

LES MOTS  
ET LES ŒUVRES



*Fiction & Cie*



Sally Bonn

LES MOTS  
ET LES ŒUVRES

Des artistes écrivent  
(Daniel Buren, Robert Morris,  
Michelangelo Pistoletto)

*essai*

*Seuil*

*25, bd Romain-Rolland, Paris XIV<sup>e</sup>*

COLLECTION  
« Fiction & Cie »  
fondée par Denis Roche  
dirigée par Bernard Comment

ISBN : 978-2-02-136525-2

© Éditions du Seuil, mai 2017

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

[www.seuil.com](http://www.seuil.com)  
[www.fictionetcie.com](http://www.fictionetcie.com)

Je me mets dans la position de celui qui *fait*  
quelque chose, et non plus de celui qui parle  
*sur* quelque chose.

Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*.



## Préambule

Un jour de brouillard, durant l'hiver sud-américain de 1975, l'artiste américain Robert Morris se rend au Pérou, entre Palpa et Nazca, à la recherche des lignes tracées au sol par les Indiens entre 300 av. J.-C. et 800 apr. J.-C. Ces lignes énigmatiques, appelées géoglyphes, ont l'étonnante particularité de décrire des symboles ou des images (têtes d'animaux et formes géométriques) sur plusieurs centaines de mètres carrés, dont le dessin n'est visible que du ciel. La plupart des visiteurs prennent un petit avion pour les voir. Ces lignes ont beaucoup inspiré les artistes du land art, et quand ils font ce voyage au début des années 1970, c'est pour appréhender ce nouveau rapport à la nature, pour sortir l'art et l'artiste de l'atelier, pour éprouver le réel, l'espace.

Morris va donc voir les lignes. Il veut surtout reconnaître par le corps ces lignes tracées au sol, à peine ravinées. Mais il refuse de les voir d'en haut. Il reste au ras du sol et marche dans les longues traces légèrement creusées. Il commence par les manquer. À même le sable et les cailloux, au bord de la route, il ne les voit pas. Il est arrivé en fin de journée. Au matin, il refait le chemin pour les trouver. Morris veut les lire par les pieds. Comme un aveugle, il en mentalise le dessin en l'éprouvant physiquement. Cette lecture se traduit ensuite par l'écriture

d'un texte, *Sur les traces de Nazca*, dans lequel Morris décrit le paysage, l'environnement, son arrivée sur ce territoire de désert côtier, de montagnes et de jungle. La mer comme un miroir, les montagnes noires et blanches, les glaciers. Il décrit la Pampa, le sable, les dunes, la lumière aveuglante puis le jour qui décline. L'écriture cherche des lignes, les trouve, s'y inscrit, et suit les méandres. Se développe également, et parallèlement, une approche phénoménologique de la perception artistique qui s'entrelace aux descriptions. C'est un texte hybride qui articule des notes désordonnées prises sur le vif à l'allure de la traversée du paysage, de la découverte des éléments qui le composent, avec un carnet de route et des réflexions sur l'art de son temps. Ses visions s'entrechoquent : les poteries aux représentations sexuelles des musées de la région, l'histoire du pays, les sensations physiques et les couleurs – la chair chaude et molle de l'avocat à laquelle se mêle le sang de l'artiste qui s'est coupé en le pelant. Le rouge et le vert. Et l'ocre clair du sable. Le défilement de la route panaméricaine l'emmène dans ses raisonnements sur l'horizontalité et la verticalité et leur dichotomie que l'espace même semble résoudre. Car l'espace remonte à l'horizon. Ainsi l'opposition entre plan vertical et plan horizontal, c'est-à-dire entre les objets qui s'interposent et font obstacle à notre vision et la grille de lecture cartésienne qui nous invite à regarder le monde en surplomb, est déjouée. Il y a ces lignes de fuite qui assurent la continuité des deux plans, et qui, au fond, rendent possible la conjonction entre la pratique plastique de l'artiste et sa pratique d'écriture.

Ce texte marque plusieurs œuvres de Morris appelées *earth-works*, sculptures réalisées à même le paysage. Ce n'est pas le premier écrit par l'artiste. De nombreux textes, plus théoriques, le précèdent. Mais il dit de manière tout aussi poétique,



descriptive que théorique le sens de cette quête des lignes qui est aussi une quête des mots, des traces écrites, de l'écriture.

Le parcours qui suit, entre les mots et les œuvres d'artistes qui écrivent, s'appuie sur cette recherche qui mêle une expérience perceptive et une expérience cognitive, sur la prégnance du réel et la perception des circonstances.

\*

L'artiste qui écrit explore l'envers des choses. Il connaît la fabrication des formes et des images, il manipule les mots et les idées comme les couleurs et les matériaux. Il va, traversant les labyrinthes qu'il construit, se reflétant dans les miroirs qu'il dispose, creuser la plasticité de la langue. Il prend plaisir aux mots, se joue des discours et s'en sert, également, comme d'une arme. Parce que le texte a aussi une fonction stratégique.

\*

Les artistes exposent dans les mots et dans l'espace leur manière de rendre sensibles les écarts. Depuis les traités de la Renaissance, leurs écrits permettent de comprendre les processus d'élaboration créatifs. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle s'est développée et diffusée la pratique d'une écriture qui vient accompagner l'activité artistique, mêlant réflexions d'ordre philosophique, interrogations critiques sur l'art et expérimentations littéraires. L'essor de ces écrits à partir des années 1960 a ouvert un espace intermédiaire entre la pratique et la théorie de l'art. Ce livre se propose de parcourir cet espace, celui d'un écart qui réinvente et transforme la définition de l'art comme celle de l'écriture. Les écrits d'artistes tentent de résoudre la relation dialectique entre

le texte et l'image, entre le dicible et le visible. Ils sont l'endroit du tissage.

\*

Dans le vaste ensemble des écrits d'artistes, j'en ai choisi trois, qui se sont distingués par la régularité d'une écriture qui s'adosse à la pratique plastique, en suit les mouvements internes et les modifications formelles. Robert Morris, dont le texte sur les lignes de Nazca m'a paru emblématique d'une recherche singulière entre le faire et l'écrire. Mais aussi Daniel Buren et Michelangelo Pistoletto. Malgré des différences formelles importantes, ils entretiennent tous trois un rapport avec la tradition (notamment par la reprise insistante de formes symboliques classiques, celles du labyrinthe et du miroir), et leurs œuvres supposent aussi une expérience spatiale et corporelle que les textes réfléchissent, en même temps qu'ils y donnent accès.

Leurs moyens d'expression et leurs rapports au texte sont pourtant différents. Chez Daniel Buren, le rapport texte/œuvre relève d'une stratégie d'éclaircissement et d'élargissement où le texte (théorique et didactique) accompagne de manière systématique le travail pour expliciter le sens de la démarche, révéler une situation critique. Chez Robert Morris, ce rapport relève d'une stratégie d'ouverture du regard et d'inachèvement de l'œuvre où le texte (théorique et ludique) suit le processus de création. Quant à Michelangelo Pistoletto, il relève d'une stratégie de la réflexivité et de l'éclatement où le texte (théorique et littéraire) actualise la production plastique et reflète son élaboration.

Le texte n'est pas l'œuvre, il vient de l'œuvre depuis son élaboration et y reconduit dans la perception. Et c'est bien ce cheminement qui est majeur : lire devient une modalité de la perception et de l'appréhension de l'œuvre dans son entier. Les textes ne sont considérés ni comme des œuvres d'art – comme l'envisageaient les artistes conceptuels – ni comme des commentaires. Ils pensent et se pensent dans le processus de l'élaboration d'une œuvre dont la double dimension spéculative (dans la mesure où elle propose une réflexion sur le travail et ses enjeux) et spéculaire (dans la mesure où cette réflexion renvoie, par effet de miroir, aux œuvres) est revendiquée.

\*

La singularité des textes écrits par des artistes tient au rapport ambigu entretenu avec leur œuvre. Ils sont paradoxalement autonomes malgré la relation essentielle qu'ils entretiennent avec elle, et sont lisibles isolément. Toutefois, ils indiquent, informent et interagissent sur notre vision. Ils font voir.

Pour tenter de retenir l'agencement et l'entrelacs du faire, du voir et du dire, le concept de dispositif m'a semblé adapté, en ce qu'il tisse du dit et du non-dit, du voir et du savoir. Désignant chez Michel Foucault des discours, mais aussi des pratiques, des institutions ou des tactiques mouvantes, le dispositif ouvre une nouvelle ligne de force dans le champ artistique, celle de l'expérience. Il permet de dépasser un rapport figé des textes et des œuvres et de faire des allers-retours : les forces en présence ne s'annulent pas, le texte garde son importance en regard de l'œuvre.

\*

L'écriture des artistes est une mise en scène de la production. Avec elle s'ouvre un espace dans lequel l'art peut s'observer lui-même, l'artiste sillonner les chemins de son imaginaire et le spectateur/lecteur en suivre les lignes. Il traverse ainsi ces formes de l'expérience que sont le labyrinthe et le miroir pour dégager les lignes de fuite et de force qui donnent à penser.

L'ambition de ce livre est de dégager le contenu de cette forme de savoir propre à l'art dont Hegel dit qu'elle s'oppose à la pensée philosophique dans le sens où l'artiste n'a pas besoin d'une conceptualisation externe pour incarner l'idée sous forme sensible. Un *savoir de l'art*. Si l'artiste n'a pas besoin du philosophe, c'est qu'il active, par les réflexions élaborées dans ses textes, les outils conceptuels adaptés à sa propre pratique, les outils opératifs pour l'appréhension des œuvres.

L'écriture devient pour lui un espace de réflexion, de tension, de réalisation ; un espace de rêve et de recherche, d'imagination, de compréhension et de projection.

Tous les artistes n'écrivent pas, mais ceux qui le font échappent, par leurs multiples déplacements, détours et bifurcations dans les formes de l'art et celles de l'écriture, aux discours normatifs. Ils exercent leur liberté, celle de se défaire des règles, des contraintes d'un genre. Ils pratiquent l'entrelacs.

## Entrée des artistes

---



L'artiste n'étant pas obligatoirement un idiot  
ou un analphabète, pourquoi n'écrirait-il pas  
aussi ?

Daniel Buren

Que la parole soit retirée aux spécialistes et  
rendue aux sots afin que les uns et les autres  
aient finalement raison (raison), baisers,  
*Pistoletto 1970.*

Michelangelo Pistoletto

Mon travail dans les arts plastiques ne s'est  
jamais réduit à un seul genre. Pourquoi en  
irait-il différemment de l'écriture ?

Robert Morris





## *Un temps de changement*

Non tenus de s'inscrire dans une histoire, une généalogie ou un style, ni même une discipline – d'ailleurs, quelle serait-elle : littérature d'art ? Philosophie ? Critique d'art ? –, les artistes revendiquent un usage souple de la phrase et du verbe. Ils écrivent et, dans le geste de l'écriture, font apparaître ce qui s'élabore dans le travail plastique. Leurs textes mettent en scène, par les mots, le travail de l'art, et prennent la parole pour investir un autre champ, notamment celui de la critique. Ils entrent, par les mots, sur la scène de l'art.

Quand le rideau se lève, c'est un moment singulier. Nous sommes dans les années 1960, moment politique, philosophique, littéraire et artistique fort. Moment critique également. Les révoltes grondent, le besoin de liberté s'exacerbe partout. C'est l'ère de la consommation de masse et de la spectacularisation du monde. Le milieu intellectuel est en plein bouleversement, réinterrogeant ses fondements mêmes. C'est le moment du structuralisme, d'une réinterprétation du marxisme, d'une « déconstruction » de la philosophie, notamment par ce qui l'entoure (les arts, la littérature, la science). On parle de

« structure », de « différence » et de « répétition », on remet en cause les grands récits et les grandes catégories comme les unités, celle du sujet, ou de l'auteur, par exemple. On pense la Société du spectacle.

Dans la sphère artistique, il faut se libérer du pouvoir de l'institution, du marché, de la critique, des formes traditionnelles de l'art et des conditions de son exposition. Les artistes veulent redéfinir ou élargir la définition de l'art, y introduisant à une extrémité l'usage des concepts, à l'autre l'indistinction entre l'art et la vie. Au centre : le langage, le discours, le texte, les mots, sous toutes leurs formes. On assiste alors à plusieurs phénomènes : un éclatement de la langue dans le champ des arts plastiques, une théâtralisation de la textualité, une conceptualisation et une dématérialisation des formes de l'art. C'est l'époque de mouvements artistiques désignés par la critique, tels l'art minimal, l'art conceptuel, le happening, le land art, Fluxus, l'Arte Povera, le pop art, le nouveau réalisme...

Au cœur de ce moment, une exposition rétrospective a lieu au Museum of Modern Art à New York, intitulée *Information*, qui projette de présenter les formes et les pratiques émergentes au tout début des années 1970. Elle regroupe des artistes qui ont marqué les années 1960 et ceux qui pénètrent la scène de l'art. C'est l'été 1970 et le commissaire de l'exposition, Kynaston McShine, veut montrer leur implication dans les préoccupations sociales et culturelles à l'époque de la généralisation des médias et du développement des systèmes de communication. Il souligne dans le catalogue la nécessité pour les artistes, à ce moment de globalisation, de renouveler la définition de l'art et de penser au-delà des catégories traditionnelles, ce qui suppose de leur part une mobilité nouvelle dans l'espace, le temps et les pratiques. La liste des participants est impressionnante, mêlant des artistes de divers horizons esthétiques et géo-

graphiques, confrontant les œuvres d'Américains et Européens ou Sud-Américains avec d'autres venant du monde de la poésie ou du graphisme. Le catalogue qui accompagne l'exposition est une anthologie mais aussi un complément, certaines œuvres ne se trouvent que dans les pages de ce manuel informatif pensé comme une « adjonction nécessaire » à l'exposition. Chaque artiste y a une page et le lecteur lui-même peut inscrire, sur les pages vierges prévues à cet effet, ses mots, réflexions ou images. Certaines des propositions semblent répondre de manière ironique à la demande d'« informations », créant un décalage par volonté critique, ou par souci d'étendre le champ d'action de l'œuvre.

L'ensemble offre un panorama des rapports texte/œuvre. On y trouve du texte (sans lien avec l'exposition, ou explicatif du projet, texte comme pièce, ou critique, article de journal, pages d'un manuel, ou poème) ; des images (photos de la pièce dans l'exposition, photos de l'artiste, dessins/diagrammes, carte, reproduction d'un livre, photo documentaire) ; des réponses sous forme d'agencement de texte et d'image.

Daniel Buren, Robert Morris et Michelangelo Pistoletto y participent.

L'artiste français propose une photographie représentant une vue urbaine des panneaux d'affichage sur une palissade dont l'un est couvert par un « affichage sauvage » (c'est-à-dire des bandes alternées blanches et colorées imprimées sur papier et collées sur des panneaux publicitaires par l'artiste). La photo est prise depuis la terrasse d'un café de l'autre côté d'une rue de Paris, on voit des passants et un camion. C'est plutôt une situation de ces affichages sauvages qu'une représentation ; Buren le dit d'ailleurs dans la légende qui accompagne cette photographie : « Ceci est donné comme une information à propos de mon travail plutôt que comme photographie du travail lui-

même<sup>1</sup>. » La réponse de Buren est fondée sur une stratégie. Dans la volonté de ne pas réduire son travail à sa représentation et afin d'insister sur la nécessité de voir les œuvres, les informations demandées sont traitées de la manière la plus neutre et la plus distancée possible et soulignent l'impossibilité d'informer véritablement un travail artistique autrement que par la vision directe des œuvres. Le texte qui accompagne la photographie dans le catalogue *Information* l'explique : « La seule information possible concernant mon œuvre est de la voir de ses propres yeux. Parce que chaque image est illusion/transformation/réduction. Toute information sur mon œuvre n'est qu'une déformation. La photo ci-dessus prise au square Montholon, Paris, en est un exemple<sup>2</sup>. » Buren a manifesté la volonté de ne pas documenter l'œuvre par du texte ou des images qui viendraient la remplacer, permettre de ne pas la voir, ou encore se substituer à l'expérience. Toute demande d'information a pour réponse une invite à voir les œuvres à travers la description la plus réduite et neutre de l'outil visuel que l'artiste répète incessamment : « En fait il faut voir des rayures verticales blanches et colorées. Qui ne sont que de simples rayures verticales blanches et colorées. Qui renvoient à des rayures verticales blanches et colorées. Quels que soient leur endroit, leur couleur, leur nombre, leur auteur<sup>3</sup>... »

1. Catalogue *Information*, New York, MoMA, 1970, p. 30.

2. Daniel Buren, « Légende », réponse à la demande d'information des rédacteurs du catalogue, in catalogue *Information*, New York, MoMA, 1970 ; repris in *Les Écrits*, t. I, Bordeaux, CAPC-musée d'Art contemporain, 1991, p. 133. Les trois tomes des *Écrits* publiés en 1991 seront abrégés comme suit : E1, E2 et E3.

3. *Id.*, « En fait il faut voir... », deux textes dans lesquels Daniel Buren substitue aux demandes d'information sur le travail et sa biographie un renvoi au seul travail, in catalogue *Using Walls*, New York, The Jewish Museum, 1970, E1, p. 127.



