
La conversation d'Art & Language : cartographie d'une pratique conceptuelle en mutation (1972-1987)

Louis-Antoine Mège
Sorbonne-Université

RÉSUMÉ. En 1972, Art & Language, groupe d'artistes conceptuels, acquiert une certaine renommée critique en présentant à la documenta 5, événement international d'art contemporain, une déroutante « cartographie » d'une conversation en cours. Une décennie plus tard, lors de la documenta 7 de 1982, le silence s'impose devant deux grandes peintures réalisées par le même groupe et mettant en scène des artistes mutiques, dans leur atelier, tenant un pinceau dans la bouche. Aussi, à partir d'un ensemble d'œuvres produites au fil des années 1970 et 1980, souhaiterions-nous tracer l'exigeante carte des transformations de la conversation d'Art & Language, à l'épreuve de problématiques collectives et d'un contexte tumultueux.

MOTS CLÉS : art conceptuel, conversation, groupe, cartographie, Angleterre

ABSTRACT. In 1972, the conceptual artist group Art & Language achieved a critical notoriety for exhibiting a mesmerizing “cartography” of an ongoing conversation at documenta 5, an international contemporary art event. A decade later, at documenta 7 in 1982, the same group displayed two large paintings depicting artists in their studios, muted by holding a paintbrush in their mouths. Through a series of works created during the 1970s and the 1980s, this article aims to sketch a challenging map of the transformations of the Art & Language conversation, in the face of collective issues and a tumultuous context.

KEYWORDS: Conceptual Art, Conversation, Group, Mapping, England

« *Les problèmes d'indexation (indexing) sont tout à fait intéressants. Ils coïncident avec les difficultés rencontrées en cherchant à cartographier (mapping) l'espace au sein duquel se déroule notre conversation.* »¹
The Art & Language Institute,
 « *Documenta Memorandum (Indexing)* », 1972

C'est en ces termes que le groupe d'artistes associés à l'art conceptuel, Art & Language, introduit l'*Index 01*, œuvre présentée dans le cadre de la documenta 5 de 1972². Il s'agit des premiers mots d'un texte intitulé « Documenta Memorandum (Indexing) » et imprimé sur une grande affiche (ill. 1) laissée à la libre disposition des visiteurs. Au verso de ce même document se dresse un tableau à double entrée nommé « Alternate Map for Documenta (Based on Citation A) » (ill. 2). Ce « mémo » et sa « carte alternative » ont pour rôle d'apporter un éclairage sur la démarche des artistes et le fonctionnement de l'œuvre. Bien que ne s'appelant pas alors installation, mais en ayant toutes les caractéristiques³, celle-ci est composée de huit fichiers à tiroirs en métal gris, posés sur quatre socles blancs installés au centre d'une pièce dont les murs sont couverts de « textes ». À l'entrée de cette salle, est indiqué « The Art & Language Institute⁴ » suivi d'une liste des noms de dix artistes hommes⁵ (ill. 3) ; seul indice à ce stade de la composition de cet « espace au sein duquel se déroule [leur] conversation ».

1 « Indexing problems are quite interesting: They are coincident with the difficulties encountered in mapping the space in which our conversation takes place. » Nous remercions Art & Language, Philippe Méaille et Marie-Caroline Chaudruc du Château de Montsoreau-Musée d'Art Contemporain, Alexandre Quoi du MAMC+/Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, Laura Hanssens de la Fondation Herbert (Gand) pour l'autorisation de reproduction et l'aimable prêt de visuels.

2 Créée en 1955, la documenta est un événement international d'art contemporain à Kassel, en Allemagne. Organisée par Harald Szeemann, la cinquième édition se déroule du 30 juin au 8 octobre 1972.

3 Si l'on reprend la définition proposée par Claire Bishop, une installation est « *the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as 'theatrical', 'immersive' or 'experiential'.* » (Bishop, 2005 : 6)

4 Cette dénomination pensée par Kosuth et Baldwin sera seulement adoptée pour cet événement (Harrison et Orton, 1982 : 30). Malgré son caractère éphémère, rapidement remplacée par « Art & Language », elle permettra d'institutionnaliser « *a stricter approach to collective authorship* » (Bailey, 2016 : 48).

5 La plupart vivent en Angleterre comme Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Charles Harrison, Harold Hurrell, Philip Pilkington et David Rushton. Mel Ramsden est alors installé à New York auprès de Ian Burn, d'origine australienne, et de Joseph Kosuth, états-unien. Si chacun ne s'est pas investi de la même manière, d'autres personnes non mentionnées, à l'instar de Sandra Harrison ou Lynn Lemaister, ont participé à la réalisation de l'œuvre (Harrison et Orton, 1981 : 32 ; Wood, 1992 : 77-80).

Dès lors pour mieux comprendre les enjeux de cette conversation, ne faudrait-il pas commencer par interroger son « espace » : s'agit-il de l'espace réel de l'œuvre-installation, de la multitude des lieux dans lesquels chaque artiste vit et interagit avec d'autres, ou bien de l'espace virtuel d'échanges protéiformes ? Et dans la perspective de ces indécisions, qu'en est-il du travail « cartographique » suggéré par les artistes ? En nous référant au contexte de production de l'œuvre, soit l'art conceptuel du tournant des années 1970, nous pourrions convenir que ce dernier point appartient alors à un intérêt prononcé pour la cartographie et les usages des cartes (Dryansky, 2011 ; Mazadiego, 2023). Néanmoins, la carte (*map*) proposée par Art & Language à la documenta 5 se distingue très nettement des représentations cartographiques usuelles et de la plupart de celles de leurs homologues conceptuels.

Lorsque le spectateur s'approche des « textes » agrandis photographiquement (*photostats*) présentés sur les murs, il découvre, et seulement par le truchement d'une lecture rigoureuse, cent-sept éléments notés de A à I(iii), parfois subdivisés en lettres et chiffres, et renvoyant à autant de textes classés dans les fichiers au centre de la pièce (ill. 4). Le tout forme, selon les mots des artistes, une « carte » (*map*) dont la « légende » (*key to map*) indique que les écrits, par paire, ont une possible compatibilité (notée « + »), incompatibilité (notée « - ») ou bien incommensurabilité (notée « T »⁶) (Harrison et Orton, 1982 : 32 ; Wood, 1992 : 10 ; Guerra, 2006 : 223-226). Dès lors, la perspective géographique et le détail topographique disparaissent derrière une tentative de formalisation logique. Inspiré par des lectures mêlant librement des philosophes du langage, des théoriciens des systèmes et des ensembles ainsi que des logiciens⁷, « *map* » renvoie, en français, à la notion d'« application » (ou parfois « projection »). En mathématiques et en logique, celle-ci correspond à l'association d'un élément dans un ensemble à un élément dans un autre ensemble. Et les artistes ajoutent, dans le texte introductif, que « l'une des caractéristiques de notre conversation [...] est que certaines de ses parties impliquent des transformations de l'espace logique⁸. » Serait-ce à dire que l'espace mentionné ne correspond qu'au seul cadre logico-mathématique dans lequel peut être pensé l'ensemble des relations entre des propositions possibles, suivant le sens d'« espace logique » introduit par Ludwig Wittgenstein⁹ ? En s'arrêtant ici, les « difficultés rencontrées » et les problématiques associées à la « conversation » d'Art & Language prennent un tour strictement conceptuel.

Cependant, lorsque nous nous attardons sur ce même texte introductif, nous nous apercevons que les artistes du groupe sont tout aussi attentifs à

6 Art & Language détourne l'usage de la formule logique dite atomique, notée T (aussi appelé tautologie, car toujours vraie).

7 Les principaux auteurs discutés en amont de la réalisation de l'*Index 01* sont Gottlob Frege, David Hilbert, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein, Rudolf Carnap, Kurt Gödel, WVO Quine, Yeoshua Bar-Hillel, Jaakko Hintikka.

8 « *One of the features of our conversation (epistemic, etc. activity) is that some parts of it involve transformations of logical space.* »

9 Wittgenstein introduit l'« espace logique » dès le début du *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). Sans pour autant en apporter une définition claire, la notion aura une très riche postérité (Aranyosi, 2013 : 9 ; Plaud, 2014).

« l'expérience concrète "partagée"¹⁰ ». Aussi renouent-ils avec l'étymologie de « conversation » qui, en français comme en anglais, témoigne d'une fréquentation (sociale, marchande, intime) au sein d'un même lieu. Même lorsqu'à partir du xvii^e siècle le terme indique prioritairement un échange verbal, il continue de recouvrir selon Claire Cazanave, spécialiste du dialogue à l'âge classique, « "l'être ensemble" qui lie entre eux les membres d'un même groupe social [...] se réalise dans le partage des lieux communs, sémantiques et topographiques. » (2007 : 15)

Toutefois, à la suite du premier *Index* de 1972, Art & Language ne cesse de se transformer : le nombre des membres varie (de plus d'une vingtaine à moins de cinq personnes), la géographie évolue (d'une dynamique transatlantique à une convergence anglaise), le contexte vacille. Les « lieux communs » de la conversation ne sont donc jamais les mêmes et, selon notre hypothèse, les *Index* trahissent ces profondes mutations. À l'occasion de la septième édition de la documenta en 1982, le groupe présente deux imposantes peintures intitulées *Index : The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (I) et (II)*. Apparaît ainsi une indication toponymique plutôt précise : 3 Wesley Place. Cependant, nous apprenons également que l'œuvre a été « peinte à l'aide de la bouche » (*Painted by Mouth*). Dans ces conditions, si l'identification de « l'espace au sein duquel se déroule [leur] conversation » est facilitée, c'est bien la conversation qui interroge. En assumant ce geste d'amuissement, les artistes mettent en scène une conversation qui n'a plus lieu d'être tout en ravivant un espace réel qui semblait auparavant indistinct.

Navigant entre des *Index* du début des années 1970 à la fin des années 1980, et sans vouloir amoindrir certaines complexités techniques, nous souhaiterions reconsidérer les évolutions de la conversation d'Art & Language dans une perspective géographique, partant des lieux et de ceux qui les habitent. Il s'agira d'abord d'investir ce moment pressant autour de 1972 pendant lequel « le fait que nous parlions les uns aux autres est devenu une préoccupation de plus en plus importante¹¹ » (Art & Language, 1972a). Puis, nous tenterons de frayer un chemin entre les polémiques et les problématiques d'une conversation devenue controversée, mettant un terme au projet initial, rétrospectivement utopique, pour renouer avec la réalité polarisée d'un monde de l'art entre l'Angleterre et New York, au milieu des années 1970. Enfin, dans un contexte difficile achevant tout projet babélien, cette conversation survit, comme nous le verrons, dans une nouvelle économie rattachée aux limites étroites d'un atelier anglais.

10 « *The concrete 'shared' experience* ».

11 « *The fact that we do talk to each other has been increasingly an important concern* ».

Au commencement était une conversation

Au cours de ces soirées de 1967 dans le pub Rose and Crown à Coventry, alors que la Guinness, la Worthington E et la Newcastle Brown égayaient la nuit, nous avons établi de manière informelle avec Michael Baldwin les premiers échanges d'une pratique collective, qui conduira à la fondation d'Art & Language en 1968¹². (Atkinson, 2000 : 4)

101

Si la distance historique peut nous inciter à questionner son exactitude, ce souvenir de Terry Atkinson nous invite toutefois à ne pas occulter l'importance de liens amicaux et informels, nécessairement moteurs dans la formation d'un groupe de jeunes artistes. Cette amitié ne se limite toutefois pas à la seule effervescence noctambule. Autour des années 1966 et 1967, Baldwin et Atkinson se retrouvent très régulièrement, lisent et discutent d'ouvrages philosophiques, les menant à la réalisation de premières œuvres textuelles collaboratives. Tout en affichant une certaine rigueur scientifique et une technicité philosophique, leur démarche reste avant tout nourrie par une pratique conversationnelle amicale quasi quotidienne.

Parallèlement à la production d'œuvres collectives, Art & Language se structure autour de deux projets parallèles : la création d'une revue (*Art-Language*, à partir de mai 1969) et la mise en place d'un programme pédagogique intitulé « Art Theory Course » au Coventry College of Art (entre 1969 et 1971). Selon Mark Dennis, dans sa thèse consacrée à ce programme¹³, il s'agit de

réimaginer radicalement les activités de l'école d'art en tant que lieu fondé sur des pratiques et des idées discursives, collaboratives, analytiques, critiques et politiques, qui ne doivent pas être exprimées dans des objets d'art, mais dans un projet d'apprentissage continu¹⁴ (Dennis, 2016 : 104).

Cette approche renouvelée de l'enseignement artistique s'appuie sur un syllabus pluridisciplinaire croisant des textes issus de l'histoire de l'art, la philosophie, les sciences, destinés à être lus puis débattus. Les étudiants sont ensuite invités à poursuivre ces échanges en produisant des œuvres textuelles, prenant la forme d'articles. Peter Smith, l'un d'entre eux, se souvient que « ce n'était pas

12 « From 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. »

13 Ces enjeux sont aussi finement analysés dans le travail doctoral d'Elena Crippa (2014). Il est également intéressant de noter que dès 1973 est publiée une enquête sociologique revenant sur ce programme pédagogique (Madge & Weinberger, 1973).

14 « To radically re-imagine the activities of the art school as a place that focusses on discursive, collaborative, analytical, critical and politically aware activities and ideas that need not be expressed in art objects, but in an ongoing project of learning. »

clairement didactique. Il s'agissait plutôt d'une conversation, en rapport avec quelque chose que nous aurions pu lire¹⁵ » (Dennis, 2016 : 147). Un autre ancien étudiant, ayant participé à la création des premiers *Index*, Philip Pilkington, nous expliquait que « ce n'était pas un cursus ordinaire, mais un ensemble de conversations dont la forme, le lieu et le contenu variaient en fonction des acteurs impliqués. Ces derniers composaient un petit groupe d'étudiants et d'enseignants¹⁶ ». Dans ces conditions, le séminaire pouvait aisément se poursuivre en dehors des murs de l'école et avec lui « les conversations [qui] continu[ent] au pub à la pause déjeuner ou bien pour le goûter avec du thé et des gâteaux (des brioches à la crème pour Terry [Atkinson])¹⁷ » (Pilkington, 2021). Les différents témoignages attestent d'une conversation informelle résonnant dans les ateliers, espaces de l'école, pubs du centre-ville de Coventry et lieux de vie de chacun. La plupart des échanges comptent au tournant des années 1970 moins d'une dizaine de participants et ne cherchent pas à établir une hiérarchie a priori ou un ordre du jour rigide. Ils se fondent sur les lectures en cours. Au fil des années, les relations entre enseignants et étudiants disparaissent et les conversations se structurent autour de la production collective d'œuvres, souvent en vue d'une exposition à venir à l'instar de l'invitation à la *documenta* de 1972.

Parfois enregistrées et retranscrites, les conversations se transforment en une matière disponible pour la rédaction d'articles publiés dans la revue *Art-Language* mais aussi dans des revues étudiantes comme *Statement* et *Analytical Art* ou dans le magazine d'art contemporain *Studio International*. Ces articles seront ensuite classés dans les fichiers à tiroir placés au centre de l'installation de l'*Index 01*. Ainsi s'observe un déplacement depuis la pratique pédagogique et son ancrage physique et spatial vers une conversation élargie par articles interposés. Cette activité éditoriale, animée par une certaine recherche de scientificité¹⁸, entraîne une nouvelle manière (collective) de procéder. Les écrits circulent au sein d'un groupe réparti à partir de 1970 entre l'Angleterre et New York afin d'être discutés, modifiés, acceptés ou non. Ce cadre introduit une réelle exigence et encourage des discussions qui tendent à ressembler à n'importe quel « séminaire avec des thèmes spécifiques et des buts présumés¹⁹ » (Art & Language, 2021). En retour, comme le rappelle Michael Corris, artiste qui participe aux activités new-yorkaises dès l'année 1971, cette dynamique amène « le groupe [à] planifier une réflexion plus technique et critique de ses propres conversations²⁰ » (Corris, 2017 : 12). L'inflation discursive provoquée par

15 « It wasn't obviously didactic. It was more conversational, in relationship to something we might have read ».

16 « What transpired was not a curriculum but a set of conversations which differed in type, locale and interest according to the actors involved. Those actors were both a small group of students and staff. [...] By the end of the first year there were probably four or five students as regular attendees of those conversations ».

17 « The conversations continued in the pub at lunchtimes or over tea and cake (cream buns for Terry). »

18 Se distinguant de certaines publications artistiques alternatives de cette époque, la mise en page d'*Art-Language* reprend celle très sérieuse du *Journal of Philosophy*, fondée en 1904 à Columbia University. En outre, les articles comptent parfois de nombreuses notes de bas de page et de longues bibliographies.

19 « Somewhat seminar-like with specific themes and supposed aims ».

20 « The group was to developing a more technical critical reflection of their own conversations ».

l'agrégat rapide de nouveaux participants ne se caractérise pas seulement par une stricte augmentation quantitative de la masse textuelle, mais également par une évolution qualitative, vers une nouvelle démarche réflexive et métadiscursive. L'intérêt pour la conversation se distingue de son exercice réel pour investir différents niveaux d'abstraction, supplantant son lieu concret par un « espace logique » que nous mentionnions en introduction.

Dans ce sens, le texte accompagnant l'*Index 01*, œuvre qui cristallise ce tournant de la pratique et du rapport du groupe à sa propre conversation (Harrison, 2001 : 66-67), pointe très spécifiquement cet éloignement. Les artistes expliquent que

la plupart de nos notions d'index, d'apprentissage — collectif (?), de "conversation", etc. sont très abstraites. Il se peut que nous devions envisager les "formes d'apprentissage" (*learnables*), voire les "conversations", abstraction faite des discoureurs (*conversationalists*) réels, etc.²¹ (Art & Language, 1972a).

À l'encontre de ce « *conversationalist* », personnage assuré aimant la conversation pour l'amour de converser, Art & Language semble naviguer à vue dans l'espace de ses propres échanges. Les artistes s'ingénient à établir une traduction logique de cette conversation tout en cherchant à conserver le caractère dynamique et complexe de la pratique pédagogique initiale²². En conséquence, les influents outils théoriques développés à la même époque par le philosophe Paul Grice pour tenter d'explicitier, selon une approche logique et pragmatique, la mécanique conversationnelle²³ ne leur sont d'aucun secours. Les artistes d'Art & Language assument se situer « aux marges des maximes conversationnelles de Grice — [car] il exclurait tout simplement la plupart de nos problématiques²⁴ » (Art & Language, 1974). En affirmant cela, ils pointent l'échec *a priori* de toute tentative de délimitation de leur espace conversationnel. Parallèlement à la production de l'*Index 01*, Charles Harrison souligne que dans le contexte collectif et discursif d'Art & Language « il ne devrait pas y avoir de "tu ne peux pas marcher ici, c'est en dehors de la carte!"²⁵ » (Harrison, 1972b : 15). Autrement dit, il formule un double refus : refus d'un cadre discriminant posé *a priori*, mais également refus d'une absence totale de cadre.

21 « Most of our notions of index, of learning – together (?) of 'conversation', etc., are very abstract. We may need to consider 'learnables', even 'conversations' in abstraction from actual conversationalists, etc ». Le terme « *conversationalist* » n'a pas d'équivalent français.

22 Selon Carles Guerra, dans son travail doctoral dédié aux premiers *Index* du groupe, ces œuvres ont orchestré une sorte de déplacement de l'espace pédagogique et dialogique depuis Coventry jusqu'aux espaces internationaux d'exposition (2006 : 220).

23 Dans une célèbre conférence de 1967, publiée en 1975 sous le titre de « Logic and Conversation », Paul H. Grice (1913-1988), philosophe du langage, propose une structure d'analyse de « la communication linguistique [...] conçue comme une pratique coopérative déterminée par plusieurs principes conversationnels universels » (Ambroise et Laugier, 2011 : 27), principes appelés également « maximes ». Nous remercions Élise Marrou de nous avoir facilité la compréhension des enjeux gricéens de la conversation, lors d'un stimulant séminaire à Sorbonne-Université.

24 « On the edge of Grice's conversational maxims – he would just exclude most of our problems. »

25 « There should be no 'You can't walk here it's off the map!' ».

Répliques, ruptures, retours : la conversation désorientée

En 1971, en amont de la préparation du premier *Index*, Mel Ramsden vivant à New York se rend en Angleterre pour travailler avec les membres d'Art & Language sur place. Ce faisant, il se familiarise avec l'échafaudage théorique orchestré par Baldwin, Pilkington et David Rushton. Après la documenta 5 et l'exposition de l'*Index 01*, les membres du groupe présents à New York décident d'amorcer à leur manière un travail proche des *Index*. Chaque semaine, pendant plusieurs mois du début de l'année 1973, les artistes se retrouvent, principalement dans le loft de Joseph Kosuth, pour faire circuler et discuter des courts textes (*Annotations*) qu'ils ont écrits au préalable. Ces fragments sont associés, amendés, rejetés et mettent en œuvre une pratique collective dynamique réelle qui leur permet de poursuivre leur conversation²⁶. Au cours de cette même année, les Anglais Baldwin et Pilkington se rendent à New York et découvrent les travaux de leurs homologues. Ils vont donc proposer, dans la perspective d'une exposition qui aura lieu à la John Weber Gallery (New York) en décembre 1973, un modèle d'*Index* qui puisse faire la jonction entre leur propre approche et la matière grossissante produite par la branche états-unienne²⁷. Ainsi naît l'*Index 002 (Bxal)* (ill. 5), après ceux de la documenta, à Kassel, de la Hayward Gallery et de la Lisson Gallery, à Londres. À l'automne 1973, du matériel imprimé en Angleterre est envoyé à New York : une feuille d'instructions, qui reprend 92 fragments textuels associés à 16 thématiques transversales, et un ensemble de 27 agrandissements photographiques à installer au mur. Telle une portée musicale, cet ensemble forme une large grille devant être complétée par les membres à New York, directement dans l'espace de la galerie, en suivant les inscriptions transmises par Baldwin et supervisées par Ian Burn. Entre ces « portées », des fragments de phrases extraites des échanges new-yorkais et imprimées en rouge ou noir donnent un aperçu parcellaire, mais plus concret de la situation²⁸ (Art & Language, 1999 : 56-59 ; Howard, 2008 : 336). Ce qu'explique rétrospectivement Graham Howard, ancien étudiant de Baldwin et Atkinson et membre alors de la branche anglaise, est que cet *Index* oppose une réelle difficulté rédactionnelle, chaque participant devant considérer l'ensemble des réponses jusqu'au « risque de perdre le contrôle ». En effet, les sujets sont trop nombreux, trop vastes et renvoient à une multiplicité déroutante d'interlocuteurs. Selon Howard, cet *Index*, davantage que les autres, révèle « une tentative avortée de création d'un lexique ou d'un thésaurus pour aider à cartographier le

26 Afin de dépasser l'idiosyncrasie du petit groupe produisant ces « *Annotations* », les artistes décidèrent de publier *Blurting in A&L*, ouvrage qui reprend des fragments acceptés par le groupe, les classe alphabétiquement et thématiquement et les met en relation (Dreher, 2002).

27 Une opposition est sensible entre l'intérêt pour l'inscription pragmatique de la conversation à New York et la recherche plus logicienne encore menée en Angleterre. Une certaine incompréhension, pour ne pas dire déconsidération, est affichée par les Anglais face aux tentatives new-yorkaises inspirées par le programme des *Index* (*Annotations*, *Blurting in A&L* et le *Handbook for Going-On*) (Corris, 2017 : 30).

28 Lun des fragments dévoile d'ailleurs une situation de plus en plus conflictuelle : « *Various groups_(NY) are fighting bitterly amongst themselves.* »

territoire habité par Art & Language²⁹ » (Howard, 2008 : 337-340). Et cela fait écho à la remarque ultérieure de membres de la branche new-yorkaise, Burn, Menard et Ramsden, en réponse à des critiques de leur homologue anglais, Baldwin :

Anglais et Américains peuvent partager le même dictionnaire (ou presque), mais ils ne partagent pas la même relation socio-psychologique à ce dictionnaire. La relation est socioculturelle/historique... essaie de penser à Benjamin Franklin, *pas* à Adam Smith...³⁰ (Burn, Menard et Ramsden, 1975 : 85)

En dépit des efforts et tentatives de formalisation de la réalité conversationnelle élargie d'un groupe grandissant sur les deux rives de l'Atlantique, l'idéal d'un lieu véritablement commun est impossible. Néanmoins, par-delà différences et désaccords, Burn, Menard et Ramsden insistent :

Tu sais aussi que le seul espoir d'une pratique authentique [sic] réside dans la capacité à maintenir notre dialogue... toujours plus de conversations... au moment où nous les laissons aller, disparaître, nous n'avons plus d'espoir et nous pouvons tout aussi bien être jetés sur le tas d'ordures de l'art moderne.³¹ (*Ibid.* : 86)

La démarche conversationnelle n'est plus seulement une activité ordinaire, intrinsèque à toute vie collective, mais devient le seul recours au maintien de leur pratique artistique en général. Cependant, l'accélération d'un engagement artistique et théorique dans la conversation semble paradoxalement provoquer sa mise en péril. D'une part la conversation est un excès, toujours trop grande pour ses cadres; d'autre part, les participants sont inévitablement inscrits dans des frontières dont il semble difficile de s'émanciper.

Cette situation qui se traduit concrètement par l'incompréhension³² et l'impossible continuation des « premiers » *Index*³³ sera rapidement suivie par de multiples dissensions au sein du groupe. Sarah Charlesworth qui participe à la rupture irréconciliable entre les branches anglaise et new-yorkaise dénonce en 1976 une conversation devenue impossible due à « la nature extrêmement

29 « *The potential to spiral out of control [...] an abortive attempt to create a lexicon or thesaurus to help map out territory that Art & Language inhabited* ».

30 « *Englishmen and Americans may share the same dictionary (nearly), but they don't share the socio-psychological relationship to that dictionary. The relationship is socio-cultural/historical... try thinking about Benjamin Franklin, not Adam Smith...* »

31 « *You know as well that the only hope of any sort of authentic (sic) practice lies in being able to keep our dialogue growing... more conversations... the moment we let it go, fade away, we don't have any hope and can just as well be thrown onto the garbage heap of modern art.* »

32 Ramsden confiera à Harrison et Orton en 1981 : « *I never really understood the Bxal work...* » (1982 : 38).

33 Après l'exposition à la John Weber Gallery, il y aura au cours de l'année 1974 trois présentations publiques d'*Index* à Rome (*Contemporanea*) et à Cologne (*Kunst über Kunst et Projekt' 74*). L'historiographie d'Art & Language établit la fin du projet des *Index* au cours de cette année 1974, ce à quoi nous nous opposons puisque le terme et les enjeux artistiques, théoriques, sociaux persistent bien après cette période.

oppressive d'un cercle de discussions théoriques très élitiste [...] qu'était Art & Language³⁴ » (Charlesworth, 1975 : 37). Dès 1972, nous pouvons lire que le groupe souhaite « faire attention à qui nous parlons et à qui nous pouvons être amenés à parler³⁵ » (Art & Language, 1972a). Après la rupture du groupe, Baldwin et Ramsden s'accordent sur le fait que « nous ne pouvons pas passer notre temps à parler à ceux qui n'ont rien à dire³⁶ » (Art & Language, 1977 : 6). Élitiste ou non, l'ambition initiale d'une communauté d'apprentissage élargie est alors tout à fait consommée.

La disparition de la branche new-yorkaise et les vifs débats concomitants (Gilbert, 2004 : 335-338 ; Bailey, 2016 : 109-140) révèlent une décennie de tentatives infructueuses dans l'établissement, comme le constatent les artistes en 1980, d'« une image bien formée d'Art & Language : une carte, une fois pour toutes³⁷ » (Art & Language, 1980 : 238). Face à un « groupe changeant en permanence³⁸ » (Art & Language, 1974), le geste cartographique se retrouve poussé dans ses retranchements logiques. Bien connues d'Art & Language³⁹, il s'agirait peut-être de se tourner vers les surprenantes et célèbres cartes du logicien et écrivain anglais, Lewis Carroll. Sa carte dite de Bellman est idéalement précise parce que « parfaitement et absolument immaculée » (Carroll, 1989 : 16). Quant à celle dite de Mein Herr, « carte du pays, à l'échelle d'un kilomètre pour un kilomètre » (*Ibid.* : 273), elle couvre exhaustivement et littéralement tout son territoire. L'une et l'autre, néanmoins, par effacement ou recouvrement, mènent au silence. Une problématique se pose : cartographier l'espace, logique comme géographique, de la conversation ne se ferait-il donc que dans l'altération et la corruption de la situation conversationnelle elle-même ?

Mutisme et mutation : le silence trompeur des peintres

La fin des activités à New York est scellée par les départs successifs de Burn, retournant en Australie, ou bien de Ramsden en Angleterre. Ce dernier poursuit le projet du groupe — et la conversation qui l'anime — en s'installant, entre Coventry et Oxford, à proximité des membres restants que sont alors Baldwin, Harrison ou encore Pilkington (Harrison et Orton, 1982 : 51). Cette dynamique géographique s'accompagne d'un double mouvement, discret, non programmatic, mais sensible de « mutisme » relatif et d'un nouveau rapport à l'« espace ».

En effet, le resserrement du groupe autour de Baldwin et Ramsden, peintres de formation, est marqué par une remobilisation du médium pictural dès 1977. S'il ne s'agit pas ici de revenir sur le déplacement d'un art conceptuel initiale-

34 « *The extremely oppressive nature of a very elitist [...] theoretical debating society which was Art & Language* ».

35 « *To be careful who we talk to and who we can be made to talk to* ».

36 « *We can't spend all our time talking to those who have nothing to say* ».

37 « *Well-formed picture of Art & Language : the map, once and for all* ».

38 « *The group continuously changing* ».

39 À la fin des années 1960, Atkinson et Baldwin réalisent un ensemble de cartes, dont l'une d'entre elles rend hommage à l'auteur anglais : *Map of the Sahara Desert after Lewis Carroll*, 1967 (Art & Language, 2014b : 114).

ment logico-linguistique, fondé sur une production rigoureusement textuelle, vers une démarche qui investit les enjeux matériels, symboliques, historiques de la peinture, il est toutefois intéressant de noter que l'immédiate implosion du groupe et la mise en difficulté d'une conversation élargie se traduisent par un retour à la production d'images, parfois dépourvues de mots. En outre, si la revue *Art-Language* a connu une publication régulière depuis 1969, les parutions deviennent plus intermittentes à partir de 1978, jusqu'à s'arrêter en 1985⁴⁰. Parallèlement, parmi les motifs iconographiques convoqués dans les différentes séries de peintures que le groupe entreprend au cours des années 1980, nous retrouvons l'intérieur habité de l'atelier (ill. 6) et l'espace vide d'un musée (ill. 7). Dans les deux cas, la dynamique mondaine suggérée précédemment par la fréquentation des pubs s'essouffle au fil d'images d'espaces clos, privés ou dépeuplés.

De surcroît, Art & Language engage un processus d'obscurcissement matériel des représentations qui renforce l'impression d'une mise en retrait définitif de l'artiste et de sa parole. Reprenant le thème de l'atelier, en s'inscrivant dans l'héritage de Gustave Courbet et d'une certaine manière des « *conversation pieces*⁴¹ », Baldwin et Ramsden réalisent une série de variations à partir d'un programme iconographique et textuel précis. Ainsi, l'*Index : The Studio at 3 Wesley Place in the Dark (III)* (ill. 8), réalisé en 1982, est une des étapes de transformation de la représentation initiale ; étape au cours de laquelle une épaisse couche de matière picturale noire efface tous les détails. Si certaines images apparaissent en surface, comme des projections impromptues et confuses, le contenu de l'œuvre semble réduit à une forme de silence ou du moins de suspension du discours formulé au départ : des artistes œuvrant dans leur atelier. Ce phénomène s'accroît avec la série des *Index : Incident in the Museum*, réalisés entre 1985 et 1987, qui mettent en scène des intérieurs de musées. Certains sont recouverts d'une plaque de contreplaqué perforé (ill. 9) nous coupant littéralement, corporellement et visuellement, d'un motif supposé. Si la capacité discursive du regardeur n'est pas totalement empêchée, tant l'occultation provoque une forme de suggestion, le message contenu dans la peinture est en quelque sorte invisible et « inaudible ». Les artistes poursuivent encore plus loin ce processus d'effacement du discours en développant la technique de l'« alogramme » (*alogram*). Grâce à un procédé chimique d'estampage à base d'acétone, elle consiste à transférer des textes, ou plutôt l'encre issue de leur impression, directement sur la surface des peintures. Le tableau *Index : Incident in a Museum XVI* (ill. 10), achevé en 1986, nous laisse face à un intérieur sombre, dont la partie centrale est noircie par l'intermédiaire des transferts et frottements de textes du groupe contre le subjectile. Ainsi, les mots des artistes viennent s'abîmer et s'éteindre au contact de la surface picturale. Cette image assombrie semble faire étrangement résonner une remarque qu'Art & Language avait formulée en 1974, en réponse

40 Puis une « nouvelle série » sera publiée entre 1994 et 1999.

41 « The term "conversation piece" is used in England for paintings [...] which represent two or more identifiable people in attitude implying that they are conversing or communicating with each other informally » (Praz, 1971 : 33).

à un article de la critique Lynda Morris à propos de leur travail : « Nous supposons que les possibilités de dialogue dans l'espace intra-A&L ne sont pas si simples... Copernicanisme vs. un trou noir⁴²? » (Morris, 2014 [1974] : 63). Assez littéralement, la vue de ces œuvres imposantes nous conduirait à pencher vers la seconde alternative, entre dispersion et disparition. En ce tournant des années 1980, la « révolution copernicienne » marxiste (Abensour, 1992 : 57) n'est d'ailleurs jamais advenue. Bien au contraire, Art & Language évolue dans un contexte sociopolitique anglais hostile, marqué par la victoire du parti conservateur, la nomination de Margaret Thatcher et la mise en place d'une politique rigoureusement libérale, individualiste et conservatrice, faisant office de « trou noir » pour les aspirations libertaires, sociales et collectives de deux décennies passées.

Le silence suspecté n'est pas seulement le double inévitable de la conversation tel que le décrit Valérie Capdeville, indiquant qu'« en Angleterre, l'art du silence faisait pleinement partie de l'art de la conversation⁴³ » (Capdeville, 2016). Il devient un écho possible à une forme de mélancolie politique (Traverso, 2020 : 7), s'exposant théâtralement, et donc d'une certaine manière éloquentement, dans un singulier protocole artistique adopté par Baldwin et Ramsden pour la production des premiers « ateliers », entre 1981 et 1982. Après avoir réalisé un dessin matriciel établissant le contenu iconographique, ils décident de le reporter et de l'agrandir en usant de leur bouche, et non plus de leurs mains, pour tenir le crayon ou le pinceau (ill. 6). S'en suit une modification, pour ne pas dire déformation, du motif jusqu'aux limites de l'illisible. Outre la conséquence visuelle d'une telle démarche, il ne semble pas utile d'insister sur son influence dans le bon déroulé de la conversation. Les artistes déclarent qu'il ne leur reste qu'à « baisser leur tête en silence⁴⁴ » (Art & Language, 1983 : 48). Alors qu'elle semblait trop vaste pour tenir dans les limites d'un cadrage topographique ou logique, nous voici, dans le courant des années 1980, face à une conversation volontairement réduite à sa plus mince expression, empêchée par la pratique.

Or c'est au même moment que nous observons une relocalisation géographique assumée de cette dernière. La série des « ateliers » présente au fil des œuvres une même mention dans leur titre : *Index: The Studio at 3 Wesley Place*. L'atelier, soit ce que représente le tableau, est bien situé au 3 Wesley Place. Le clocher que l'on devine entre les carreaux de la fenêtre correspond par ailleurs à celui de la véritable église située face à cet emplacement. Cette adresse, également indiquée au dos des numéros de la revue *Art-Language* édités à cette période, nous conduit au domicile des Harrison. En effet, Baldwin et Ramsden, faisant notamment face à de réelles difficultés financières (Harrison et Orton, 1981 : 51-52, 61), trouvent, dans une pièce inusitée de la petite maison de leur

42 « We assume that intra-AL space dialogue possibilities are not that simple... Copernicanism versus a black hole? »

43 « In England, the art of silence fully belonged to the art of conversation ». Capdeville se concentre sur les pratiques de la conversation dans l'Angleterre du XVIII^e siècle et nous offre ainsi une perspective historique et culturelle intéressante. Il est évident que le relation dynamique conversation-silence dépasse ce cadre étroit.

44 « We can only hang our heads in silence ».

collaborateur et ami, un espace pouvant servir de lieu de production. Ce qui est le plus intéressant n'est pas tant le retour à l'atelier, qui une décennie auparavant semblait s'être dissout dans les salles de classe, les pubs, les lofts ou les lieux d'exposition, que la volonté de mettre en avant, par l'intitulation et le détail iconographique, son inscription mondaine.

Ici, le sens premier d'«index», ce doigt pointé, indiquant potentiellement un lieu, est explicitement ravivé. Il se voit complété par un second aspect qui le relie à une modalité sémiotique, autant linguistique que visuelle, qui ancre un discours ou un signe dans un contexte pragmatique de production⁴⁵. Ce geste indexical, plus explicite par ailleurs que dans les premiers *Index* du début des années 1970, se poursuit dans la représentation des intérieurs de musée (ill. 11). Cette fois-ci l'indication toponymique est absente. Toutefois, une lecture iconographique attentive nous permet d'identifier un lieu existant. Les sols en damier, les plafonds à caissons, associés à des fenêtres disposées en porte-à-faux nous ramènent à une vue intérieure du Whitney Museum, à New York. Dans ce cas, la localisation est toute aussi importante que déroutante. Baldwin et Ramsden suggèrent cet espace réel tout en le rendant impossible. Alors que le Whitney Museum est dédié à l'art dit américain, ils y intègrent virtuellement certaines de leurs œuvres, c'est-à-dire produites par des artistes anglais vivant en Angleterre, ou bien des œuvres réalisées par des artistes soviétiques. Les frontières se brouillent, les cartes se superposent.

Autant de cartes que de conversations

Tout à la fois méthode, matière, motif, la conversation est au cœur de la mécanique des *Index*. Thématisée, analysée et problématisée, son inscription dans la génétique et les formes de l'œuvre est cependant pour le moins manifeste et limpide. Si la tentation d'une « clarification » logico-mathématique a pu être envisagée au début des années 1970, l'expérience concrète, partagée et a fortiori complexe qu'implique toute situation conversationnelle ordinaire n'a en fin de compte jamais été simplifiée voire abandonnée. Car, comme l'indique le texte introductif, « les difficultés rencontrées en cherchant à *cartographier* » cette situation coïncident — inévitablement — avec des « problèmes d'*indexation* (*indexing*) ». Pour le dire avec Charlesworth, dans l'article déjà cité de 1975, ces problèmes sont dus au fait que

l'indexicalité est de toute évidence un phénomène relationnel. Elle est liée à qui, où, quand et d'où l'on parle, débat, agit. Le « monde » n'est clairement pas le même selon l'endroit où l'on se trouve et d'où l'on vient. [...] Nous existons dans une relation dialectique les uns

45 À partir de la sémiotique de Charles S. Peirce (1839-1914), la notion d'«index» traverse les savoirs du xx^e siècle, de la linguistique à l'ethnométhodologie en passant par l'histoire de l'art, pour caractériser à la fois une contiguïté physique entre le signe et son référent (Rougé, 2009) et l'arrimage de tout discours à une situation particulière d'énonciation (Chauviré, 2011).

avec les autres, et avec la « culture » dans une plus large mesure, en raison de nos différences, de nos conflits. L'indexicalité n'est donc pas seulement une question d'ancrage de notre pratique par rapport à des questions spécifiques, à un lieu spécifique, mais elle correspond également à une prise de conscience de la manière dont nous-mêmes, en tant qu'individus et en tant que groupe, nous nous déplaçons ou pouvons nous déplacer en relation les uns avec les autres et avec ces « questions ». ⁴⁶ (Charlesworth, 1975 : 37-38)

Dès lors ce que nous *montrent* les *Index* d'Art & Language et leurs mutations n'est pas seulement l'idée abstraite d'une conversation, mais bien une situation « relationnelle » complexe, toujours relative à un « lieu spécifique » et structurée par le positionnement — dialectique — des acteurs dans celui-ci. Comme le constatent Burn et Ramsden dès 1973, soit entre la production de l'*Index 01* et celle de l'*Index 002 (Bxal)*, la principale difficulté est alors provoquée par l'existence d'une inévitable pluralité de

cartographes responsables de chaque carte [qui] suivent des méthodes différentes de représentation du terrain et dont les décisions sont guidées par des informations ou des ambitions différentes. Chaque méthode est une question de *choix* — une carte n'est pas plus « vraie » qu'une autre ⁴⁷ (Burn et Ramsden, 1973 : 69)

Il y a donc autant de cartes possibles de que de cartographes cheminant dans l'espace indéfini de la conversation. Dès lors, les *Index* restent une œuvre *toujours recommencée*.

Bibliographie

- ABENSOUR, Miguel, « Marx : quelle critique de l'utopie ? », *Lignes*, 1992, vol. 3, n° 17, 43-65.
- AMBROISE, Bruno et LAUGIER, Sandra, « Introduction générale. De la sémantique à la pragmatique », in *id.*, *Philosophie du langage II. Sens, usage et contexte*, Paris, Vrin, 2011, 9-33.
- ARANYOSI, István, « What Is Logical Space ? », in *id.*, *God, Mind, and Logical Space. A Revisionary Approach to Divinity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, 9-16.
- ART & LANGUAGE, courriel avec l'auteur, 20 octobre 2021.
- ART & LANGUAGE, « Landscape with St George Delivered at Night. Conversation with Philippe Méaille et Carles Guerra », *Quaderns portàtils MACBA*, 2014a, n° 31, 5-43.

⁴⁶ « Indexicality is' obviously a relational kind of phenomena. It has to do with who, where, when, whence one is speaking, arguing, practicing. The "world" obviously looks different depending on where you are and where you're coming from. [...] We exist in a dialectical relationship to one another and to the "culture" to a large extent because of our differences, our conflicts. Indexicality then is not just a question of anchoring our practice in relation to specific issues, a specific locale, but realising just how we ourselves as individuals and as a group move/can move in relation to each other and these "issues." »

⁴⁷ « The cartographers responsible for each map chose different methods of representation of the terrain and what guided their choices was different information or different ambitions. But each method is a matter of choice – one map isn't 'right' and the other 'wrong'. »

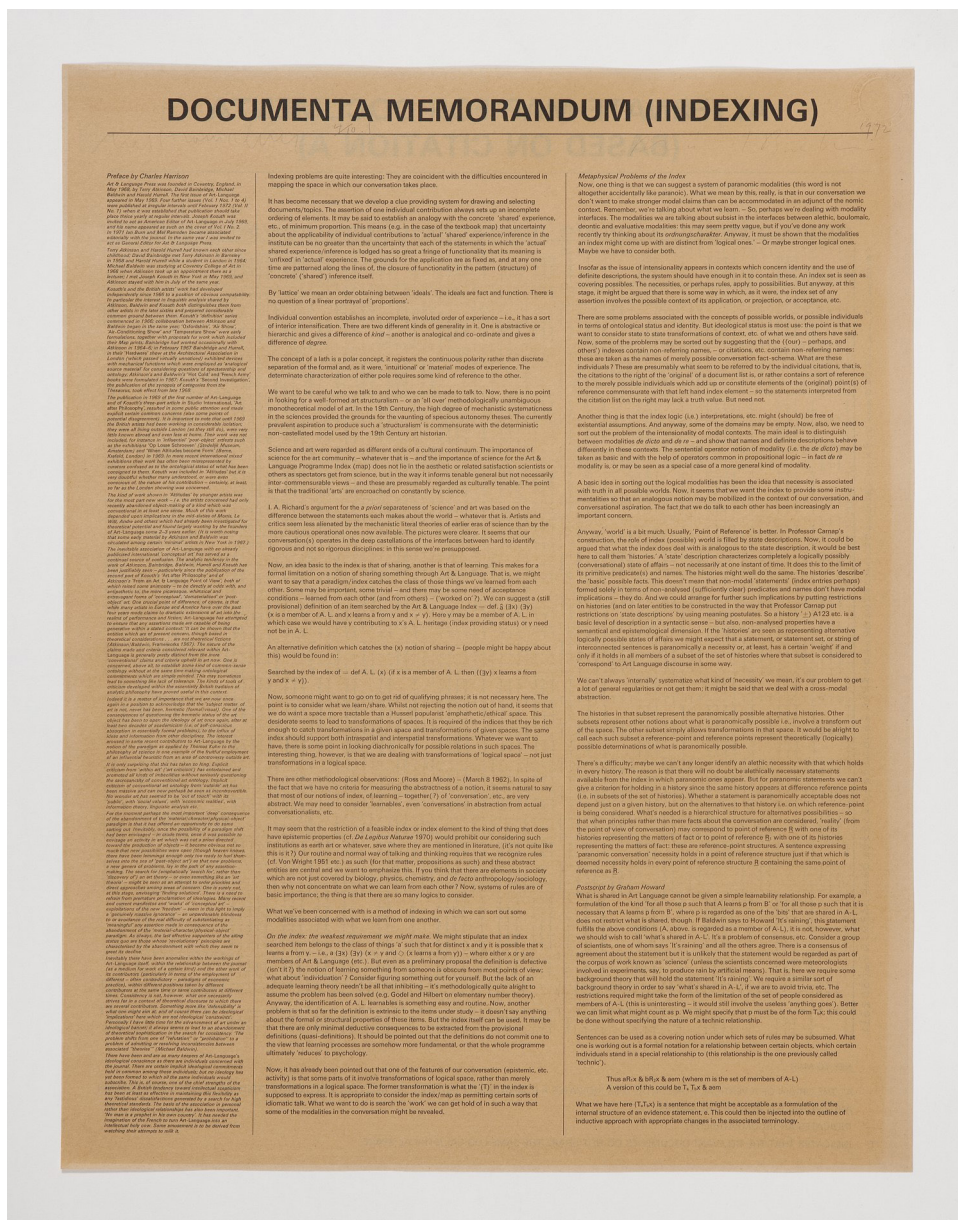
- ART & LANGUAGE, *Art & Language Uncompleted : The Philippe Méaille Collection*, cat. d'expo., Barcelone, Museu d'art contemporani de Barcelona (MACBA), 2014b (19 septembre 2014-12 avril 2015).
- ART & LANGUAGE, *Art & Language in Practice. Vol. 1 Illustrated Handbook*, catalogue d'exposition, Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, 1999 (16 avril – 27 juin).
- ART & LANGUAGE, « Michael Baldwin and Mel Ramsden on Art & Language. Interviewed by Juan Vicente Allaga and José Miguel Garcia Cortés », *Art & Text*, 1990, n° 35, 23-37.
- ART & LANGUAGE, *Art & Language*, cat. d'expo., Birmingham, Ikon Gallery, 1983 (7 mai – 4 juin 1983).
- ART & LANGUAGE, *Art-Language*, octobre 1977, vol. 4, n° 2.
- ART & LANGUAGE, « Proceedings » éd. Jean-Christophe Ammann, *Art & Language*, catalogue d'exposition. Lucerne, Kunsthalle Luzern, 1974, n. p.
- ART & LANGUAGE [THE ART & LANGUAGE INSTITUTE], « The Art-Language Institute: Suggestions for a map », éd. Harald Szeemann, *documenta 5*, catalogue d'exposition, Kassel, documenta Gmbh, 1972b (30 juin – 8 octobre), 1716-1718.
- ART & LANGUAGE [THE ART & LANGUAGE INSTITUTE], *Documenta Memorandum (Indexing)*, Cologne, Paul Maenz, 1972a.
- ATKINSON, Terry, *Fragments of a Career: Selected Retrospective Work 1966-1999*, cat. d'expo., Silkeborg, Silkeborg Kunstmuseum, 2000 (20 mai – 20 août)
- ATKINSON, Terry, *The Indexing. The World War 1 Moves and the Ruins of Conceptualism*, Belfast/Manchester/Dublin, Circa Publications/Cornerhouse/Irish Museum of Modern Art, 1992.
- ATKINSON, Terry et BALDWIN, Michael, « The Index », in Anne Seymour (éd.), *The New Art*, catalogue d'expositio., Londres, Hayward Gallery, 1972 (17 août – 24 septembre), 17-19.
- BISHOP, Claire, *Installation Art : A Critical History*, Londres, Tate Publishing, 2005.
- BURN, Ian et RAMSDEN, Mel, « Problems of Art & Language Space », *Art-Language*, 1973, vol. 2, n° 3, 53-72.
- BURN, Ian, MENARD, Andrew, RAMSDEN, Mel, « Strategy is Political: Dear M... », *Art-Language*, mai 1975, vol. 3, n° 2, 81-86.
- CAPDEVILLE, Valérie, « Noise and Sound Reconciled: How London Clubs Shaped Conversation into a Social Art », *Études Épistémè*, 2016, n° 29, doi :[10.4000/episteme.1208](https://doi.org/10.4000/episteme.1208).
- CARROLL, Lewis, « Sylvie et Bruno (Suite et fin) » [*Sylvie and Bruno Concluded*], traduit par Henri Parisot, *Cœuvres II*, Paris, Robert Laffont, 1989 [1889], 201-363.
- CARROLL, Lewis, « La chasse au Snark » [*The Hunting of the Snark*], traduit par Henri Parisot, *Cœuvres II*, Paris, Robert Laffont, 1989 [1876], 3-31.
- CAZANAVE, Claire, *Le dialogue à l'âge classique. Étude de la littérature dialogique en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- CHARLESWORTH, Sarah, « Memo for the Fox », *The Fox*, 1975, n° 2, 34-38.
- CHAUVIRÉ, Christiane, « Indexicalité et assertion chez Peirce », in Perrine Marthelot (dir.), *S'orienter dans le langage : l'indexicalité*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2011, doi:[10.4000/books.pSORbonne.321](https://doi.org/10.4000/books.pSORbonne.321).
- CORRIS, Michael, « In the Belly of the Beast. Interview with Michael Corris by Sezgin Boynik, 23 February 2017, Helsinki », *Rab-Rab : Journal for Political and Formal Inquiries in Art*, 2017, vol. 4, n° 2, 10-57.
- CRIPPA, Elena, *When Art Schools Went Conceptual: The Development of Discursive Pedagogies and Practices in British Art Higher Education in the 1960s*, thèse, University of London, 2014.

- DENNIS, Mark, *Strategic Anomalies: Art & Language in the Art School 1969-1979*, thèse, Coventry University, 2016.
- DREHER, Thomas (consulté le 27 février 2024), «Blurting in A&L. Art & Language and the Investigation of Context », *Netzliteratur*, 2002. https://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Art_Lang5e.html.
- DRYANSKY, Larisa, *Cartophotographies : de l'art conceptuel au Land Art*, Paris, Institut national d'histoire de l'art / CTHS, 2017.
- GILBERT, Chris, « Art & Language, New York, Discusses Its Social Relations in "The Lupen-Headache" », in Michael Corris (dir.), *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Cambridge, Cambridge UP, 2004, 326-341.
- GRICE, Paul H., « Logique et conversation » [*Logic and Conversation*], traduit par Frédéric Berthet et Michel Bozon, *Communications*, 1979 [1975], 30, n° spécial « La conversation », 57-72.
- GUERRA, Carles, *Art & Language. Un modelo dialógico de práctica del arte*, thèse, Universitat de Barcelona, 2006.
- HARRISON, Charles, *Essays on Art & Language*, Cambridge (MA)/London, The MIT Press, 2001 [1991].
- HARRISON, Charles et ORTON, Fred, *A Provisional History of Art & Language*, Paris, Éditions E. Fabre, 1982.
- HARRISON, Charles, « Preface », *Documenta Memorandum (Indexing)*, Cologne, Paul Maenz, 1972a.
- HARRISON, Charles, « Mapping and Filing », in Anne Seymour (éd.), *The New Art*, catalogue d'exposition, Londres, Hayward Gallery, 1972b (17 août – 24 septembre), 14-16.
- HARRISON, Charles, « Preface », *Documenta Memorandum (Indexing)*, Cologne, Paul Maenz, 1972a.
- HOWARD, Graham, « Conceptual Art, Language, Diagrams, and Indexes », in Paul Brown (éd.), *White Heat Cold Logic: British Computer Art 1960-1980*, Cambridge (MA)/London, The MIT Press, 2008, 323-244.
- HOWARD, Graham, « Postscript », in Anne Seymour (éd.), *The New Art*, catalogue d'exposition, Londres, Hayward Gallery, 1972 (17 août – 24 septembre), 19.
- MADGE, Charles et WEINBERGER, Barbara, *Art Students Observed*, Londres, Faber & Faber, 1973.
- MAZADIEGO, Elize, « Introduction : Maps, spatiality and conceptual art », in *Charting Space: The Cartographies of Conceptual Art*, Manchester, ManchesterUP, 2023, 1-22.
- MORRIS, Lynda, « Art & Language : Theory as Practice or Practice as Theory? » [1974], *Genuine Conceptualism*, Gand, Herbert Foundation, 1974, 59-63.
- PILKINGTON, Philip, courriel avec l'auteur, 12 mai 2021.
- PLAUD, Sabine (consulté le 26 février 2024), « Picturing as Mapping: A Mark of Continuity in Wittgenstein's Notion of Representation », in Elisabeth Nemeth, Richard Heinrich, Wolfram Pichler (dir.), *From the ALWS archives: A selection of papers from the International Wittgenstein Symposia in Kirchberg am Wechsel*, 2014. <https://wab.uib.no/ojs/index.php/agora-alws/article/view/2880>.
- PAZ, Mario, *Conversation Pieces : A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, Londres, Methuen, 1971.
- RÖMER, Stefan (consulté le 24 février 2024), « Art & Language. Michael Baldwin, Mel Ramsden. 08.01.2004, Migros Museum, Zürich », *Conceptual Paradise*, 2004. <http://conceptual-paradise.zkm.de/interview-art-language/>.
- ROUGÉ, Charles (dir.), *L'index. Actes du quinzième colloque du Cicada*, Pau, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2009.

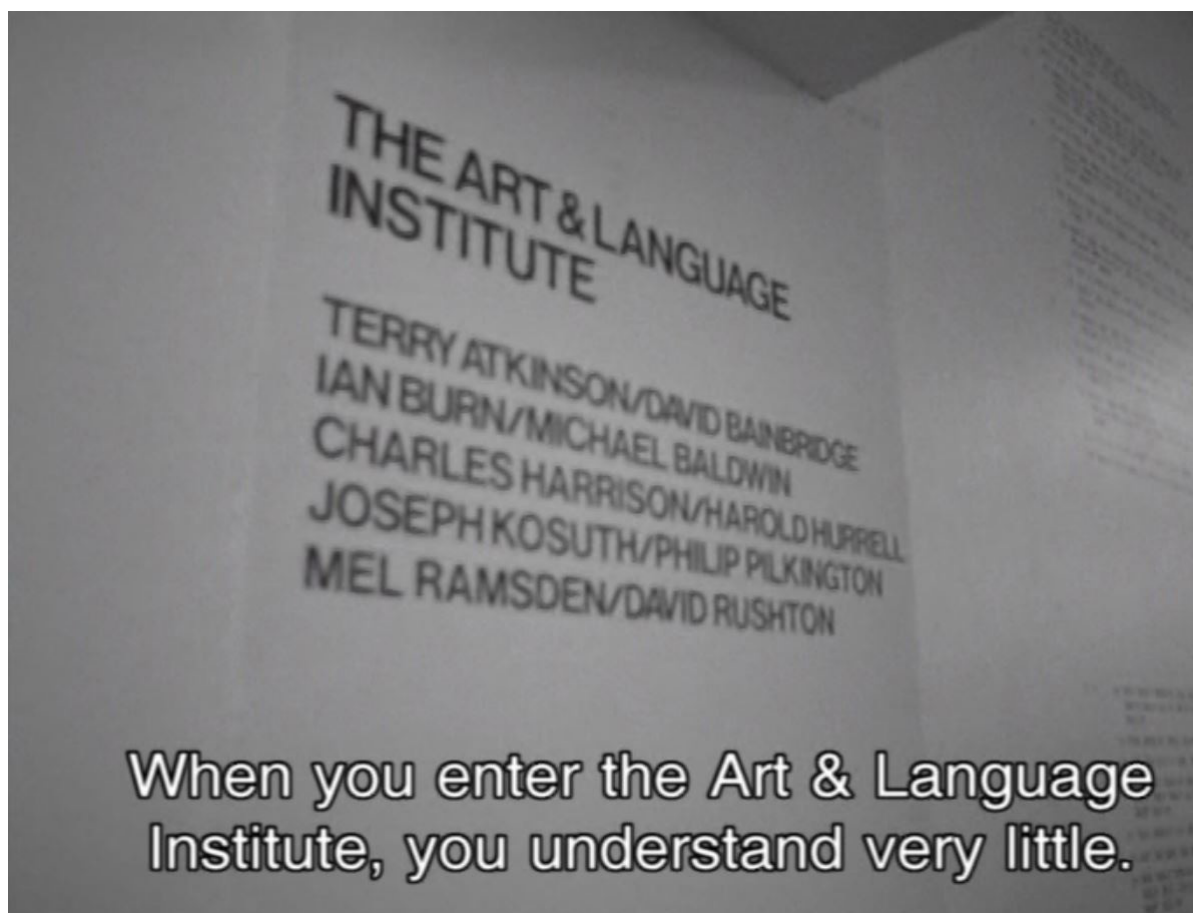
TRAVERSO, ENZO, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, La Découverte, 2018.

VERNANT, DENIS, *Introduction à la logique standard. Calcul des propositions, des prédicats et des relations*, Paris, Flammarion, 2011 [2001].

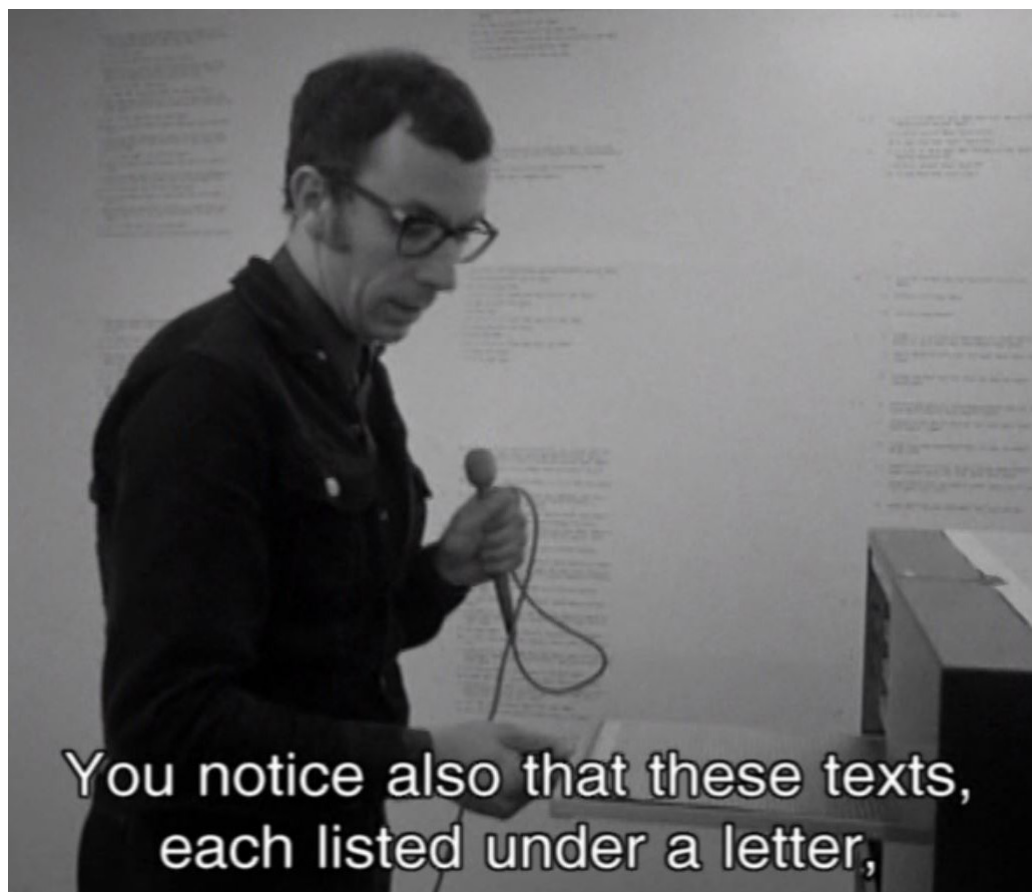
WOOD, WILLIAM, « *We are cell aren't we?* » *Art & Language and the Documenta Index*, mémoire, University of British Columbia, Vancouver, 1992.



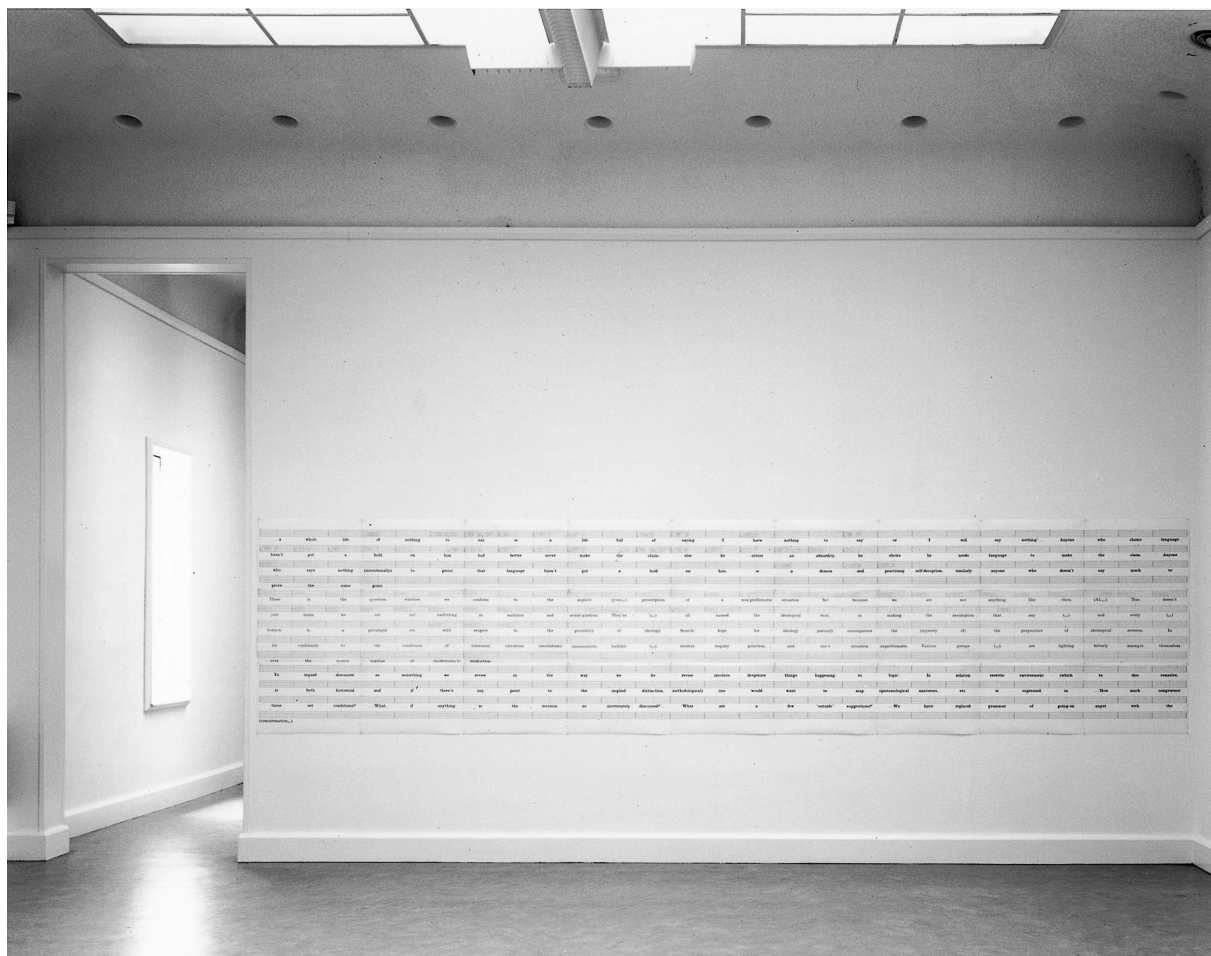
III. 1. Art & Language (The Art & Language Institute), *Documenta Memorandum (Indexing) / Alternate Map for Documenta (Based on Citation A)*, 1972, lithographie sur papier recto-verso, édition de 1 000 exemplaires, 65,7 x 50,7 cm, collection Philippe Méaille/Château de Montsoreau-Musée d'Art Contemporain © Art & Language, Philippe Méaille et CRBMC.



- III. 3. Photogramme du documentaire de Jef Cornelis, *Documenta 5*, 1972. © VRT – Courtesy Argos, Centre for Art & Media, Brussels, 23 minutes 39 secondes, sur lequel est visible un détail de l'œuvre d'Art & Language, *Index 01*, 1972, huit fichiers métalliques à tiroirs, quatre socle, agrandissements photographiques, dimensions variables, Collection Daros, Zürich © Art & Language et documenta archiv.



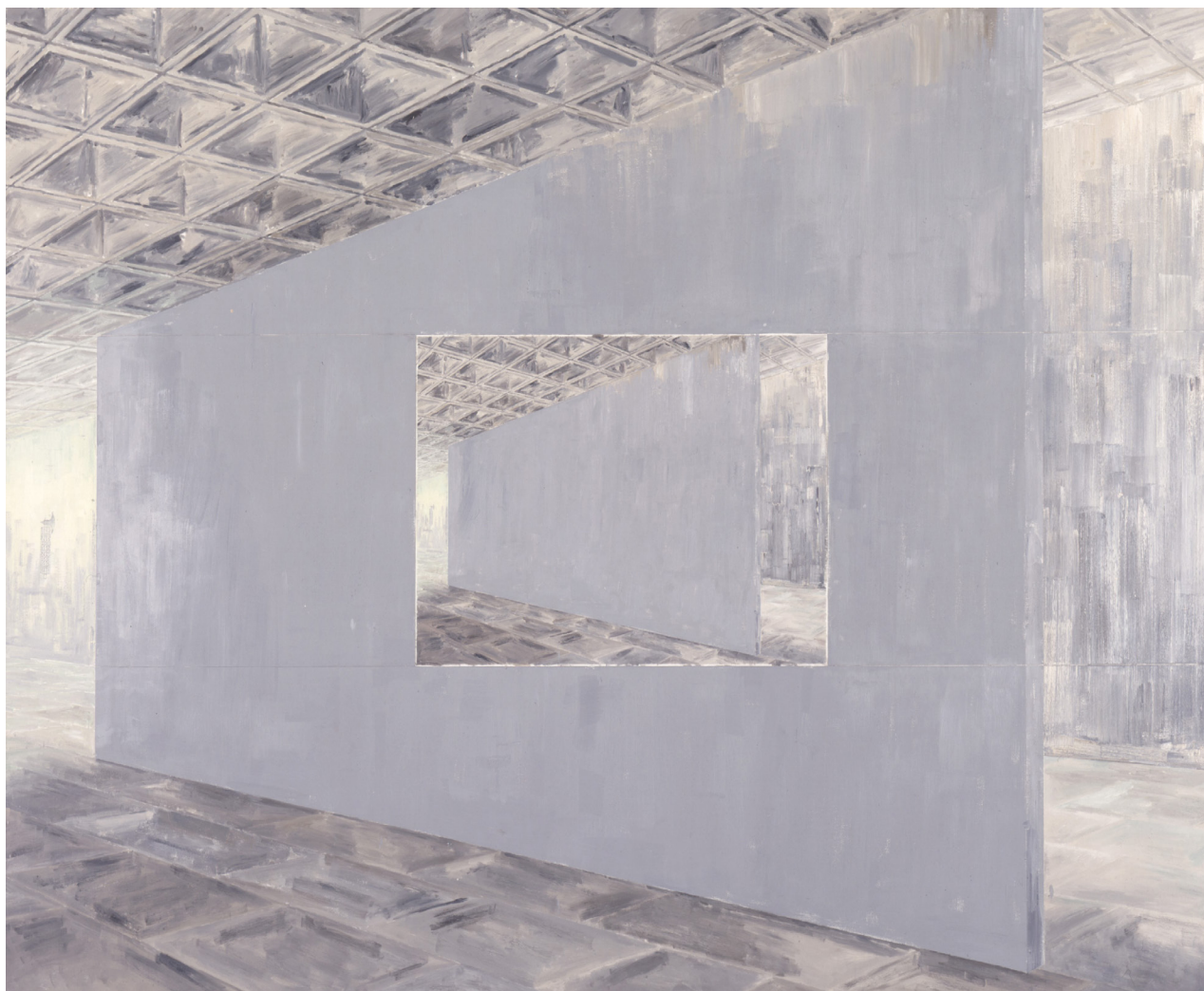
III. 4 Photogramme du documentaire de Jef Cornelis, *Documenta 5*, 1972. © VRT – Courtesy Argos, Centre for Art & Media, Brussels, 24 minutes 18 secondes, sur lequel est visible un détail de l'œuvre d'Art & Language, *Index 01*, 1972, huit fichiers métalliques à tiroirs, quatre socle, agrandissements photographiques, dimensions variables, Collection Daros, Zürich © Art & Language et documenta archiv.



III. 5 Art & Language, *Index 002 (Bxal)*, 1973, impression offset et crayon sur vingt-sept feuilles de papier, 144 x 625,5 cm, collection Van Abbemuseum, Eindhoven © Art & Language, Van Abbemuseum. Photographie : Peter Cox, Eindhoven.



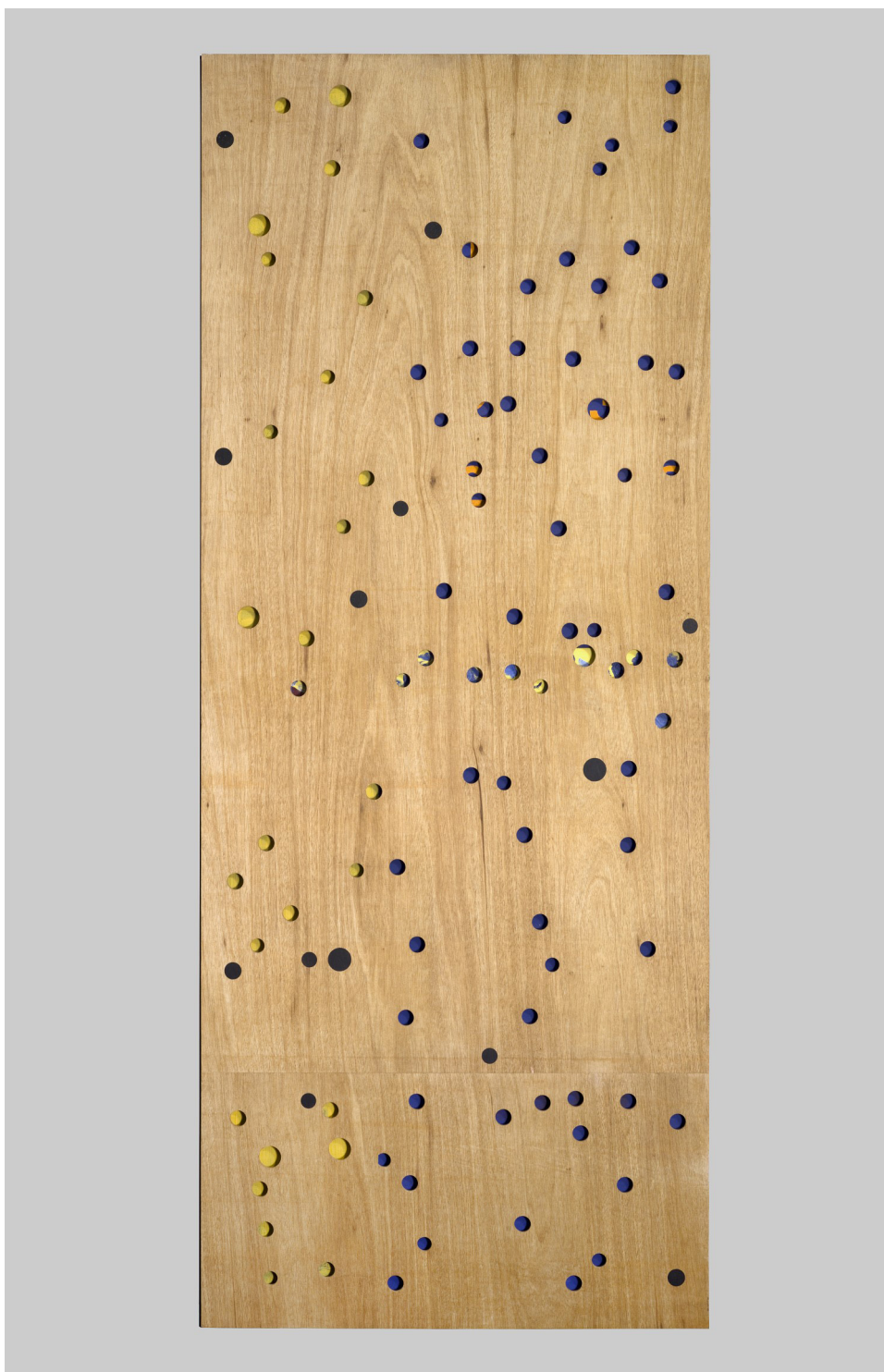
III. 6 Art & Language, *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (I)*, 1982, acrylique, crayon et encre sur papier, 343 x 727 cm, collection Herbert Foundation, Gand © Art & Language et Herbert Foundation.



III. 7. Art & Language, *Index: Incident in a Museum XV*, 1986, huile sur toile, 243 x 379 cm, dépôt du Centre national des arts plastiques – ministère de la Culture et de la Communication au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole © Art & Language. Photographie : Yves Bresson/Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.



III. 8. Vue d'exposition au Château de Montsoreau-Musée d'Art Contemporain de l'œuvre d'Art & Language, *Index: The Studio at 3 Wesley Place in the Dark (III)*, 1982, acrylique sur toile, 330 x 780 cm, collection Philippe Méaille/Château de Montsoreau-Musée d'Art Contemporain © Art & Language et Philippe Méaille.



III. 9. Art & Language, *Index: Incident in a Museum XXII (partie 1 sur 2)*, 1987, contreplaqué perforé sur huile sur toile contrecollé sur bois, 306,8 x 146 cm, collection Philippe Méaille/Château de Montsoreau-Musée d'Art Contemporain © Art & Language, Philippe Méaille et CRBMC.



III. 10. Vue d'exposition au Château de Montsoreau-Musée d'Art Contemporain de l'œuvre d'Art & Language, *Index: Incident in a Museum XVI*, 1986, huile et alogramme sur toiles encastrées, 243 x 379 cm, collection Philippe Méaille/Château de Montsoreau-Musée d'Art Contemporain © Art & Language et Philippe Méaille.



III. 11. Art & Language, *Index: Incident in a Museum XXXI*, 1986, huile sur toiles et contreplaqué encastrés, 174 x 271 cm, coll. J. Verhaegen, Belgique © Art & Language et Jacques Verhaegen.