

L'artiste comme théoricien

Réciprocité entre théorie et pratique artistique de 1965 à 1985

La seconde moitié des années 60 voit l'apparition, en Amérique et en Europe ensuite, d'une figure singulière qui continue encore aujourd'hui de problématiser l'économie de la « scène » artistique : la figure de l'artiste-théoricien. S'inscrivant dans la revendication conceptuelle – résolue mais dispersée – d'une réévaluation de l'usage du langage dans le champ artistique, l'activité critique et théorique de nombreux artistes constitue un objet d'étude encore largement inexploré. Bien qu'héritiers à maints égards des représentants de l'avant-garde soviétique, qui s'étaient vus radicalement élargir leurs prérogatives intellectuelles, les artistes-théoriciens des années 65-85 n'en occupent pas moins un rôle inédit. Si le statut des premiers relevait d'un paradigme progressiste et positiviste, faisant de la théorie artistique l'égale d'une science à enrichir et à enseigner, celui des seconds semble avoir répondu à de multiples enjeux dont cette journée d'étude voudrait établir un premier relevé.

La formation et l'évolution de cette figure pourrait en quelque sorte être retracée sommairement selon deux moments. Au cours de la première décennie (65-75), se perçoit la nécessité d'une réplique aux idées modernistes touchant à la spécificité des médiums traditionnels ainsi qu'au statut de l'artiste, confiné à l'abri du langage. *Specific Objects* (1965) de Donald Judd et les *Notes on Sculpture I & II* (1966) de Robert Morris constituent les deux premières occurrences les plus marquantes quant à cette discussion des thèses greenbergiennes et friediennes. Par ailleurs, d'un point de vue formel, le statut de cette production théorique et critique reste bien souvent incertain ; les artistes développent diverses formes d'intrications entre les deux registres ; leurs articles prennent souvent, nonobstant la rigueur des développements conceptuels, des allures littéraires ou journalistiques (Robert Smithson, Dan Graham), tandis que d'autres attribuent tout bonnement à leurs démonstrations philosophiques un statut d'œuvre d'art (Joseph Kosuth, *Art & Language*).

La seconde décennie (75-85) se singularise d'abord par la forme plus identifiable accordée à la réflexion théorique des artistes. Subsumés sous la dénomination œcuménique de « pratique », le discours théorique et la production plastique occupent néanmoins, le plus souvent, des registres bien distincts ; s'instaure entre ceux-ci un rapport de complémentarité plutôt que d'annexion. Au cœur d'une vague de traduction des textes de ladite *French Theory* (Barthes, Lacan et Foucault en tête), 1975 constitue également un moment-charnière quant aux

thématiques et outils conceptuels convoqués. Du champ de réflexion occupé par les artistes, trois traits spécifiques bien qu'intimement liés méritent ainsi d'être relevés. Premièrement, une politisation de l'activité critique s'affirme avec insistance, justifiant dans le même temps l'unité de l'activité théorique et artistique au regard de l'exigence marxiste d'une rupture avec la division traditionnelle du travail. Cette tendance s'accompagne notamment d'une critique précoce de l'héritage des premiers artistes conceptuels, auxquels furent reprochés un désengagement politique ainsi qu'une esthétisation de la théorie. Deuxièmement, il se marque dans les débats en sémiotique un véritable tournant psychanalytique dont de nombreux artistes-théoriciens tireront les fruits (Victor Burgin, Mary Kelly). Cet usage de la pensée freudienne et lacanienne s'articulera en priorité aux débats soulevés par les artistes aux préoccupations féministes affirmées. Troisièmement, si la photographie est familière aux artistes depuis une dizaine d'années, ce n'est pas avant 1975 que s'esquisse une véritable analyse de ses fonctions au sein de la société et de sa situation problématique en tant que médium artistique (Victor Burgin, Allan Sekula, Martha Rosler).

Cette journée d'étude entend moins circonscrire entièrement la problématique que de la sonder par le biais d'itinéraires singuliers. En examinant comment et à quelles fins, les artistes-théoriciens les plus notables ont su maintenir les « liaisons dangereuses » (Rosenberg) de la pratique artistique et des idées, on voudrait éclairer certains des fondements sur lesquels repose le statut complexe de « l'artiste contemporain ».