978), en particulier le chapitre 1.

**39.** Vincent Pécoil, Introduction à *Rock/music. Textes*, op. cité, p.3-24.

**40.** Parmi la diversité de thèmes abordés par Dan Graham dans ses écrits, la musique en général et le rock en particulier tiennent une place très importante, comme le souligne Vincent Pécoil, (Pécoil, 5). On peut y voir le signe d'une volonté de ne pas penser les choses indépendamment d'un contexte culturel élargi (Pécoil, 6-7) mais plus largement, ce procédé est aussi significatif de la conception générale de son art comme activité fondamentalement hétéronome (Pécoil, 8).

**41.** Sur cet aspect, voir Anne Benichou, *Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, (Saint-Etienne : Les Presses du Réel, 2010), quatrième partie, « les scripts de l'œuvre », p.317-447.

## RÉSUMÉS

### Résumé

Cet article examine le(s) rôle(s) joué(s) par des concepts fondateurs d'entreprises philosophiques dans le devenir de pratiques artistiques. Fonctionnent-ils comme doublure théorique ou comme matière conceptuelle participant à l'invention de nouvelles formes ? Y a-t-il transfert d'un champ à un autre ou transformation liée à une opération artistique ? C'est à partir d'une rencontre entre les œuvres de quatre philosophes – Dewey, Wittgenstein, Merleau-Ponty, Benjamin – et de quatre artistes – Allan Kaprow, Joseph Kosuth, Robert Morris, Dan Graham – que nous proposons quelques pistes pour répondre à ces questions. L'enjeu de cette étude est la recherche de nouvelles relations entre art et philosophie : le passage d'un art hanté par la philosophie à un art vivant avec la philosophie (et réciproquement).

### Abstract

This article seeks to explore the function(s) of some fundamental philosophical concepts within the evolution of artistic practices. Must they be considered as theoretical doubles or as conceptual materials taking part in the creation of new forms? Is there a transfer from one field to another or a transformation related to an artistic operation? From the study of the work of four philosophers – Dewey, Wittgenstein, Merleau-Ponty, and Benjamin – and four artists – Allan Kaprow, Joseph Kosuth, Robert Morris, and Dan Graham – we will offer different ways to answer those questions. The purpose of this study is the search for some new relations between art and philosophy: the path from a philosophy haunted by art to one art living with philosophy (and vice versa).

## INDEX

**Mots-clés** : Mots Clés : concept, philosophie, lecture, pratique, art contemporain

**Keywords** : Keywords: concept, philosophy, reading, practice, contemporary art

## AUTEUR

**ELODIE GUIDA**

Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne [elodie.guida@laposte.net](mailto:elodie.guida@laposte.net)