



HAL
open science

L'art conceptuel à la lumière de l'ekphrasis. Sur quelques motifs d'une rencontre entre peinture et langage à l'origine d'Art & Language

Louis-Antoine Mège

► **To cite this version:**

Louis-Antoine Mège. L'art conceptuel à la lumière de l'ekphrasis. Sur quelques motifs d'une rencontre entre peinture et langage à l'origine d'Art & Language. *Theory and Criticism of Literature & Arts*, 2023, 7 (1), pp.62-89. hal-03986330

HAL Id: hal-03986330

<https://hal.science/hal-03986330>

Submitted on 9 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE & ARTS

Vol. 7, Nr. 1
(April 2023)

Tomillus et guarnieri.

3

S

n

m

tu

pet

a

de



| RECEPTIO ACADEMIC PRESS

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

Vol. 7, No. 1

2023

Copyright © 2023 RECEPTIO
DOI: 10.55456/TCLA042023
digital version-ISSN : 2297-1874
printed version-ISSN : 2504-2238
RECEPTIO Academic Press Ltd
20-22, Wenlock Road,
London, N1 7GU
United Kingdom
Research Centre for European Philological Tradition
Via Rolino 13, 6963 Lugano
Svizzera
www.tcla-journal.eu | info@tcla-journal.eu

Cover: graphic reworking of image number 2 of Leena Löfstedt's article, courtesy of Dr. Elizabeth Morrison, Senior Curator of Manuscripts, J. Paul Getty Museum, Los Angeles (manuscript Ludwig XIV.2).

The marginal note states *Nota illud esse guarnerii* 'NB That belongs to Garnier'. The adjacent text Decr. C 10 q 2 c 2 § 11 reads *Si yconomus ecclesiae*

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

EDITOR-IN-CHIEF

Prof. Carla Rossi

University of Zurich

& Research Centre for European Philological Tradition

SCIENTIFIC COMMITTEE

Carlo Chiurco, *Università di Verona*

Anna Pia Filotico, *Université de Paris IV – Sorbonne*

Leena Löfstedt, *University of Helsinki & University of California, Los Angeles*

Antoni Rossell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Lucinia Speciale, *Università del Salento*

CONTENTS

1. Reversed ekphrasis/ L'ecfrasi riflessa

«Con color, con parole, e con intagli»: ritratti di gentil donne napoletane sulla “soglia del tempio”

Daniela Caracciolo,

6-41

L'ekphrasis détournée au profit de la philosophie sensualiste : un art du XVIIIe siècle français

Florence Fesneau,

42-62

L'art conceptuel à la lumière de l'ekphrasis. Sur quelques motifs d'une rencontre entre peinture et langage à l'origine d'Art & Language

Louis-Antoine Mège,

62-89

Ekphrasis, l'arte riflessa nelle opere del Bronzino

Il caso di due libri d'ore

Carla Rossi,

90-107

2. Open questions concerning Garnier (or Guernes) de Pont-Sainte-Maxence

Baal's other priest

Leena Löfstedt,

108-132

L'art conceptuel à la lumière de l'ekphrasis. Sur quelques motifs d'une rencontre entre peinture et langage à l'origine d'Art & Language.¹

Louis-Antoine MÈGE

« *And playing with language in the context of a tradition of painting
is taking on a legacy of powerful descriptions* »

Mel Ramsden, 2003

Le mot « peinture » tracé sur une toile uniformément recouverte de couleur grise ; des titres annonçant « deux carrés noirs » juxtaposés à des formes picturales monochromes ; des indications manuscrites énumérant des carrés réalisés avec de la « matière noire » ; un livret expliquant le processus de fabrication de l'œuvre ; un texte peint précisant la qualité, les dimensions et le poids de la toile sur laquelle il se trouve ; des tableaux et diagrammes décrivant les spécificités d'une œuvre composée de miroirs ; un agrandissement photographique indiquant les caractéristiques tenues secrètes d'un carré dans une peinture monochrome attenante ; le détail de la composition chimique de la peinture utilisée ; la description d'un carré non visible ; des textes titrés « *Painting* » proposant des pistes de réflexions théoriques sur l'objet « peinture », etc.²

¹ Cet article propose de revenir sur certains enjeux clefs présentés dans un mémoire de recherche réalisé sous la direction de Larisa Dryansky (Sorbonne-Université), intitulé *Peinture et langage dans les premières œuvres d'Art & Language. Le modèle de l'ekphrasis* (2020). Le crédit de la piste fructueuse et stimulante d'un « modèle de l'ekphrasis » dans ce contexte revient à notre directrice de recherche. Nous tenons également à remercier très chaleureusement pour leur soutien Philippe Méaille et Marie-Caroline Chaudruc (Château de Montsoreau-Musée d'art contemporain), la National Gallery of Victoria (Melbourne) et les artistes Michael Baldwin et Mel Ramsden. D'autre part, lors de la rédaction du mémoire, nous avons reçu l'aide généreuse des archives de la Tate, de Coventry University et de la Slade School of Art ainsi que de Jill Silverman van Coenegrachts et Ghislain Mollet-Viéville. Enfin, cet article a été rédigé avec le soutien de la *documenta Institut* (Kassel, Allemagne).

² Sans souci d'exhaustivité ni de chronologie, nous faisons ici référence aux premières œuvres d'Art & Language, ayant été, pour la plupart, intégrées a posteriori dans le corpus « officiel » du groupe. Dans l'ordre : Terry Atkinson et Michael Baldwin, *Painting/Sculpture* (1966) ; Mel Ramsden, la série des *Two Black Squares* (1967) ; Baldwin, la série des *Suprematist Squares* (1965) ; Ian Burn, *Four Glass/Mirror Piece* (1968) et *Three Descriptions (as Measurement, as Observation, as Speculation)* (1968) ; Baldwin, *Mirror Piece* (1965) ; Ramsden, les séries des *Secret Painting*, des *100% Abstract*, et des *Guaranteed Painting* (1967-1968) ; Atkinson et Baldwin, la série des *Paintings I* (1966).

Ainsi, de manière non-exhaustive mais néanmoins significative, se présentent les œuvres qui, selon les mots rétrospectifs des artistes, ont « rendu “nécessaire” la création d’Art & Language ».³ Groupe d’artistes formé à la fin des années 1960, ayant connu une rapide expansion transatlantique, Art & Language est considéré comme un acteur majeur d’un art conceptuel qui selon une certaine historiographie s’est attaché à éliminer la peinture au profit d’une démarche strictement analytique et linguistique.⁴ Pourtant, comme en témoigne notre énumération introductive, la transition d’un médium à l’autre est plus complexe qu’elle n’en paraît. Durant les années de formation et d’affirmation du groupe, force est de constater une persistance discursive et matérielle du médium pictural corrélée à une multiplication de mécanismes descriptifs variés.

Nous formons donc l’hypothèse que cette présence de la description dans la perspective d’interactions entre peinture et langage replacerait l’émergence de la démarche conceptuelle d’Art & Language dans la longue et singulière généalogie de l’ekphrasis. Tout en nous appuyant sur une importante littérature,⁵ la spécificité de notre sujet nous conduit toutefois à produire certaines altérations du sens canonique de la notion

³ Art & Language in J. Pijaudier-Cabot (dir.), *Art & Language - Too Dark to Read: motifs rétrospectifs 2002-1965*, cat. d’expo., Villeneuve d’Ascq, Musée d’art moderne de Lille Métropole - LAM, 2002, p. 212. Par ailleurs, ce corpus a fait et continue de faire l’objet de nombreuses reprises et citations par les artistes eux-mêmes, révélant l’importance et le caractère « nécessaire » de ces premières œuvres dans leur pratique ultérieure.

⁴ Voir notamment l’analyse de Benjamin H.D. Buchloh qui, en 1989, explique que « la proposition inhérente à l’art conceptuel était de remplacer l’objet de l’expérience spatiale et perceptuelle par la seule définition linguistique ». Ce programme iconoclaste contre « le paradigme traditionnel de la visualité » se cristalliserait, toujours selon lui, dans la seule « quête autoritaire d’une orthodoxie menée par le groupe britannique Art & Language », in « De l’esthétique d’administration à la critique institutionnelle (Aspects de l’art conceptuel, 1962-1969) », in C. Gintz et S. Pagé (dirs.), *L’art conceptuel, une perspective*, cat. d’expo., Paris, Musée d’art moderne de la ville de Paris, 1989, p. 27. Pour une réflexion élargie sur les enjeux linguistiques de l’art conceptuel, voir également E. Kalyva, *Image and Text in Conceptual Art: Critical Operations in Context*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017.

⁵ Pour ne citer que les ouvrages les plus commentés à partir desquels nous avons mené notre réflexion : en 1992, *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign* de M. Krieger ; en 1993, *Museum of Words* de J. Heffernan ; en 1994, *Picture Theory* de W.J.T. Mitchell ; en 1996, *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* sous la direction de P. Wagner ; en 1998, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, sous la direction de V. Robillard et E. Jongeneel. Les publications se poursuivent dans les années 2000 notamment grâce aux travaux de L. Louvel. Voir également la pertinente introduction de D. Kennedy et R. Meek, in *Ekphrasis encounters. New interdisciplinary essays on literature and the visual arts* (2021).

d'ekphrasis.⁶ Limitant son usage au seul contexte artistique, nous la dégageons de tout impératif quantitatif supposant un nombre de mots et une richesse lexicale nécessaires afin d'être légitimement reconnue. En effet, comme nous le verrons, les tentatives ekphrastiques menées par Art & Language se limitent parfois à de simples fragments, dispersés dans les titres et sur les supports. En retour, la distance prise avec tout idéal d'exhaustivité nous permet de reconsidérer la richesse de toute intention ekphrastique. Et cela n'est pas sans faire écho aux propres mots d'Art & Language déclarant en 2018 que si leurs « œuvres sont toujours dans l'ombre de l'ekphrasis », elles persistent, et ce depuis les premières années du groupe, à être « des échecs descriptifs, des trahisons ».⁷

Ainsi, revenir à ces formes ekphrastiques singulières offre un éclairage neuf ou du moins un cadre renouvelé pour appréhender les dynamiques intermédiales – interactions, déplacements comme résistances entre peinture et langage – qui caractérisent l'activité naissante du groupe. Comme les artistes l'expliquent à la critique d'art Catherine Millet, en 1971 :

Il y a des choses que l'on peut faire avec la peinture et la sculpture et que l'on ne peut pas faire avec le langage et vice versa. [...] Une séparation comme celle qui est faite entre un mécanisme de « célébration plastique » et un mécanisme de « questionnement » est limitée à quelque chose d'arbitraire.⁸

À rebours d'une substitution ou d'une hiérarchisation, les artistes insistent ici sur une complémentarité entre art et langage. Ils soulignent également que leur dénomination

⁶ Étymologiquement, l'ekphrasis (du grec *phrazô*, expliquer, et *ek*, jusqu'au bout) correspond à une description exhaustive qui épuise son objet. Depuis l'antiquité, son usage a toutefois connu des évolutions passant d'une figure de style et d'un exercice rhétorique à un genre littéraire appliqué à la description d'une œuvre d'art et, plus récemment, à des relations dites « intermédiales ». Selon B. Cassin et en contrepoint de notre propre approche, les démarches ekphrastiques seraient des « descriptions, minutieuses et complètes, qu'on donne des œuvres d'art ». Voir Barbara Cassin, « L'« ekphrasis » : du mot au mot », *Vocabulaire européen des philosophies-Le Robert*, 2019, url : [https://vrep.lerobert.com/Pages_html/\\$description1.htm](https://vrep.lerobert.com/Pages_html/$description1.htm). James Heffernan, professeur de littérature anglaise, a proposé une définition plus synthétique et malléable en faisant de l'ekphrasis « une représentation verbale d'une représentation visuelle », in J.A.W. Heffernan, « Ekphrasis and Representation », *New Literary History*, vol. 22, n° 2, 1991, p. 299.

⁷ Art & Language, « Un lieu de travail », in M.-C. Chaudruc (dir.), *Art & Language - Reality (Dark) Fragments (Light)*, cat. d'expo., Montsoreau/Dijon, Château de Montsoreau - Musée d'art contemporain/Les presses du réel, 2018, p. 117.

⁸ Art & Language et C. Millet, « Entretien avec Art-Language » [1971] in, *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Ed. Daniel Templon, 1972, p. 40.

collective doit être lue comme un « collage », une oscillation. Et dans ce sens, la présence typographique de l'esperluette matérialise ce balancement non substitutif.

Tenant compte de ces indices matériels et discursifs, l'ambition de cet article est de revenir sur le contexte et les motivations tant individuelles que collectives qui ont entraîné l'introduction et l'affirmation de mécanismes ekphrastiques au sein d'une pratique initialement picturale. Nous souhaitons ainsi éclairer certains aspects qui nous semblent déterminants dans la complexité d'Art & Language, en tant que groupe et pratique. Si, comme le rappellent les artistes, il n'y a pas de supériorité du langage sur les formes plastiques, les années 1970 restent toutefois marquées par un abandon de la peinture au profit d'une production strictement textuelle. Le langage est alors au centre des préoccupations d'un groupe passant de quatre artistes anglais (Terry Atkinson, Michael Baldwin, Harold Hurrell et David Bainbridge), à une forme élargie impliquant notamment des artistes vivant à New York comme Joseph Kosuth, Ian Burn et Mel Ramsden. À la fin des années 1970, après une décennie de transformation, d'expansion mais également de dissensions internes, Art & Language se reconcentre autour d'une étroite collaboration entre Baldwin et Ramsden. Tous deux réintroduisent le médium pictural sans pour autant évacuer les apports critiques d'une démarche linguistique antérieure. Ce rapide retour sur l'histoire du groupe, relativement bien commentée par ailleurs,⁹ nous permet de souligner la difficulté d'entreprendre une analyse complète et détaillée de la dynamique collective à l'origine d'Art & Language. Dans le cadre de cet article, nous nous attacherons aux seules trajectoires parallèles de Baldwin et Ramsden. Peintres de formation, ils ne se rencontrent qu'au début des années 1970 mais partagent une étonnante proximité dans l'évolution de leur pratique et de leur réflexion au cours des années 1960. En outre, poursuivant par la suite une pérenne collaboration, ils ont pleinement participé à la reconnaissance et à la valorisation de ce corpus singulier. Il ne s'agit toutefois pas d'occulter l'importance du travail collaboratif dont chacun fit l'expérience que ce soit Baldwin avec Atkinson autour de Coventry ou bien Ramsden avec Burn, de Melbourne à New York en passant par Londres. Rappeler ces collaborations nous permet également de souligner que, par-delà les spécificités propres aux artistes

⁹ En complément des nombreux catalogues édités sur l'œuvre d'Art & Language, nous renvoyons notamment aux ouvrages et articles de C. Harrison (avec F. Orton, *A Provisionnal History of Art & Language*, 1982 ; *Essays on Art & Language*, 1991 ; *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language*, 2001) ; C. Gilbert (« Art & Language, New York, Discusses its Social Relations in 'The Lumpen-Headache' », 2004) ; A. Stephen (*On Looking At Looking: The Art and Politics of Ian Burn*, 2006) ; R. Bailey (*Art & Language International: Conceptual Art between Art Worlds*, 2016).

d'Art & Language, leurs réflexions s'inscrivent dans le contexte plus large de cette fin des années 1960 où d'autres démarches ekphrastiques ont pu être observées.¹⁰

Aussi notre étude portera sur l'émergence d'une démarche ekphrastique dans les trajectoires individuelles de Baldwin et Ramsden, inscrites dans un contexte anglo-américain singulier. Revenant sur plusieurs rencontres humaines, artistiques et théoriques, il s'agira d'analyser les possibles effets de cette démarche sur le développement d'une pratique conceptuelle inédite.

Perturber le formalisme greenbergien, dépasser la peinture monochrome : le retour de l'ekphrasis refoulée

En 1968, ayant alors initié une démarche collaborative fondée sur une production textuelle d'apparence théorique, Atkinson et Baldwin rédigent quatre feuillets intitulés *Laocoon is a name*.¹¹ Le titre fait référence à un groupe sculptural antique et à sa célèbre postérité historiographique. En 1766, paraît un commentaire étayé de l'auteur allemand Gotthold E. Lessing intitulé *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*. Presque deux siècles plus tard, dans son article intitulé « Vers un nouveau Laocoon » (1940), le critique américain Clement Greenberg reprend les perspectives théoriques de son prédécesseur pour élaborer une argumentation en faveur d'une certaine peinture moderniste abstraite. S'inquiétant de la valeur intrinsèque de chaque art, Greenberg souligne que la peinture et la sculpture subordonnées par le passé à la littérature et aux textes en général ont connu un important déclin ; jusqu'à ce que Lessing puis le romantisme à sa suite installent « un accent nouveau et accru sur la forme », ouvrant la voie aux « arts [...] absolument autonomes » s'éloignant « hors de la littérature » et de la « confusion des arts ». En se concentrant sur les propriétés de son

¹⁰ Voir notamment l'article de L. Corbel, « Jeux de langage dans l'art des années 1960 : les paradoxes de la description », *Marges*, vol. 13, 2011, pp. 37-51.

¹¹ Cette œuvre fait à présent partie de la collection Philippe Méaille-Château de Montsoreau et son contenu textuel est consultable en ligne : <https://www.art-language.org/texte/b/TII68h.htm#anglais>. Ce texte est représentatif du style et de l'approche théorique développés par Baldwin et Atkinson à cette période. Questionnant les relations entre le concept, le mot et l'objet dans la perspective des œuvres d'art, il renvoie également à une œuvre intitulée *Painting/Sculpture*, réalisée par les deux artistes en 1966, et qui présente les mots « peinture » et « sculpture » inscrits sur deux toiles grises similaires. Enfin et comme nous le montrons à présent, ce texte propose, d'une certaine manière, une lecture critique des thèses de Lessing et Greenberg.

médium et en cherchant « une pureté et une délimitation radicale » de ses spécificités, la peinture échapperait, selon lui, à toute confusion néfaste avec d'autres formes d'expression, à commencer par le texte et « des lettres imprimées ». ¹² Greenberg, après Lessing, ¹³ dénonce avec verve la porosité intrinsèque qu'impliquerait toute démarche descriptive. Aussi contre une ekphrasis source d'une déplorable confusion, le critique cherche à placer la peinture comme son auteur dans une forme de mutisme. ¹⁴ Néanmoins, et ce en toute logique, il ne peut, de son côté, faire l'économie d'une médiation langagière. Son approche critique dite formaliste nécessite, comme l'explique Hal Foster, « d'élaborer un vocabulaire descriptif [...] d'une grande précision ». ¹⁵ Tout en s'affirmant être « l'humble serviteur » de la pureté optique de la peinture, Greenberg la réintroduit dans une masse ekphrastique qui la dépasse et la contraint ou du moins l'influence. Pour reprendre l'analyse postérieure de Baldwin et Ramsden, ce « texte critique moderniste » vient « dominer » une peinture à laquelle il était supposé « être subordonné ». ¹⁶ Dès lors, une œuvre comme *Painting I No. 2* (fig. 1), réalisée par Baldwin

¹² C. Greenberg, « Vers un nouveau Laocoon » [*Toward a newer Laocoon*, 1940], trad. de l'anglais par A. Baudouin, in C. Harrison et P. Wood (éds.), *Art en théorie : 1900-2000* [*Art in Theory: 1900-2000*], Paris, Hazan, 2007 [2003], pp. 614-620.

¹³ Si les deux auteurs ne partagent pas une visée identique (Greenberg accorde une place prépondérante à la peinture et Lessing place la poésie au sommet d'une pyramide des arts), ils revendiquent néanmoins une même ambition de démontrer l'autonomie stricte des deux arts. Pour cela, l'auteur allemand insiste sur des différences liées au temps, à l'espace, aux signes naturels ou conventionnels. Le critique américain s'attache quant à lui à la notion de « médium » et à la détermination de ses caractéristiques « propres, autonomes et exclusives ». Voir notamment P. Krajewski (dir.), numéro spécial « Art et médium 1 : Le médium de l'art », *Appareil* [en ligne], n°17, 2016, url : <https://journals.openedition.org/appareil/2279>.

¹⁴ Voir notamment l'analyse du théoricien américain W.J.T Mitchell, dans les chapitres « Visible Language » et « Ekphrasis and the Other », in *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 111-182. Par exemple, le mutisme de l'artiste est significativement perceptible chez Jackson Pollock, très soutenu par Greenberg, qui déclare en 1947 : « Any attempt on my part to say something about it, to attempt explanation of the inexplicable, could only destroy [the painting]. ». In D. Anfam (éd.), *Abstract Expressionism*, Londres, Thames and Hudson Ltd, 1990, p. 87.

¹⁵ « Greenberg worked to forge a descriptive vocabulary [...] with great precision ». H. Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York, Thames & Hudson Ltd, 2012 [2004], p. 439.

¹⁶ « the modernist critical text that had come to dominate late – modernist painting – [...] to function prescriptively in respect of that to which it was supposed to be subordinate ». Art & Language, « On

en collaboration avec Atkinson, dans le courant de l'année 1966, acquiert par son équivocité un caractère subversif. En effet, ce texte théorique tapuscrit titré « peinture », évoquant des questions liées à la « surface » et aux « dimension, forme, masse » de cette dernière et destiné à être présenté sur une cimaise, renverse l'injonction greenbergienne d'une stricte séparation des médiums.

En outre, comme l'explique l'historien de l'art Thierry de Duve, il existe une « double contrainte (*double-bind*) que tout peintre en herbe a dû ressentir à New York au début des années 1960, devant les peintures noires de Stella avec *Art et culture* dans sa poche ». ¹⁷ Nombreux sont les artistes de la génération d'Art & Language qui ne s'opposent pas seulement à tout discours critique normatif, notamment diffusé dans les pages du livre de Greenberg *Art et culture*, mais s'interrogent également sur le complexe et contraignant héritage d'une certaine peinture abstraite. Ainsi Baldwin et Ramsden multiplient les références discursives et visuelles au peintre américain Frank Stella et à d'autres figures tutélaires de l'histoire du monochrome, Kasimir Malévitch ou Ad Reinhardt. ¹⁸ L'apparente radicalité des œuvres de ces derniers et le sentiment d'« impasse » qui en découle poussent les jeunes artistes britanniques à chercher des voies de dépassement. ¹⁹

Painting », *Tate Papers*, 2003, url: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/on-painting>. Au milieu des années 1960, la critique formaliste d'obédience greenbergienne est particulièrement influente dans les milieux de l'art contemporain en Europe de l'Ouest et aux États-Unis, orientant les mécanismes de décisions et de sélection au sein des principaux canaux de diffusion, magazines comme institutions muséales. Voir notamment le chapitre de F. Colpitt, « The Formalist Connection and Originary Myths of Conceptual art », in M. Corris (éd.), *Conceptual Art*, op. cit., pp. 28-48 et l'ouvrage de C. A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

¹⁷ « *the same double bind that every would-be painter must have felt in New York in the early Sixties, standing in front of Stella's black paintings with Art and Culture in his pocket.* » T. de Duve, « The Monochrome and the Blank Canvas », in *Kant after Duchamp*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996, p. 247.

¹⁸ Bien qu'investis dans une recherche picturale formelle, ces trois artistes ne feront pas partie du panthéon greenbergien.

¹⁹ Le sentiment d'impasse est notamment dû à la radicalité de l'idée de monochrome que Reinhardt résume en titrant ses derniers tableaux « *Absolute Painting* », tout en déclarant que « *Well, where do you want to go? There's no place to go.* » In A. Reinhardt, « Art as Art Dogma », *Studio International*, vol. 174, n°895, décembre 1967 [1964], p. 264. Il ne faut pas négliger par ailleurs la compétitivité croissante du marché de l'art. En 1988, Ramsden se souvient d'entendre les toiles de Stella au cours des années 1960 lui dire : « Oublie jeune homme – va faire autre chose », in C. Harrison, *Essays on Art & Language*, op. cit., p. 260. De son côté, Atkinson se rend à New York afin de trouver des débouchés pour les

De manière relativement inattendue et à rebours de l'idée reçue de la *tabula rasa*, Baldwin et Ramsden trouvent une nouvelle impulsion non dans la simple dénégation de ces œuvres qui les précèdent mais dans l'étude d'un riche maillage intermédial qui les anime. Par les livres, les magazines, les expositions, ils apprécient l'importance du rôle moteur du langage et de mécanismes descriptifs au cœur même de pratiques picturales de prime abord strictement visuelles. C'est ainsi qu'ils approfondissent leur connaissance de l'œuvre de Malévitch en feuilletant son ouvrage, *The Non-Objective World*.²⁰ Les artistes y découvrent de nombreux textes légendant, commentant, décrivant les reproductions de peintures – dont le célèbre *Carré noir* (1914) – et de dessins, usant de digressions tout aussi pluridisciplinaires que cryptiques. Ils s'intéressent également à Reinhardt, dont la pratique ascétique du monochrome et la verve critique attirent l'attention de leur génération.²¹ Tout en défendant une peinture qui « ne peut être vue »²², le peintre américain s'attache à construire un discours critique sur son œuvre et celle de ses contemporains, faisant notamment appel au pouvoir de l'ekphrasis. Coupant court à toute velléité d'interprétation extérieure, il décrit son travail avec minutie :

membres d'Art & Language qui ont alors « du mal à obtenir une exposition en Grande-Bretagne pour de nouveaux travaux », in T. Atkinson, *Fragments of a Career. Terry Atkinson: Selected Retrospective - Works 1966-1999*, cat. d'expo., Silkeborg, Silkeborg Kunstmuseum, 2000, pp. 13-14.

²⁰ Malévitch rédige en russe l'ouvrage qui sera traduit en allemand et publié pour la première fois en 1927 par Albert Langen, à Munich. Puis il est traduit en anglais et publié en 1959 par Paul Theobald and Co., à Chicago. Baldwin et Ramsden feront l'acquisition de cette version, commentée et illustrée. Sur l'influence de Malévitch sur cette nouvelle génération, voir également M. Bochner, « Mel Bochner on Malevich: An Interview with John Coplans », *Artforum*, vol. 12, n°10, juin 1974, pp. 59-62.

²¹ Entre 1960 et 1967, Reinhardt réitère un tableau noir qui tout en étant un « monochrome » n'est pas un « simple » carré noir mais l'aboutissement d'un long processus technique, par recouvrements successifs et méticuleux « de tracés verticaux et horizontaux qui saturent la surface de chaque toile ». Voir E. de Chasse, *Après la fin : suspensions et reprises de la peinture dans les années 1960 et 1970*, Paris, Klincksieck, 2017, p. 14.

²² B. Glaser, « An Interview with Ad Reinhardt » [1966], in L. Brogowski, *Ad Reinhardt*, Chatou, Ed. de la Transparence, 2011, p. 54. Ramsden se souvient que son intérêt pour l'œuvre de Reinhardt, et notamment pour ses célèbres tableaux noirs, fut stimulé par la description que lui en fit son ami Roger Cutforth par écrit : « Cutforth m'a dit que ses tableaux étaient presque impossibles à voir ». Correspondance de Ramsden avec Corris, « Reinhardt and the Art of the Sixties » in *Ad Reinhardt*, Londres, Reaktion, 2008, p. 142. Dans son célèbre article « Art after Philosophy » (1969), Kosuth souligne également l'importance de Reinhardt pour cette génération.

Peinture abstraite, 1960, 152 x 152 cm, huile sur toile. Une toile carrée (neutre, sans forme) [...] une surface mate, plane, peinte à main levée (sans brillance, sans texture, non linéaire, ni *hard edge*, ni *soft edge*) qui ne reflète pas son environnement.²³

Cette perspective d'un artiste en pleine maîtrise d'un appareil discursif critique et descriptif, émancipé de l'interdit greenbergien, attire l'attention des artistes d'Art & Language. Dans l'entretien avec Millet de 1971, ils expliquent que

Reinhardt a beaucoup insisté sur un questionnement conscient, élément constitutif de la pratique artistique (opposition à une pure célébration plastique). De ce point de vue, les artistes d'Art & Language se situent au cœur du continuum de l'art américain d'après-guerre.²⁴

Dans les souvenirs de Ramsden, ce « continuum » se poursuit jusqu'à Stella : « j'étais principalement influencé par Ad Reinhardt. Mais en 1965-1966, j'ai réalisé de longs et fins tableaux à la peinture noire et brillante sous l'influence directe de Stella ». Exposé dans les galeries new-yorkaises et londoniennes,²⁵ l'artiste américain s'exprime également dans les magazines spécialisés et des médias ayant une plus large audience.²⁶ C'est ainsi qu'Atkinson évoque sa lecture attentive de tous les entretiens de Stella, reconsidérant alors l'importance du « texte et de la voix comme des instruments de la pratique ». ²⁷

²³ A. Reinhardt, « The Black-Square Painting. Fragment » [1961], *ibid.*

²⁴ Art & Language et C. Millet, « Entretien avec Art-Language » [1971], *op. cit.*, p. 39.

²⁵ Ramsden découvre les premières toiles noires de Stella chez Kasmin, en 1965, « dans une exposition collective [où] Frank Stella avait l'air agressif, "c'était à prendre ou à laisser" », in *Art & Language – Made in Zurich, Selected Editions 1965-1972, from the Philippe Méaille Collection*, cat. d'expo., Paris/Berlin/Londres, Éditions Bernard Jordan/jsvcARTPROJECTS, 2014, p. 87. Baldwin est quant à lui « clairement impressionné par une exposition [d'œuvres de Stella à la galerie Castelli] qu'il a vue lors d'une visite à New York en 1966 ». In C. Harrison, *Essays on Art & Language*, Oxford, Blackwell, 1991, p. 260.

²⁶ Dès 1959, Stella publie dans le *New York Herald Tribune* une lettre ouverte destinée aux critiques négatives sur ses premières œuvres. Il interviendra également à la radio et à la télévision.

²⁷ « *text and voice as instruments of practice* », in T. Atkinson, *Fragments of a Career*, *op. cit.* De manière générale, les magazines d'art auront une importance centrale dans la diffusion des productions artistiques et critiques étasuniennes en Angleterre, à la fin des années 1960. Il est intéressant de noter que ce sont des espaces de forte intermédialité, permettant la rencontre entre images et textes avec de nombreuses médiations ekphrastiques. Pour une réflexion plus approfondie sur les enjeux autour des magazines à cette époque voir G. Allen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2011.

Cherchant à s'émanciper de la critique formaliste, Baldwin comme Ramsden replacent progressivement au centre de leurs réflexions plastiques et théoriques une visée ekphrastique renouvelée.

Langage et ekphrasis, nouveau cadre d'une pratique en mutation

En 1966, Ramsden initie une série de dessins associant un carré noir avec des fragments textuels. Sur l'un d'entre eux (fig. 2), le titre, « Two Black Squares: The Paradoxes of Absolute Zero », est écrit en lettres capitales soulignées et est aligné avec le haut du carré noir placé à droite. Particulièrement visible, la présence de ce titre provoque explicitement un décalage descriptif en convoquant « deux carrés noirs » là où nous en percevons qu'un seul. Puis se présentent trois paragraphes extraits du livre *The Nature of Thermodynamics* de P.W. Bridgman.²⁸ Ils ouvrent une réflexion sur la posture descriptive et analytique à adopter face à des situations « limites », non perceptibles à l'œil nu et aux réactions physiques imprévisibles. Cette réflexion mise en scène, ou plutôt mise en page, par Ramsden, jouant d'une dynamique intermédiaire et interdisciplinaire, s'inscrit dans un plus vaste programme que les artistes commentent rétrospectivement :

si tu te retrouves bloqué face à des “objets invisibles ou théoriques”, tu dois trouver un moyen de les localiser, les identifier. Et comment s'y prend-on ? Eh bien, tu en parles, tu écris à leur sujet, tu réalises des diagrammes, tu les décris. Je pense que c'est à partir de là que les bases linguistiques de l'art conceptuel se développent²⁹

²⁸ Cet ouvrage de référence s'attache à analyser les enjeux de la thermodynamique, branche de la physique développée au XIX^e siècle, et à les enrichir avec des problématiques plus récentes liées aux théories cinétiques et statistiques. Dans une langue relativement accessible, l'auteur propose une réflexion sur des approches scientifiques adaptées face à un objet non visible et ayant des comportements non connus. Il semblerait que Baldwin et Ramsden aient eu connaissance de cet ouvrage par l'intermédiaire de l'artiste américain Robert Smithson. Par ailleurs, lauréat du prix Nobel de physique en 1946, Bridgman est également connu d'un plus large public pour son engagement politique, auprès de Russell et d'Einstein, contre la prolifération des armes nucléaires.

²⁹ « if you are stuck with 'invisible or theoretical objects you have to find some way of locating them, identifying them. How do you do that? Well, you talk about them, you write about them, you make diagrams, you describe them. I think it is from this point that the language base of Concept Art originates. » Art & Language, « Memories of the Medicine Show », *Art-Language*, nouvelle série, n°2, juin 1997, p. 35. Si nous avons fait le choix de nous concentrer sur la médiation ekphrastique entre peinture et langage, il semble également important de souligner qu'à la fin des années 1960 Atkinson et Baldwin s'intéressent aux problématiques épistémologiques liées à la description en science (voir notamment l'œuvre textuelle *Frameworks*, 1967), entraînant en retour une réflexion sur la question de l'ekphrasis.

Ainsi l'évocation de ces « deux carrés noirs », dans la série *Two Black Squares* de Ramsden, ou dans cette peinture vaguement décrite dans *Painting I No. 2* de Baldwin et d'Atkinson, ne semblent pas tant chercher un idéal d'exhaustivité qu'un nouveau régime d'investigation. L'ekphrasis et plus généralement le langage donnent aux artistes des outils pour interroger leur pratique et investir des problématiques artistiques anciennes. Et ce cadre dynamique de recherche, qui caractérisera la pratique d'Art & Language dans son ensemble, se met en place en amont de la formation officielle du groupe.

Avant sa rencontre fortuite avec Baldwin, en 1966 au Coventry College of Art, Atkinson participa, lorsqu'il était lui-même étudiant à la Slade School of Art (1960-1964), au séminaire d'un jeune peintre, Harold Cohen. Ce dernier cherchait alors à développer « une nouvelle approche intellectuelle autour des thèmes de l'abstraction et du modernisme », ³⁰ dans le cadre d'un cours intitulé « *Art and Language* ». Cohen proposait d'aborder la peinture dans une perspective théorique et pluridisciplinaire, en faisant notamment intervenir Ernst H. Gombrich, qui venait de publier son important ouvrage *Art and Illusion* ³¹ (1960), Richard Wollheim, philosophe qui proposait de « lier la peinture abstraite à une pensée philosophique rigoureuse », ³² ou encore J.Z. Young, qui interrogeait les pratiques artistiques à la lumière de la biologie et de la neurophysiologie. Le peintre Frank Auerbach se souvient que

cette période où j'enseignais la peinture d'après modèle vivant et Harold Cohen enseignait son « enregistrement du processus cérébral » dans une autre pièce était particulièrement animée : il y avait une véritable dialectique. Les

³⁰ « *In 1962, when Harold Cohen brought a new intellectual approach to teaching around the themes of abstraction and modernism* ». S. Chaplin, « Volume 4: Appendices for Chapters 1-10 », *Slade Archive Reader*, archives non publiées, 1998, p. 12. Cette réflexion théorique amènera par la suite Cohen à faire évoluer sa pratique picturale de l'abstraction vers les premières peintures assistées par ordinateur.

³¹ L'influence de Gombrich dans les années précédant la formation du groupe a été soulignée par Baldwin et Ramsden dans les articles « *Art History, Art Criticism and Explanation* », *Art History*, vol. 4, n°4, décembre 1981, pp. 432-456 et « *On Art & Language* », *Art & text.*, été 1990, n°35, p. 30. Sur ces questions, voir également les développements de L. Dryansky dans son ouvrage co-dirigé avec G. Le Gall, *Photo/Objet/Concept. Pour une lecture élargie de la photographie dans l'art conceptuel*, Berne, Peter Lang, 2020.

³² « *to link abstract painting with rigorous philosophical thought* ». ». S. Chaplin, *Slade Archive Reader*, op. cit., p. 12.

étudiants quittaient une pièce pour rejoindre l'autre. Harold tentait même de "braconner" les étudiants de ma classe. Tout cela était magnifique.³³

Cette dialectique se retrouvait au cœur même du programme mis en place par Cohen autour de l'« analyse de l'art abstrait [...] suivi par une série de discussion sur le "problème du langage" [...] de la communication en général, et de la peinture considérée comme un langage ».³⁴ La pratique picturale conversait alors avec des approches philosophiques, historiques, psychologiques, linguistiques plus larges qui l'enrichissaient en l'interrogeant. Quelques années plus tard, Atkinson retrouve Cohen dans le corps enseignant du Coventry College of Art, au moment où, à son tour, il questionne sa pratique, dans une collaboration naissante avec Baldwin.³⁵

Cette influence du monde académique sur une relecture des formes plastiques traditionnelles est stimulée par la réforme de l'enseignement artistique au cours des années 1960. Atkinson comme Baldwin appartiennent à une génération qui accède massivement à l'enseignement supérieur.³⁶ Cette nouvelle pression numérique provoque une nécessaire modernisation du système pédagogique. Suivant non sans difficultés et

³³ « *The period when I taught life painting and Harold Cohen taught his 'recording of the cerebral process' in another room was particularly lively: there was a real dialectic. Students would leave one room and join the other. Harold would even try to 'poach' students from my room. All this was splendid* ». Lettre d'Auerbach à l'auteur in B. Laughton, *William Coldstream*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 2004, p. 224.

³⁴ « *practical course on Abstract Art analysis and followed this up with a series of discussions on 'The problem of Language' [...] centred around the question of language and communication in general, and of painting considered as a language* ». S. Chaplin, *Slade Archive Reader*, op. cit., p. 12.

³⁵ Par-delà le caractère anecdotique de ces rencontres donnant des possibles clefs d'interprétation sur l'origine du groupe, cela nous permet de révéler la vitalité d'un contexte favorisant l'intermédialité et la pluridisciplinarité. Cette généalogie se distingue par ailleurs d'autres explorations plus formelles entre peinture et langage qui ont pu avoir lieu au cours de ces mêmes années, notamment dans les milieux liés au pop art ou à la poésie expérimentale. Voir par exemple les expositions « This is Tomorrow » (organisée par B. Robertson, en 1956 à la Whitechapel Gallery, Londres) ou « Between Poetry and Painting » (organisée par J. Reichardt, en 1965 à l'ICA, Londres).

³⁶ Pour une approche approfondie du contexte socio-économique et des enjeux liés à l'accroissement massif des effectifs dans l'enseignement supérieur, nous renvoyons notamment aux études d' A. Wilson, « Everything: à View on a Developing Counterculture in the mid-1960s in London » in H. M. Hughes et G. Van Tuyl (dir.), *Blast to Freeze, Blast to Freeze: British Art in the 20th Century*, cat. d'expo., Ostfildern-Ruit / New York, Hatje Cantz, 2002, pp. 214-220, et de V. Mavridorakis, « *Is There a Life on Earth? : la SF et l'art, passage transatlantique* », dans *id* (dir.), *Art et science-fiction : La Ballard Connection*, Genève, MAMCO, 2011, pp. 9-44.

débats la réforme encadrée par le « Coldstream Report »,³⁷ les écoles d'art anglaises acquièrent une nouvelle autonomie et sont encouragées à proposer une certaine diversification, mêlant enseignements traditionnels, ouverture pluridisciplinaire et modèles collaboratifs. Le rapport s'attache à promouvoir l'esprit critique des étudiants en les initiant à d'autres champs de connaissance comme la philosophie, la science, la littérature.³⁸ Ainsi, dans la deuxième moitié des années 1960, le Coventry College of Art, qui accueille la naissance d'Art & Language, propose aussi bien une histoire de l'art contemporain, que des cours sur la psychologie de la perception ou sur des tendances philosophiques récentes. Les étudiants sont encouragés à « regarder d'un œil critique et attentif la société » à la lumière de textes littéraires récents, d'éléments de la culture populaire et du « pouvoir des mots écrits [...] des usages du langage comme une arme puissante ». ³⁹ Cette rencontre entre les disciplines et les médiums se retrouve d'ailleurs dans la présentation académique de l'enseignant Atkinson enregistré, en 1967, sous les étiquettes de « cinétique », « écrivain », « peintre », « imprimeur ». ⁴⁰ Et pour reprendre l'analyse d'Elena Crippa, ce dernier participe pleinement au « nombre croissant et prédominant d'artistes-enseignants à mi-temps », qui offrent des discussions et « des

³⁷ Le gouvernement britannique décide de faire appel à William Coldstream en ses qualités de peintre et directeur de la Slade. Des études postérieures (L. Morris ou K. Aspinall) ont révélé l'influence limitée de Coldstream dans la prise de décision. Toutefois, nous soulignons qu'en tant que directeur de la Slade il fit preuve de dynamisme et d'un esprit d'ouverture notable, encourageant notamment le jeune étudiant Atkinson dans ses recherches extra-picturales. Voir notamment M. Dennis, *Strategic Anomalies: Art & Language in the Art School 1969-1979*, thèse sous la direction de Judith Mottram, Coventry University, 2016, pp. 50-67.

³⁸ B. Laughton, *William Coldstream, op. cit.*, pp. 305-315. Harrison et Orton nuancent l'impact de cette éducation libéralisée dans *A Provisional History of Art & Language*, Paris, Éditions Éric Fabre, 1982, p. 24.

³⁹ « *the student will be encouraged to look deeply and critically at society [...] examination of the power of written word [...] of the use of language as a powerful weapon* ». De manière non exhaustive, il y a des séminaires consacrés à « The Development of the Image: 1850-1960 », « Philosophy Today. Existentialism, Logical Positivism », « Epistemology-The Theory of Knowledge », « The Work of Wittgenstein ». In « Syllabus 1966-1969 », *Archives Coventry College of Art*, Diploma in Art and Design, History of Art and Complementary Studies (correspondences, syllabuses), CCE/COL2/14/6, n. p.

⁴⁰ « *Kinetics etc. Writer, painter, printmaker* » in « Assistant Teaching Staff », 1968-1969, *Archives Coventry College of Art*, Diploma in Art and Design, History of Art and Complementary Studies (correspondences, syllabuses), CCE/COL2/14/6, n. p.

manières de pensées non-orthodoxes », s'éloignant des standards académiques.⁴¹ Dès lors, si les pratiques discursives et descriptives au sein des ateliers ne sont en aucun cas nouvelles, elles se déploient dans une trame pluridisciplinaire originale, souvent renforcées par une curiosité autodidacte, comme en témoignent les jeux ekphrastiques d'Art & Language.

À partir de sa lecture de Bridgman, Ramsden confronte le carré noir à un texte scientifique théorique. À la même période, Baldwin réalise un ensemble de dessins intitulés *Acrostic Painting*. Les œuvres présentent un même texte tapuscrit formant un bloc typographique justifié, situé à différents endroits de la page. Des mentions manuscrites décrivent ce positionnement : « coin supérieur gauche », et précise la source de ce texte « acrostiche de Taddeo Zuccherò » (fig. 3). L'artiste ne s'appuie pas ici sur un texte scientifique mais détourne une référence historique, l'acrostiche latine du peintre maniériste italien Taddeo Zuccherò (1529-1566). Ce choix aurait été motivé, selon l'artiste britannique en 2014, par une réflexion sur l'analogie formelle entre des lignes de texte et les « bandes concentriques de Stella ».⁴² Il semble néanmoins difficile que son intérêt n'ait pas été également stimulé par le jeu textuel et référentiel de l'acrostiche (une lecture verticale donnant à voir un second texte). En outre, celle-ci n'était pas destinée à fonctionner de manière autonome mais, comme le rapporte Vasari (1511-1574), s'inscrivait à l'intérieur « d'un tableau de deux brasses et demie de dimension », comprenant le portrait du roi de France « peint sur vingt-huit petits gradins ingénieusement disposés entre les lignes de l'inscription » indiquant verticalement « HENRICUS VALESIIUS DEI GRATIA GALLORUM REIX INVICTISSIMUS ». Tout en faisant l'éloge du roi dépeint, elle introduisait une parenthèse ekphrastique en décrivant le sujet de la peinture.⁴³ Quelques années avant la réalisation de l'œuvre de Baldwin, l'historienne de l'art Svetlana L. Alpers revient sur la place de l'ekphrasis dans l'œuvre du

⁴¹ « *the employment of a growing number of predominantly part-time artist-teachers [...] to develop their work as part of their teaching and often passionate about enabling discussions and unorthodox ways of thinking about art* ». Voir l'ensemble de l'analyse approfondie d'E. Crippa sur l'enseignement de l'art à cette période au Royaume-Uni et son influence sur les pratiques des étudiants, dans « Teaching Conceptual Art », in A. Wilson (dir.), *Conceptual art in Britain 1964-1979*, cat. d'expo., Londres, Tate, 2016, pp. 108-115.

⁴² « *Frank Stella's concentric stripes* », in C. Guerra (dir.), *Art & Language Uncompleted: the Philippe Méaille Collection*, cat. d'expo., Barcelone, MACBA, 2014, p. 136.

⁴³ G. Vasari, « Taddeo Zuccherò » in *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, trad. du toscan par L. Leclanche, vol.9, Paris, J. Tessier, 1842 [1568], p. 172.

peintre maniériste, au sein de son article consacré aux *Vies* de Vasari.⁴⁴ Elle explique que si les écrits de Vasari peuvent paraître exagérément ekphrastiques, cela coïncide néanmoins avec la démarche de Zuccherò. Selon elle, ce dernier avait initié un véritable tournant dans la peinture italienne, « la force expressive » laissant place progressivement au « sens allégorique ». Aussi propose-t-elle de revoir « l'ekphrasis en tant qu'allégorie complexe », elle-même devenant « force motrice de l'art lui-même ».⁴⁵ En déplaçant dans un nouveau contexte ce texte à la complexité visuelle et référentielle, Baldwin mettrait ainsi en exergue cette « force motrice » que représente l'ekphrasis qui, n'étant plus paratexte ou commentaire marginal, participe pleinement et savamment à la structure de l'œuvre.

Bavarde ekphrasis : déplacements, conversations et renouveau

En parallèle d'une réflexion matérielle autour de miroirs montés sur des châssis, Baldwin élabore plusieurs tentatives descriptives de ces objets à l'instable surface. Intitulée *Mirror Piece*, cette série réunit sur différents papiers des tableaux, lettres, phrases et chiffres. Dans une des versions (fig. 4), Baldwin présente des « instructions » sous forme de dimensions, de schémas et d'un tableau technique comparant trois miroirs. Bien qu'il déclare dans un autre dessin vouloir « saisir de manière exhaustive les spécificités » de l'objet,⁴⁶ l'hermétisme du document semble témoigner des difficultés d'entreprendre la description d'un objet aussi complexe que la surface d'un miroir.⁴⁷ Partielle, incomplète

⁴⁴ S. L. Alpers, « Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 23, n°3/4, 1960, pp. 190-215. Cet article est publié par Gombrich dans le journal du Courtauld Institute à Londres. Au début des années 1960, Gombrich enseigne à la Slade lorsque Atkinson y est étudiant. Par ailleurs, lors de ses études à Coventry, Baldwin entretient une certaine proximité avec un historien de l'art, George Noszlopy, qui, entre 1957 et 1960, enseigne au Courtauld Institute. Ainsi, sans que nous ne l'ayons pu le confirmer, Atkinson et Baldwin auraient pu avoir connaissance de cet article fondateur de l'analyse de l'ekphrasis.

⁴⁵ « a grotesque exaggeration of ekphrasis » et « ekphrasis as complex allegory now becomes the motivating force behind art itself, and the artist consciously tries to paint this sheer complexity of meaning ». S. L. Alpers, « Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives », *ibid.*, p. 203.

⁴⁶ « the state descriptions of situations offered by the language capable of exhaustively handling the specification », dans l'œuvre de Baldwin, *Mirror Piece* (1965).

⁴⁷ Pour reprendre les mots de Burn, à la même période, « A mirror is a very simple object physically [...] it is a very complex thing », « Letter to Bruce Pollard » [mars 1969], in A. Stephen (dir.) *et al.*, *Mirror Mirror. Then and Now*, cat. d'expo., Fortitude Valley (Australia), Institute of Modern Art, 2010, p. 73.

voire impossible, l'ekphrasis dans cet exemple s'envisage toutefois, selon l'artiste, comme la possibilité d'un déplacement interrogatif autour de la question de savoir s'il n'y aurait finalement plus « besoin de miroir sur le mur [car] c'est déjà dans le texte ». ⁴⁸ Dans une perspective tout aussi ambitieuse, Ramsden initie, à partir de 1967, un ensemble d'œuvres intitulées *100% Abstract*. Dans un premier temps, il s'agit d'agrandissements photographiques d'étiquettes de pots indiquant la composition de la peinture qu'ils renferment. Puis, évacuant le détail et une référence trop explicite au réel, l'artiste s'attache à ne reproduire, à l'acrylique sur toile ou à l'encre sur papier (fig. 5), un seul rapport numérique. En tenant compte de l'origine de ce travail (les étiquettes sur les pots de peinture), l'inscription pourrait offrir une description mathématiquement précise de la matière utilisée dans la création de l'œuvre. Dans une répétition quasi tautologique entre le signe et son référent, Ramsden rendrait possible une ekphrasis idéale, soit une description non seulement exhaustive mais également transparente avec son objet, appelant la paraphrase : ce que vous lisez est ce que vous voyez. ⁴⁹

Mais pour les deux artistes, il ne s'agit aucunement de mettre en place une exemplarité ekphrastique. Contre toute exhaustivité, le texte peut interroger son autre pictural, proposer de le délimiter, de le décrire mais aussi provoquer un déplacement. Avec ses séries *Guaranteed Painting* et *Secret Painting* (fig. 6), Ramsden accentue cette mobilité par la juxtaposition sur une même cimaise d'un carré noir et d'un texte certifiant, dans le premier cas, de la présence de deux carrés, ou, dans le second, d'un secret détenu par l'artiste. Les interactions entre peinture et langage sont en outre accentuées par leur

Nous ajoutons que la décennie des années 1960 est marquée par un vif intérêt pour les miroirs. Burn se souvient : « *my surprise when I realised how many other artists were using materials like mirrors, glass and clear plastic (Morris, Smithson, Baldwin, Sonnier, Kosuth)* ». In « Glimpses: On Peripheral Vision » [1990], in *Dialogue Writings in Art History*, Sydney, Allen & Unwin, 1991, p. 191. De plus, il découvre dans l'exposition « Art in Series », à New York, en 1967 des textes de Smithson cherchant à décrire la surface de miroirs, *A Partial Description of Mirror/44*, et les recopie. Ce travail descriptif de Smithson a été réalisé entre 1966 et 1967, au moment où il fait la connaissance de Baldwin.

⁴⁸ « *There need be no mirror on the wall: that it is already in the text.* » *Art & Language et al., Art & Language Uncompleted, op. cit.*, p. 46.

⁴⁹ Paraphrase de la célèbre formule de Stella, « ce que vous voyez est ce que vous voyez ». Cette formule est issue d'un entretien réalisé par B. Glaser avec Dan Flavin, Donald Judd et Stella, radiodiffusé en 1964. Lucy Lippard publie une version retranscrite et reprise (modification du texte, retrait des interventions de Flavin) dans le numéro de septembre 1966 de *Art News*, que Ramsden a pu consulter.

élaboration visuelle, voire décorative.⁵⁰ Ramsden utilise par exemple un liseré original, des polices plus ou moins inhabituelles – avec ou sans empattement, des fractures ou écriture gothiques avec des rondeurs brisées, ou encore des lettres cursives, liées et légèrement inclinées – contrastant avec l’austérité du monochrome en regard. Baldwin multiplie également le carré noir allant jusqu’à réaliser *Ten Suprematist Squares* – hommage humoristique à Malevitch – sur un même support. En confrontant les formes visuelles répétées à des fragments textuels prenant l’aspect d’ekphrasis plus ou moins élaborées, les artistes génèrent ainsi des déplacements parodiques. Ainsi la description mathématique des *100% Abstract* accentue l’abstraction des « carrés noirs » jusqu’aux limites du risible, dans ce que Michel Gauthier décrit comme « l’alchimique algorithme de l’abstraction pure ».⁵¹ L’œuvre abstraite achevée – un absolu à « 100 % » – consisterait donc en une addition chiffrée et permutable. En confrontant le carré noir à un texte décalé comme dans *Two Black Squares*, *Secret Painting* et *Guaranteed Painting*, Ramsden ouvre un potentiel espace critique, corrosif voire humoristique. Objets iconotextuels, évoquant par ailleurs une certaine tradition caricaturale,⁵² davantage miroir déformant qu’exhaustive description, les œuvres de Baldwin et Ramsden sont promptes à une certaine réflexivité critique et invitent aux questionnements.

Cet espace entre peinture et langage s’inscrit dans une forme de protocole que Burn et Ramsden décrivent sous la forme d’un « *talking and painting* ».⁵³ La dynamique conversationnelle provoque des formes picturales qui en retour génèrent de nouvelles discussions.⁵⁴ Ainsi, Ramsden se remémore que ses monochromes accrochés sur les murs

⁵⁰ En effet, les artistes reviennent en 2002 sur le statut incertain de ces textes jouant avec les limites du décoratif, dans *Too Dark to Read*, *op. cit.*, p. 213.

⁵¹ *Ibid*, p. 31.

⁵² Les formes caricaturales sont en effet des objets iconotextuels ou pour reprendre l’expression de G. Roque « verbo-iconiques », très dynamiques. Bien que les artistes d’Art & Language n’appartiennent pas directement à la tradition de la caricature, ils ne seront pas insensibles à ses enjeux d’intermédialité (notamment l’influence des dessins très corrosifs de Reinhardt publiés dans la presse). Voir G. Roque, « Esquisse d’une rhétorique des interactions verbo-iconiques », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 5, 2016, url : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3434>.

⁵³ Cité dans A. Stephen, « *Soft Talk/Soft Tape: The Early Collaborations of Ian Burn and Mel Ramsden* », in M. Corris (dir.), *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 95.

⁵⁴ Dans « Dialogue » publié en juillet 1969, Burn accorde une place prépondérante à « *a kind of dialogue or “conversation.”* [...] *This creates an actual area of the work* », reproduit in A. Alberro et B. Stimson (éds.), *Conceptual Art: a Critical Anthology*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999, pp. 110-111.

de son atelier new-yorkais étaient des peintures qui ne pouvaient pas « être rendues publiques sans une explication ou tout autre justification sur leur réalisation ». ⁵⁵ Ces échanges informels dans et hors de l’atelier, ⁵⁶ composant un matériau textuel hétérogène (descriptions, interprétations, détournements, digressions), vinrent graduellement occuper le mur à côté des peintures concernées, à l’instar de l’œuvre *Secret Painting* (fig. 6). Dès 1966, Burn et Ramsden notent que les « œuvres d’art ne “parlent plus pour elles-mêmes”, elles ne sont plus (comme rien ne l’est vraiment) autosuffisantes » et que « les mots, parlés ou écrits, [sont] comme une partie nécessaire de nos objets ». ⁵⁷ En 1971, Ramsden précise que « cette conversation faisait vraiment partie du travail au point où j’ai commencé à produire des titres plus élaborés et parfois à recouvrir le dos de la toile d’informations descriptives. » ⁵⁸ Réciproquement, l’introduction dans l’espace de l’œuvre d’éléments textuels génère de nouvelles conversations qui produisent alors cette « vaste superstructure de conversation » ⁵⁹ décrite par Baldwin en 2016.

Cette mise en exergue du caractère fondamentalement conversationnel de la pratique s’inscrit progressivement dans une visée plus ambitieuse d’interpellation du spectateur. Les fragments ekphrastiques disséminés dans les titres ou juxtaposés aux formes picturales confrontent le spectateur à des énigmes algébriques (*100% Abstract*), des titres

⁵⁵ « *how to finish something by erasing all traces of signification. [...] such paintings can’t be made public without an explanation or some kind of account of their production [...] to put all the talk about these paintings ‘up on the wall’ next to the painting* ». *Art & Language in Practice. Illustrated Handbook vol.1*, cat. d’expo., Barcelone, Fondacio Antoni Tàpies, 1999, pp. 216-217.

⁵⁶ Il s’agit également de prendre en considération d’autres espaces d’échanges comme les salles de cours, les ateliers « techniques » de gravure ou typographie (dans lesquels seront réalisées certaines œuvres textuelles d’Art & Language) qui encouragent un travail collaboratif et le partage de compétences, ainsi que les lieux communs de sociabilité. Atkinson se souvient de « *the informality of the nights in 1967 in the saloon bar of the Rose and Crown in Coventry, when with Michael Baldwin, as the Guinness, Worthington E and Newcastle Brown merried up the night, we laid down the first exchanges for a collective practice, which eventually led to the founding of Art & Language in 1968* ». In T. Atkinson, *Fragments of a Carreer, op. cit.*, p. 4.

⁵⁷ « *It seems that we are conscious of our art-works no longer ‘speaking for themselves’, they are no longer (as nothing really is) self-sufficient. We consider words, either spoken or written, to be a necessary part of our objects* ». I. Burn et M. Ramsden, *Soft-Tape*, [1966], in *Collected Works*, s.l., 1971, n. p.

⁵⁸ « *Soon it occurred to me that this talk was really a part of the work so I began to title the works elaborately, often covering the back of the canvas with descriptive information.* ». Ramsden, « Interview » [1971], dans *ibid.*

⁵⁹ « *a vast superstructure of conversation* ». *Art & Language et al., The Non-Objective World: Art & Language - Kabakov*, cat. d’expo., Londres, Sprovieri Gallery, 2016, p. 41.

sibyllins (*Two Black Squares. The Paradoxes of the Absolute Zero*) ou des textes nécessitant une lecture attentive et active (*Mirror Piece* ou *Painting I*). Dans ces cas, l'ekphrasis semble étonnement renouer avec son sens rhétorique premier d'une description cherchant à créer l'image d'un objet – réel ou fictif – dans l'esprit de l'auditeur ou du lecteur.⁶⁰ La série de textes intitulée *Painting I* deviendrait dès lors une invitation faite au regardeur, devenu lecteur, à imaginer l'objet « peinture » et ses problématiques. De la même manière, les nombreux carrés non visibles évoqués par Ramsden attisent la conjecture ou le songe : où sont-ils ? Existents-ils ? Comment sont-ils ? Ces perspectives nous distinguent ici du constat de Laurence Corbel considérant que les visées descriptives des années 1960 se caractérisent par des approches « non métaphoriques », des « inventaires exhaustifs », où « il n'y a rien à voir », qui s'arrête en surface, à l'explicite, jusqu'aux limites de l'« anti description ».⁶¹ Il semble, au contraire, que la démarche d'Art & Language, dans les œuvres que nous avons abordées, donne à voir non seulement l'objet tel qu'il est, mais en y ajoutant différents niveaux de lecture. Le strict aspect formel s'ouvre à différentes perspectives d'interprétations non exhaustives. Par l'oscillation entre peinture et langage, l'ekphrasis, tout aussi « ratée » et « trompeuse » soit-elle, oblige à une lecture active, à une vision nouvelle.

Ce rapide cheminement entre un certain contexte et des œuvres décisives dans la formation d'Art & Language dessine les contours d'une pratique ekphrastique non autonome (elle dépend de son autre, représentation visuelle artistique réelle ou fictionnelle), non exhaustive (elle ne dit pas tout) et enfin non réversible (elle ne permet pas la reconstitution exacte de son objet). L'usage qu'en fait Art & Language semble accentuer ces « faiblesses », ou du moins ces singularités, jusqu'à obtenir selon leurs propres mots des « échecs » et des « trahisons ». Mais leur démarche ekphrastique joue un rôle de force motrice intermédiaire contre l'idée reçue d'une orthodoxie linguistique. Aussi notre analyse poursuit le bilan réalisé par Baldwin et Ramsden en 1998 :

L'art conceptuel ne correspond pas simplement à une sorte de virage linguistique dans la pratique artistique. Il représente une réappropriation de certains mécanismes dialogiques et discursifs par des artistes qui cherchaient,

⁶⁰ Cela renvoie à la fonction antique de l'ekphrasis, rattachée à la notion d'*enargeia*, de mettre avec vigueur « sous les yeux » de l'auditeur ou du lecteur un objet absent ou fictif. L'un des exemples les plus fameux est le bouclier d'Achille, longuement décrit par Homère dans l'*Iliade*.

⁶¹ L. Corbel, « Jeux de langage dans l'art des années 1960 », art. cité, p. 37.

de manière critique, à s'émanciper et à se donner les moyens de cette émancipation [*empower*], incluant autrui [...] Et l'art conceptuel n'a pas réduit (ou tenté de réduire) le pictural au linguistique (ou textuel).⁶²

Cette insistance sur la non-substitution de l'un par l'autre et la perspective de « certains mécanismes dialogiques et discursifs » fait écho à la déclaration de 1971 citée en introduction. De surcroît, elle nous invite à prendre en considération les apports d'une possible « rencontre ekphrastique », comme le proposent les auteurs David Kennedy et John Meek. Dans une récente publication, ils défendent « un modèle d'ekphrasis plus réciproque qui implique une rencontre ou un échange entre le mot et l'image ».⁶³ En s'émancipant d'une lecture largement influencée par le topos du *paragone* qui verrait dans les relations intermédiaires de seuls rapports de force et de domination,⁶⁴ cette approche renouvelée de la notion d'ekphrasis nous encourage à l'utiliser comme un cadre méthodologique permettant d'appréhender le complexe maillage entre peinture et langage dans une démarche conceptuelle.

En retour, les tentatives comme les « échecs » ekphrastiques d'Art & Language invitent, dans leur dynamique intermédiaire, à interroger le travail de l'histoire de l'art. Si la littérature s'est attachée à analyser avec attention les démarches ekphrastiques de poètes, de romanciers et parfois d'artistes⁶⁵ à travers les siècles, leurs effets sur la pratique des historiens et des critiques d'art restent encore à explorer.⁶⁶ Comme le constate récemment l'historien de l'art Jaś Elsner :

⁶² « *Conceptual Art does not correspond tout court to some sort of linguistic turn in artistic practice. It does represent an appropriation of certain dialogic and discursive mechanisms by artists who sought thereby critically to empower themselves and others [...] But Conceptual Art did not reduce (or attempt to reduce) the pictorial to the linguistic (or textual).* », Art & Language et al., *Art & Language in Practice. Critical Symposium vol. 2*, cat. d'expo., Barcelone, Fondacio Antoni Tàpies, 1999, p. 445.

⁶³ « *a more reciprocal model of ekphrasis that involves an encounter or exchange between word and image* ». D. Kennedy et R. Meek (éds.), *Ekphrastic encounters. New interdisciplinary essays on literature and the visual arts*, Manchester, Manchester University Press, 2018, p. 2.

⁶⁴ Sont notamment visés par cette critique les travaux d'Heffernan ou de Mitchell. Voir *ibid.*, p. 6.

⁶⁵ À ce sujet, nous renvoyons vers les deux stimulantes contributions concernant les pratiques ekphrastiques d'artistes avec L. Louvel sur Stanley Spencer et de T. Reifenstein sur Raymond Pettibon, dans *ibid.*

⁶⁶ En complément de l'article d'Alpers évoqué précédemment, nous renvoyons aux ouvrages en français de L. Frogier et J.-M. Poinot (dir.), *La description : actes du colloque Archives de la critique d'art* (1997) et de R. Recht (dir.), *Le texte de l'œuvre d'art : la description* (2004).

L'objet traduit dans une description ekphrastique devient disponible pour une utilisation dans une argumentation, un débat – en effet, une série d'hypothèses discutables et contradictoires sont les bases nécessaires des termes descriptifs choisis pour créer une ekphrasis.⁶⁷

Il semblerait que l'analyse d'Elsner dessine la mécanique derrière les premières oeuvres d'Art & Language, mettant en exergue deux faces d'une même pièce : d'une part l'ekphrasis rend « disponible » son objet et l'ouvre à une démarche explicative et problématisante ; d'autre part, une certaine réciprocité fait de la problématisation la base de toute ekphrasis. Dès lors, l'ekphrasis comme espace d'échanges et d'interactions entre la peinture et langage entraîne une dynamique réflexive de problématisation de ces relations. La vivacité de cette « rencontre ekphrastique », voire de possibles « renversements », constituera, au fil des ans, l'axe central de la pratique d'Art & Language, provoquant, comme l'écrit avec justesse Corinne Mélin, un « art de la re-description » inédit.⁶⁸

⁶⁷ « *The object translated into ekphrastic description is available for use in an argument – indeed, a series of arguable and argumentative assumptions are the inevitable basis of the descriptive terms chosen to create the ekphrasis* ». J. Elsner, « Art History as Ekphrasis », *Art History*, vol. 33, n°1, 2010, p. 16.

⁶⁸ C. Melin, « Art & Language ou l'art de la re-description », in L. Brogniez, M. Jakobi et C. Loire (dirs.), *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation*, Lyon, Editions Fage, 2014, p. 197.

1. The relational nature of painting (the word 'relational' is used here as antithetical to the word 'autonomous', which could be used to describe the nature of sculpture): accordance with the relations of two co-ordinates, then those of three (awareness of place).
- 1.1 The possibility of accommodation to eccentric and inflected surface.
- 1.2 Systems for relations;
Types of surface configuration.
2. The values of painting moving towards those of sculpture.
- 2.1 This informs one or other kind of complex assertion of surface concerns.
- 2.2 Forms which do not rely for their purity on any accountable belief in spatial extension can assert one aspect of themselves (connections only are transmissible).
- 2.3 All the particularizing functions of dimension, shape, mass, etc. could form the bases for ways of ordering relationships.
- 2.3.1 Relations are neither reduced nor ordered.
- 2.3.2 The objection is raised against those types of surface treatments which assert the physical, three co-ordinated reading of the work - composing it as a spatial non-determinate.
- 2.4 The quality of complexity in these forms subverts its generality so the point at which the work's specificity and generality meet is not established.
3. Types of device / a syntax.
- 3.1 The conceptual generality of language.
- 3.2 It would be odd to say that process looks different when it happens when it is realised in concrete action from when it does not happen.

Fig. 1. Art & Language, *Painting I No. 2*, 1966

Série 38 *Paintings*

Tirage photographique

25,6 x 20,2 cm

Edition de 100 exemplaires + X E.A. accompagné d'un certificat

Courtesy Philippe Méaille Collection/ Château de Montsoreau-Musée d'art contemporain et Art & Language

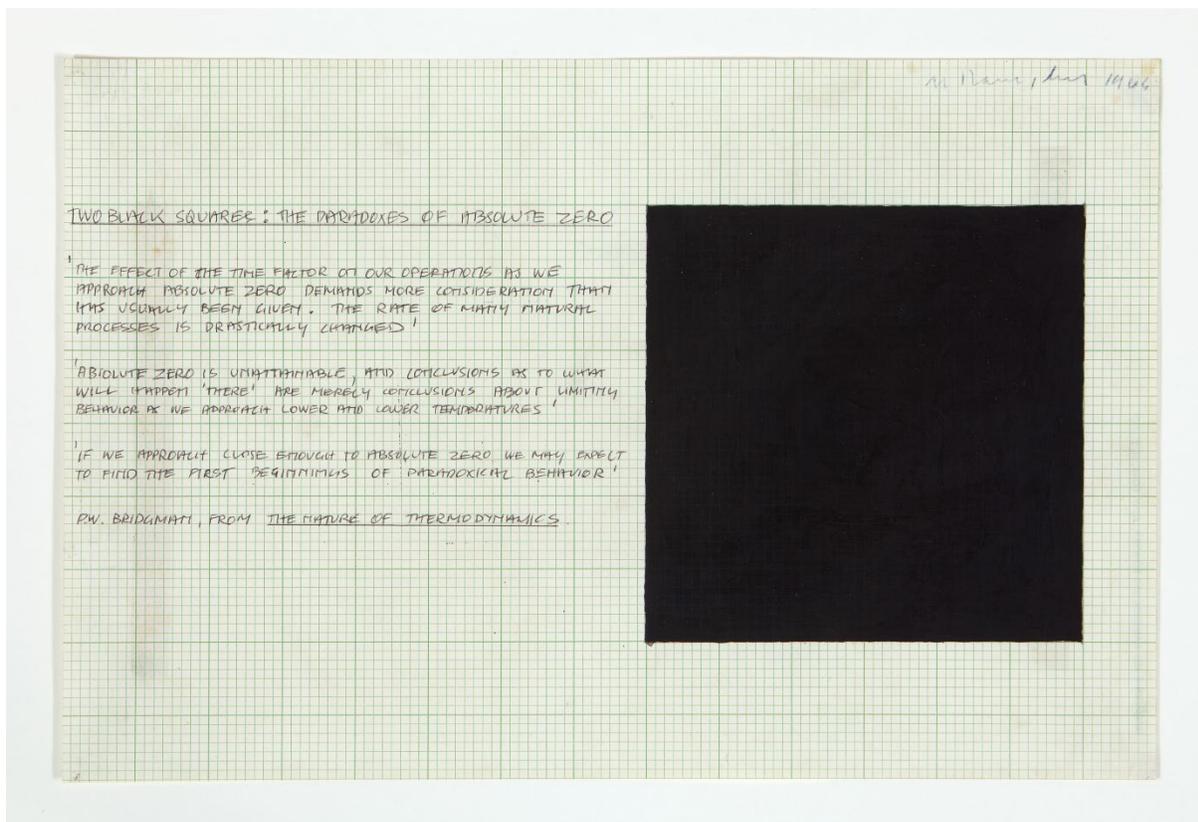


Fig. 2. Art & Language, *Two Black Squares: The Paradoxes of Absolute Zero*, 1966

Acrylique, feutre et crayon sur papier millimétré

25 x 38,2 cm

Signée et datée en haut à droite « M. Ramsden 1966 »

Courtesy Philippe Méaille Collection/ Château de Montsoreau-Musée d'art contemporain et Art & Language

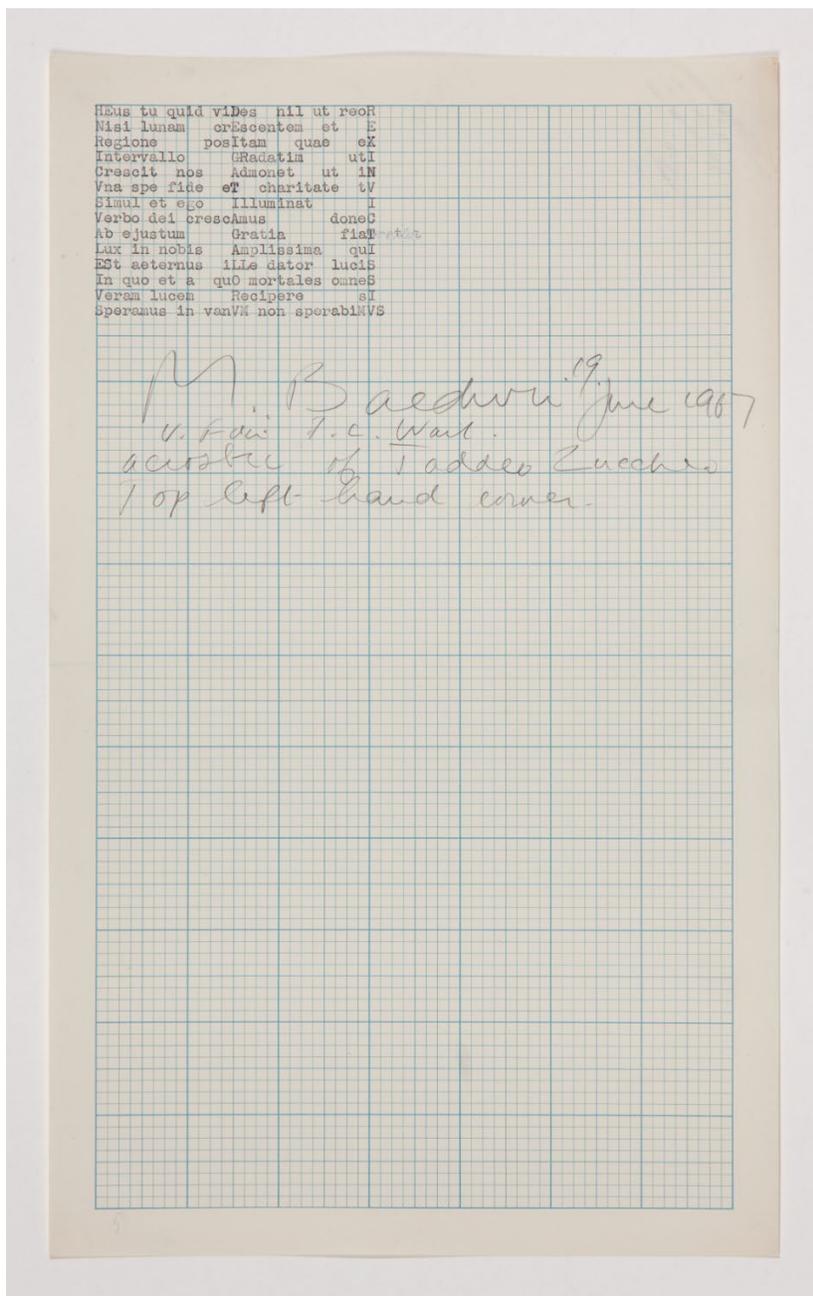


Fig. 3. Art & Language, *Acrostic Painting*, 1967

Texte dactylographié et crayon sur papier millimétré

33,4 x 20,3 cm

Signée et datée au centre « M. Baldwin 19 June 1967 »

Courtesy Philippe Méaille Collection/ Château de Montsoreau-Musée d'art contemporain et Art & Language



Fig. 5. Art & Language, *100% Abstract*, 1968

Encre et crayon sur papier

43 x 35,4 cm

Signée et datée en bas à droite « M. Ramsden 1968 »

Courtesy Philippe Méaille Collection/ Château de Montsoreau-Musée d'art contemporain et Art & Language

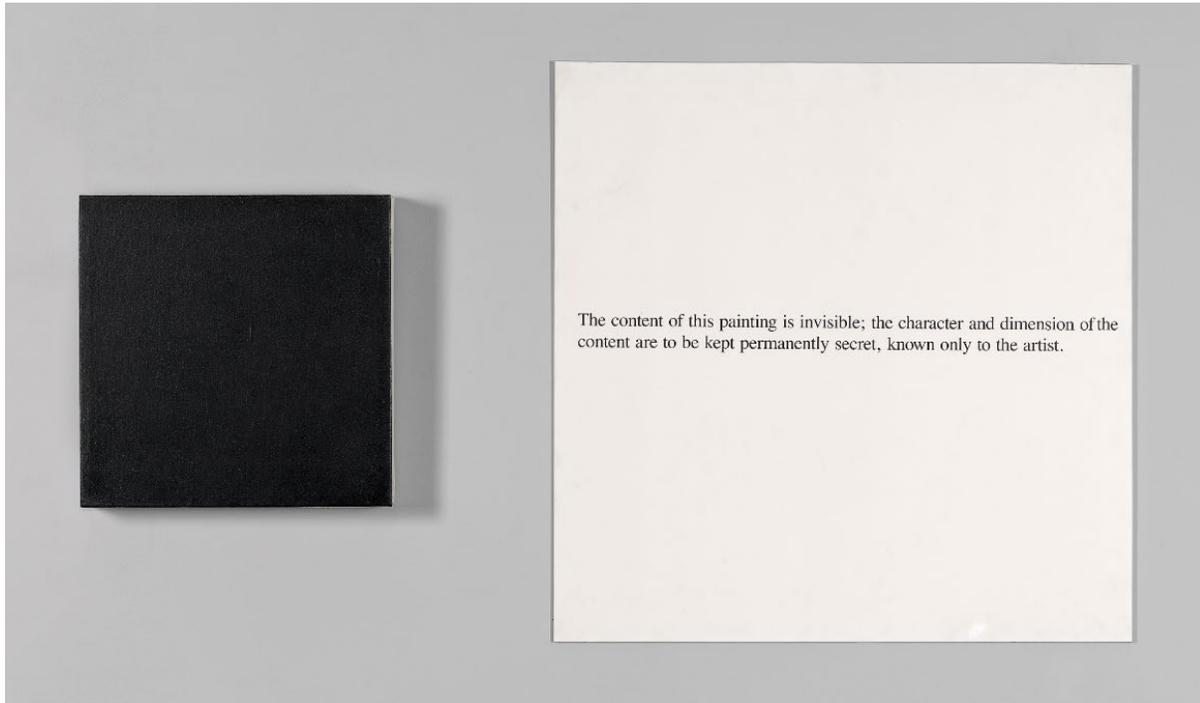


Fig. 6. Art & Language, *Secret Painting*, 1967-1968

Peinture à l'émail sur toile, 58,2 x 58,2 cm

Tirage photographique (photostat), 86,4 x 86,4 cm

Courtesy National Gallery of Victoria, Melbourne et Art & Language

Typeset RECEPTIO Academic Press
Printed in Islington, London
2023