DISPOSITIF

1
ÉDITORIAL

2
INTRODUCTION

3
MEMBRES DES COMMISSIONS

THÉORIE ET CRITIQUE D'ART

2001-2015

THÉORIE ET CRITIQUE D'ART

2001
2015

ÉDITORIAL

Dans le cadre de ses missions de soutien, le Centre national des arts plastiques accorde une attention particulière à la production de sens et de savoir relatifs à la création contemporaine.
À ce titre, il accompagne les théoriciens et critiques d'art dont les contributions sont essentielles pour identifier et comprendre les fondements et enjeux de l'art aujourd'hui en leur proposant une aide favorisant le temps de la recherche, de la réflexion et de l'écriture, hors du cadre académique.

Ce quatrième numéro de *Dispositif* revient sur quinze années de soutien à la recherche en théorie et critique d'art. Il propose à la fois un inventaire de l'ensemble des projets soutenus, une série d'entretiens menés avec des auteurs bénéficiaires et des membres ayant siégé au sein des commissions d'attribution, ainsi qu'une sélection de recherches présentées par leurs auteurs. La diversité de ces contributions permet de dessiner les contours et le fond d'une histoire récente de l'art contemporain, histoire en écriture que l'on doit nécessairement considérer dans son évolution et ses remises en cause permanentes.

Avec ce dispositif, le Cnap défend la production d'une pensée qui contribue à une meilleure compréhension de l'art contemporain et à sa plus grande accessibilité. La valorisation de ce secteur, par ailleurs économiquement fragile, ne saurait néanmoins être pleinement efficace sans un engagement du Cnap à la diffusion et à la circulation de cette pensée. La mise en œuvre, depuis deux ans, de présentations publiques de recherches en partenariat avec la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou, et de publications de textes théoriques au sein de la revue *Critique d'art*, y contribue pleinement.

▲

Yves Robert
Directeur du Centre national des arts plastiques

* Les rapports remis par les théoriciens et critiques d'art à l'issue de leur recherche sont accessibles sur www.cnap.fr

INTRODUCTION

Le ministère de la Culture et de la Communication crée par arrêté du 3 janvier 1995, au sein du Fonds d'incitation à la création (FIACRE), la commission nationale consultative pour l'attribution des aides à l'édition d'art contemporain et des allocations en théorie-critique d'art. Ce texte fondateur, qui précise que ces aides s'adressent aux historiens d'art et aux critiques d'art « préparant des ouvrages dans le domaine de l'art contemporain », envisage ainsi dès sa création le soutien à la recherche en théorie et critique d'art dans son lien à l'édition. Trois ans plus tard, la gestion de ce dispositif est transférée de la Délégation aux arts plastiques (DAP) au Centre national des arts plastiques (Cnap), qui assure depuis le dialogue avec les candidats, l'instruction des demandes, l'organisation de la commission jusqu'à la valorisation des recherches soutenues.

Ce dispositif de soutien est imaginé à sa création comme une bourse d'écriture pour des auteurs préparant un ouvrage d'art contemporain. Il s'est progressivement intéressé à des projets et profils plus variés se transformant en une aide à la recherche présentant différentes formes et supports allant bien au-delà du livre. Ce changement s'est opéré en parallèle de travaux engagés en dehors ou en marge des instances académiques qui soulevaient de nouveaux enjeux liés à la théorie et à la critique d'art.

Ainsi, les recherches soutenues par le dispositif témoignent de la nécessité d'inventer de nouvelles manières de produire et de diffuser une pensée, en bousculant les cadres disciplinaires, en important dans le champ de l'art un corpus de théories philosophiques et sociales (*Cultural Studies*, études de genre, études postcoloniales, réalisme spéculatif, etc.), mais aussi en se donnant pour objet de nouveaux champs d'investigation (design graphique, création sonore, etc.). Certaines de ces recherches contribuent également à faire découvrir un ensemble d'œuvres ou de textes encore peu diffusés en France.

Dispositif sans équivalent dans le paysage de l'art contemporain français, le soutien apporté par le Cnap permet à des historiens de l'art, commissaires d'exposition indépendants, critiques et théoriciens, de prendre le temps de la recherche et de l'écriture mais aussi de financer des déplacements en France et à l'étranger pour mener à bien entretiens de terrain, rencontres avec des artistes, visites et études d'archives. En toute autonomie, les chercheurs sont donc amenés à définir leur propre méthodologie, tester leurs hypothèses, inventer de nouvelles articulations, et nourrir des investigations ouvertes dans leurs finalités.

Entre 2001 et 2015, ce dispositif a ainsi soutenu 77 projets de recherche, qui ont conduit à la parution d'une vingtaine d'ouvrages, au commissariat d'une douzaine d'expositions, mais aussi à la publication de nombreux articles, à la tenue de conférences, présentations publiques, séminaires et programmes de recherche, ainsi qu'à la réalisation d'un film.

Le soutien à ces auteurs ne serait néanmoins pas tout à fait complet si les conclusions de leurs travaux ne pouvaient être portées à la connaissance du public. C'est pourquoi, le Cnap s'attache particulièrement à leur diffusion et à leur valorisation par le biais de différents partenariats et actions : mise en ligne des comptes rendus de recherche sur son site internet, soutien à l'édition d'ouvrages issus de ces travaux, publications d'articles dans la revue *Critique d'art*, conférences à la Bibliothèque Kandinsky – Centre Pompidou.

▲

Laurence Dalivoust et Maxime Guitton, service du soutien à la création

MEMBRES DES COMMISSIONS

MEMBRES DE DROIT

- Le directeur du Centre national des arts plastiques ou son représentant.
- Le directeur général de la création artistique ou son représentant.
- Le chef de l'inspection de la création artistique à la Direction générale de la création artistique, ou son représentant.
- Le directeur du musée national d'Art moderne – Centre Pompidou ou son représentant.
- Le directeur du département des échanges et coopérations artistiques à l'Institut français, ou son représentant.

PERSONNALITÉS EXTÉRIEURES AYANT PARTICIPÉ AUX COMMISSIONS

2001-2002-2003

- Dominique Carrat, libraire.
- Philippe-Alain Michaud, historien de l'art.
- Arnauld Pierre, historien de l'art.
- Frédéric Paul, directeur du centre d'art contemporain de Kerguéhennec.
- Martine Aballéa, artiste.
- Raymond Guidot, historien du design.
- Michel Poivert, historien de la photographie.
- Marie-Claude Jeune, conseillère pour les arts plastiques de la Drac Rhône-Alpes.
- Marc Vaudey, conseiller pour les arts plastiques de la Drac Midi-Pyrénées.

2004-2005-2006

- Sylvie Boulanger, directrice du Centre national de l'estampe et de l'art imprimé.
- Patricia Falguières, historienne de l'art.
- Laurence Louppe, historienne de l'art.
- Alexandra Midal, historienne de l'art et du design.
- Quentin Bajac, conservateur au musée national d'Art moderne – Centre Pompidou.
- Pierre Durieu, libraire.
- Paul-Armand Gette, artiste, remplacé par Valérie Belin, artiste.
- Anne Dallant, conseillère pour les arts plastiques de la Drac Bourgogne.
- Jacques Bayle, conseiller pour les arts plastiques de la Drac Provence-Alpes-Côte d'Azur.

2007-2008-2009

- Nathalie Ergino, directrice de l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne.
- Vincent Pécoil, critique d'art.
- Ann Hindry, historienne de l'art.
- Damien Sausset, critique d'art et commissaire d'exposition.
- Nicolas Bourriaud, critique d'art et commissaire d'exposition.
- Pascale Le Thorel-Daviot, historienne de l'art et éditrice.
- Valérie Favre, artiste, remplacée par Anne Ferrer, artiste.
- Michel Griscelli, conseiller pour les arts plastiques de la région Rhône-Alpes.
- Isabelle Vierget-Rias, conseillère pour les arts plastiques de la Drac Île-de-France.

2010-2011-2012

- Marie-Ange Brayer, directrice du Frac Centre.
- Mark Alizart, écrivain et directeur adjoint du Palais de Tokyo, remplacé par Christophe Kihm, critique d'art.
- Didier Mathieu, directeur du Centre des livres d'artistes de Saint-Yrieix-la-Perche.
- Yannick Poirier, libraire et critique d'art.
- Agnès Thurnauer, artiste.
- Anne Tronche, historienne de l'art et critique.
- Franck Scurti, artiste.
- Christian Garcelon, conseiller pour les arts plastiques de la Drac Poitou-Charentes, remplacé par Laurent Innocenzi, conseiller pour les arts plastiques de la Drac Champagne-Ardenne.
- Sandra Cattini, conseillère pour les arts plastiques de la Drac Provence-Alpes-Côte d'Azur

2013-2014-2015

- Lili Reynaud-Dewar, artiste.
- Patrick Faigenbaum, artiste.
- Florence Derieux, directrice du Frac Champagne-Ardenne.
- Mélanie Bouteloup, directrice de Bétonsalon – Centre d'art et de recherche.
- Didier Delrieu, libraire.
- Jean-Marc Avrilla, commissaire d'exposition.
- Thierry Dufrêne, historien de l'art.
- Laetitia Bouvier, conseillère pour les arts plastiques de la Drac Bretagne.
- Jean-Christophe Royoux, conseiller pour les arts plastiques de la Drac Centre.

N.B : Les fonctions mentionnées sont celles occupées par les personnalités au moment de leur nomination.

ENTRETIENS

1. RACONTEZ COMMENT VOTRE PARCOURS PROFESSIONNEL OU ARTISTIQUE A CROISÉ CE DISPOSITIF DE SOUTIEN À LA RECHERCHE EN THÉORIE ET CRITIQUE D'ART. QU'EST-CE QUI A MOTIVÉ VOTRE PARTICIPATION COMME MEMBRE DE LA COMMISSION OU LE DÉPÔT DE VOTRE PROJET ?

2. POUVEZ-VOUS DÉFINIR CE QU'EST, POUR VOUS, LE DISPOSITIF DE « SOUTIEN À LA RECHERCHE EN THÉORIE ET CRITIQUE D'ART » ? QU'EST-CE QUI VOUS INTÉRESSE, OU VOUS INTERROGE DANS CE DISPOSITIF ? EN QUOI VOUS SEMBLE-T-IL ENTRER EN RÉSONANCE AVEC VOTRE ACTIVITÉ, OU VOTRE RÉFLEXION SUR LES ENJEUX ACTUELS LIÉS À LA THÉORIE ET À LA CRITIQUE D'ART ?

MÉLANIE BOUTELOUP

Directrice de Bétonsalon – Centre d'art et de recherche

1.

Le dispositif de soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Cnap est précieux à plusieurs égards. Il offre la possibilité de soutenir des projets de recherche dont le sujet et la forme dépassent les cadres académiques établis. Ainsi, des chercheurs intéressés par l'expérimentation de formats de production et de circulation des connaissances selon des approches renouvelées issues des cultures visuelles, au croisement des sciences sociales et de l'art, peuvent entreprendre leurs recherches dans le cadre de ce dispositif. C'est cette ouverture qui a motivé ma participation à cette commission.

L'histoire de l'art telle qu'elle est enseignée dans les établissements de l'éducation nationale est une discipline trop souvent ancrée dans une étude des œuvres d'art selon une approche esthétique détachée de considérations politiques, sociales ou économiques. Au centre d'art et de recherche Bétonsalon, je suis en contact quotidien avec des historiens de l'art qui travaillent à renouveler la discipline et qui peinent à trouver des financements pour poursuivre leur engagement. Il existe encore trop peu de bourses offertes à des profils œuvrant hors de l'université, et s'interrogeant sur la forme à donner à leur recherche.

2.

Je pense que l'enjeu du dispositif du Cnap est de pouvoir accompagner ces démarches qui se pensent de manière horizontale et internationale en lien avec un réseau pluridisciplinaire d'interlocuteurs qui d'ailleurs évoluent bien souvent autant dans le milieu universitaire que dans celui des centres d'art ou même au sein de la société, comme par exemple dans le milieu activiste.
Ce dispositif constitue donc un moyen de pouvoir faire « se frotter » ces différents secteurs, ce qui me semble être urgent dans le contexte actuel de crise dans lequel notre société globalisée est empêtrée. Des tactiques de navigation transversale doivent être inventées. Je suis convaincue que la recherche en art a un rôle à jouer dans cette nécessaire reconfiguration des modalités de production et de circulation des savoirs. Cela pourra se faire dès lors qu'une conception renouvelée du territoire de l'art pourra être entendue : une approche qui privilégie ce qui se passe plutôt que ce que l'on voit, les processus plutôt que les objets.

Les grands récits ne tiennent plus. Il s'agit alors de revenir sur les déséquilibres d'un monde globalisé en se penchant sur des pans de l'histoire en marge des récits officiels et selon des perspectives renouvelées. La recherche en art met en forme des travaux de différentes sources pour envisager autrement certaines zones de trouble trop peu considérées. Dans un monde où les individus sont censés pouvoir parler pour eux-mêmes, l'Autre n'est plus objet, mais sujet de sa propre histoire, dans laquelle il peut mettre en avant les échanges, influences et résistances entre différentes cultures. En incitant artistes, chercheurs, étudiants et citoyens à travailler ensemble sur des exercices de réécritures historiographiques à plusieurs mains, il s'agit de contribuer à faciliter la transmission intergénérationnelle et interinstitutionnelle, à ouvrir des chemins de traverse entre des pôles a priori cloisonnés. Comme le souligne Rasheed Araeen, artiste et fondateur de la revue *Third Text* : « La construction du futur ne passera pas tant par la révision de l'histoire que par l'intégration du présent dans une histoire partagée par tous. » Ce travail est selon moi producteur de sphère publique, c'est-à-dire qu'il produit des situations où divers intérêts, disciplines et singularités apprennent les uns des autres, s'inspirent et se bouleversent mutuellement.

ENTRETIEN AVEC

LAETITIA BOUVIER

Responsable de la recherche à l'École nationale supérieure d'architecture de Bretagne

1.

J'occupais les fonctions de conseillère pour les arts plastiques en Drac et c'est à ce titre qu'on m'a proposé de participer à la commission. En tant que conseillère en Bretagne, j'ai pu côtoyer un certain nombre de critiques d'art et de commissaires d'exposition présents dans des institutions avec lesquelles je travaillais. Les formations universitaires comme le master professionnel des métiers d'exposition mais aussi celles d'histoire de l'art et arts plastiques sont également représentées sur ce territoire et préparent à des fonctions ou des recherches liées aux arts plastiques.
Se trouvent donc en Bretagne des professionnels qui peuvent, à un moment donné de leur parcours, être conduits à solliciter le dispositif de soutien à la recherche en théorie et critique d'art.

Lors des commissions, j'étais attentive aux typologies de recherches soumises, d'autant que j'étais déjà amenée à travailler dans le domaine de la recherche en écoles d'art. Être témoin des réflexions et champs de recherche qui émergent à une période donnée enrichit le travail en commission.

2.

Ce dispositif de soutien à la recherche en théorie et critique d'art est une chance unique de mener des travaux qui ne soient ni formatés par l'université ni intégrés à d'autres structures qui pourraient, elles aussi, les modéliser. Finalement, c'est une des rares opportunités de pouvoir développer un projet avec des latitudes aussi larges. Il me semble intéressant d'envisager qu'une personne qui développe un travail de recherche en théorie et critique d'art peut créer ses propres outils et ses propres modalités de recherche.

Je trouve également opportun que certaines recherches fassent l'objet d'une présentation dans la revue *Critique d'art*. Il est important de rendre ces recherches visibles. Souvent l'exposition remplit cet office mais d'autres modes sont à inventer. La question de la visibilité du dispositif est également primordiale. Il pourrait attirer de nombreux théoriciens ou critiques d'art.

MARIE DE BRUGEROLLE

Historienne de l'art, commissaire d'exposition et professeure à l'École nationale des beaux-arts de Lyon

1.

J'ai entendu parler du dispositif par des critiques et par Bernard Blistène, mon professeur à l'École du Louvre. Connaissant mon intérêt pour Guy de Cointet, il a encouragé ma démarche. J'avais découvert cet artiste lors de la préparation de l'exposition « Hors Limites, l'art et la vie », au musée national d'Art moderne, en 1994, dont j'étais commissaire adjointe aux côtés de Jean de Loisy. Je n'avais alors pour seule piste qu'un entretien entre Mike Kelley et John Miller dans lequel il évoquait les artistes qui l'avaient marqué, parmi lesquels figurait Guy de Cointet. Il y avait une petite reproduction de la pièce *Tell Me* (1979) aujourd'hui dans les collections du Mnam. J'étais très intriguée d'une part, parce que c'était le seul inconnu pour moi et d'autre part, parce que les formes géométriques ainsi que le rapport à la mise en scène et au langage pointaient des liens avec les avant-gardes du début du XXe siècle qui semblaient a priori distincts de l'histoire connue de l'art californien. Kelley et Paul McCarthy étaient présents dans l'exposition et ce fut l'occasion de premiers dialogues. McCarthy était ami avec Guy de Cointet et il me fit part de son envie de rendre hommage aux artistes européens présents à Los Angeles dont le travail l'avait inspiré.

En 1996, revenant de New York, j'ai été chargée des expositions au CNAC-Magasin, à Grenoble et j'ai proposé à McCarthy de concevoir « and Gravity » en hommage à trois des artistes européens qui avaient marqué la scène californienne : Bas Jan Ader, Guy de Cointet et Wolfgang Stoerchle. Nous n'avions trouvé que quelques éléments mais j'étais persuadée qu'il y avait bien plus et que Guy de Cointet était le « chaînon manquant » d'une histoire de la performance. Je décidais ensuite de me consacrer pleinement à cette recherche mais j'avais besoin de moyens pour me rendre à Los Angeles. C'est à ce moment que j'ai demandé l'aide du Cnap.

2.

Cette aide est importante car il n'y a que peu de dispositifs pour les critiques et les chercheurs. Il est difficile d'accompagner ce qui est de l'ordre de l'impalpable. Les recherches n'aboutissent pas forcément à une forme plastique, il est donc difficile d'en rendre compte. Quinze ans après, je peux dire de quelle manière cela m'a aidé, mais à l'époque il m'était beaucoup plus difficile de savoir ce que j'allais trouver. J'avais la conviction, l'intuition que tout serait là, aux États-Unis. En revanche, j'ignorais ce qui allait se passer après ; que je ferais le livre, le film et les expositions. Ce soutien hors circuits universitaires est donc essentiel. Il permet à des individus singuliers de questionner les marges d'une histoire de l'art trop souvent confinée au connu. C'est une preuve de confiance en la dynamique de personnes engagées, passionnées qui donnent de leur temps pour faire connaître des formes de création et des artistes qui sans cela resteraient ignorés. C'est un moteur essentiel qui prouve qu'il y a un terreau de personnes formées et informées, qui continuent à développer et enrichir la théorie et la critique d'art en ouvrant de nouvelles pistes, en portant des regards hors des sentiers battus et en inventant des formes. J'ai cherché sur un territoire à défricher donc il fallait me faire confiance, seul le Cnap l'a fait. On me disait : « Mais pourquoi fais-tu des recherches sur quelqu'un que l'on ne connaît pas ? » La dimension prospective de mon travail leur échappait. Cette aide permet des perspectives innovantes. Sous l'emprise de l'université, les recherches sont de plus en plus formatées, et les supports de publication se raréfient.

L'aide constitue aussi un soutien moral, une reconnaissance, une possibilité de partager et d'appartenir à un réseau. D'un montant assez conséquent, elle permet un accompagnement sur la durée. Ma recherche a permis la redécouverte d'un artiste qui est maintenant présent dans toutes les grandes collections mondiales, a fait l'objet de nombreuses expositions et qui inspire de nombreux artistes.

ENTRETIEN AVEC

AUDREY ILLOUZ

Critique, historienne de l'art et commissaire d'exposition

1.

Je connaissais le dispositif sans savoir qu'il pouvait s'appliquer à une recherche impliquant un déplacement à l'étranger. J'avais d'abord postulé l'année précédente à la bourse *Hors les murs* que je n'ai pas eue. L'Institut français m'a alors suggéré de me tourner vers le dispositif du Cnap, qui semblait plus adapté à mon projet, c'est ainsi que j'ai décidé de monter un dossier.

À l'époque je commençais à faire des commissariats d'exposition et j'avais une pratique régulière de critique depuis cinq ou six ans. J'avais donc quitté le Centre photographique d'Île-de-France et mené des projets de manière indépendante, dont ce projet de recherche qui portait sur Vito Acconci et le Studio Acconci à New York. Avec cette aide, il s'agissait non seulement de se dégager du temps, d'avoir des ressources mais aussi d'obtenir une certaine légitimité ; une certaine caution donnée à la recherche entreprise. J'avais jusqu'à présent mené les choses, pas de manière intuitive, mais de manière personnelle. On trouvait une certaine forme de pertinence à ce que j'allais faire et on acceptait de me soutenir. J'ai eu le sentiment de ne pas « autoporter » mon projet de recherche.

2.

Cette aide est une petite bouffée d'oxygène qui donne la possibilité d'avancer sur une recherche, de la conduire sur le terrain jusqu'à la source. Dans le cadre de mon projet, j'ai pu accéder à des archives localisées au studio à New York, et confirmer mes hypothèses par le biais de recherche d'archives et de documentation. Il y a un aspect matériel, la possibilité de chercher sans contraintes, sans barrières géographiques. Je ne connais pas de dispositifs du même ordre. Le chercheur arrive avec son projet sans orientations imposées par l'institution ni d'obligation de résultats, enfin, la contrepartie est assez légère. Être ainsi autonome est à la fois responsabilisant, précieux et rare. Nous aurions cependant tous envie de publier notre recherche, qu'une exposition puisse voir le jour, que cela débouche sur une forme concrète.

Des formes de communication peuvent se mettre en place afin de valoriser une recherche. Je pense par exemple aux rencontres que le Cnap organise avec la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou, cela permet un échange avec le public et une confrontation d'idées constructifs, permettant parfois au théoricien de trouver des partenaires. Multiplier les moyens de diffusion de la recherche est nécessaire, tout en gardant la singularité de chaque projet.

CLAIRE MOULÈNE

Critique d'art, journaliste aux Inrockuptibles, commissaire d'exposition et rédactrice en chef de la revue Initiales

1.

J'ai obtenu ce soutien en 2011, alors que j'étais déjà journaliste aux *Inrocks* où je m'occupe de la rubrique art avec Jean-Max Colard. J'étais jeune critique d'art et je concevais également des expositions. J'avais entamé une recherche sur les dispositifs à spectateur unique, qui était au début un projet commun avec Mathilde Villeneuve aujourd'hui co-directrice des Laboratoires d'Aubervilliers. Nous avons pu réaliser une exposition en deux volets autour de cet axe, « Partenaire particulier », au Frac PACA et à la Fondation Ricard. À l'époque cette aide financière devait me permettre de me rendre disponible, car mener un projet de recherche se fait sur un temps long et continu. Il était question de sortir de la recherche « bricolée » que l'on fait entre deux papiers, entre deux expositions. Formuler le projet pour déposer le dossier a été un moyen de mettre en forme des idées éparses. Pour défendre un projet, il faut forcément le construire et je m'étais dit que, même si je n'avais pas la bourse, cette étape me permettait de poser les premiers jalons de la recherche.

Mon idée était de prendre congé des *Inrocks* quelques mois pour achever ce projet. Ça ne s'est pas vraiment passé comme cela. Faute de temps, malheureusement le projet s'est un peu délité. Je l'ai réactivé de façon ponctuelle quand j'ai été invitée à faire des conférences. Chaque invitation permet d'ajouter une petite pierre à la recherche, mais ce n'est pas très fréquent et à un moment il faut sortir d'un rythme de production pour pouvoir vraiment se plonger dans la recherche.

2.

Cette aide est un soutien financier mais aussi une reconnaissance de la part d'une institution connue. Il me semble aussi que ce dispositif d'aide à l'écriture permet de s'accorder un temps spécifique pour la recherche qui n'est évidemment pas celui de la critique d'art qui est un temps hebdomadaire de production rapide et parfois un peu frustrant, de la presse. Les aides qui peuvent exister me semblent concerner davantage les historiens de l'art ou des personnes qui sont déjà inscrites dans un processus de recherche, alors que celle du Cnap est plus ouverte à d'autres profils. Des profils comme le mien, qui ne sont pas ceux d'historiens de l'art ou d'universitaires mais plutôt des journalistes ou des commissaires d'exposition.

Ce type d'aide permet des projets plus singuliers, plus atypiques, même en termes de forme de recherche. Il n'y a pas d'équivalent à l'aide du Cnap et, objectivement, c'est une vraie bourse, plutôt généreuse. Il n'y a pas d'obligation de résultats et je ne connais pas d'autres dispositifs qui permettent d'effectuer des séjours de recherches à l'étranger, à moins de se faire inviter par une université mais cela formate beaucoup les projets. Il pourrait être intéressant de valoriser les recherches effectuées quand elles se concrétisent sous la forme d'une publication ou d'un colloque. La mise en ligne des synthèses des recherches sur le site Internet est déjà une belle vitrine.

ENTRETIEN AVEC

RÉMI PARCOLLET
Critique et historien de l'art

1.

Après une formation curatoriale, j'ai soutenu une thèse en histoire de l'art contemporain intitulée *La photographie de vue d'exposition*, à l'université Paris IV-Sorbonne. Dans le contexte de l'éphémère, les photographies de vues d'expositions s'imposent désormais comme moyens de penser les expositions et d'écrire l'histoire de l'art.

J'ai développé par la suite une expérience diversifiée d'enseignement et de recherche. Postdoctorant au laboratoire d'excellence « Création, Arts et Patrimoines », j'ai assuré pendant mon contrat la convergence d'un laboratoire de recherche (HiCSA à Paris I) et d'une institution muséale (le musée national d'Art moderne). Dans le contexte de la numérisation et de la patrimonialisation des archives visuelles d'expositions de diverses institutions en France, j'ai participé à différents projets dont la mise en place du catalogue raisonné des expositions du Mnam, mettant ainsi en application mon travail de recherche fondamentale.

Parallèlement j'ai participé à des journées d'études, des colloques et publié pour des revues scientifiques et critiques, des articles sur ces questions en lien avec l'histoire des expositions et les humanités numériques.

Ce travail sur les auteurs de vues d'expositions a abouti à un projet éditorial mené avec Les presses du réel. Xavier Douroux m'a proposé de le formaliser par un dictionnaire, une prosopographie des auteurs de cette pratique documentaire en Europe et aux États-Unis, qu'ils soient photographes, artistes, critiques, conservateurs, commissaires ou encore historiens ou théoriciens. Ce travail nécessitait de compléter mes recherches aux États-Unis. C'est en effet une spécificité de la scène artistique américaine d'avoir valorisé depuis les années soixante les photographes qui l'ont documentée. La documentation visuelle des expositions y a très vite été considérée comme du photoreportage et les photographes comme des auteurs.

Cette rencontre raisonnée et concrète avec les archives et les auteurs de vues d'expositions travaillant ou ayant travaillé aux États-Unis, mise en parallèle avec le travail déjà effectué pour la France, et en partie pour l'Europe, a eu ainsi pour objectif d'enrichir la formulation scientifique d'une Histoire des expositions.

En 2015, le projet éditorial étant déjà bien avancé, je me suis renseigné auprès du Cnap sur la possibilité d'être soutenu pour finaliser ces recherches aux États-Unis, le dispositif de soutien à la recherche en théorie et critique d'art correspondant idéalement dans ses modalités à la démarche que je souhaitais mener, c'est-à-dire conforter l'inscription de ce travail, autant dans le champ de la recherche scientifique que dans celui de la théorie et de la critique pour permettre son évolution au regard des objectifs innovants de formalisation et de valorisation qu'appelle mon activité d'historien, de chercheur et de critique.

2.

Dans le prolongement de mon doctorat, ce travail de chercheur a la spécificité de s'inscrire à la fois dans un contexte scientifique et académique en histoire de l'art contemporain mais aussi dans une pratique théorique, critique, éditoriale et curatoriale que je mène notamment en codirigeant la revue *Postdocument* dans le cadre de diverses collaborations avec des artistes de ma génération. Le dispositif m'a permis idéalement d'inscrire ce projet de recherche, comme sa finalisation éditoriale, dans cette démarche spécifique. Mis en place par le Cnap, il a permis d'accompagner des projets variés et singuliers. Ce qui correspond parfaitement, à mon sens, aux enjeux actuels liés à la théorie et à la critique d'art. Mon attente est que cette proposition, issue à l'origine d'une recherche doctorale académique, puisse se développer et s'enrichir dans ce contexte pluridisciplinaire.

VINCENT PÉCOIL

Historien de l'art et directeur de la galerie Triple V

1.

J'ai enseigné l'histoire de l'art dans différentes écoles d'art et, en parallèle, j'écrivais beaucoup, je publiais quatre ou cinq articles par mois dont certains assez conséquents. Je faisais également partie de l'association La Salle de bains, à Lyon, avec laquelle j'organisais des expositions dans des musées, des galeries ou des centres d'art. Et puis nous avons eu l'opportunité de disposer d'un lieu à Dijon et nous y avons ouvert une galerie. J'ai alors cessé progressivement mon activité d'enseignant, j'ai écrit un peu moins (même si ça m'arrive encore, notamment pour des monographies) et je me suis engagé pleinement dans cette nouvelle activité.

J'ai participé à la commission de soutien à la recherche en théorie et critique d'art de 2007 à 2009, en tant qu'ancien bénéficiaire, avec beaucoup d'intérêt car j'avais auparavant été membre de trois comités d'acquisition au sein de Frac. C'est un exercice que j'appréciais et que je prenais très au sérieux parce que je me sentais responsable de ce qui était acheté. Au même titre, j'ai abordé ma présence dans la commission du Cnap avec beaucoup de sérieux pour défendre les dossiers qui me semblaient importants. Pendant la durée de mon mandat la procédure de vote a évolué, nous sommes passés du vote à main levée au vote à bulletin secret ce qui s'est avéré plus juste.

2.

Je pense que le paysage de la théorie et critique d'art est franchement sinistré, il est de plus en plus facile de faire des publications mais elles ont de moins en moins de visibilité et de légitimité. Quand j'étais étudiant, pour un artiste, avoir un article dans *Frieze* magazine, par exemple, était une consécration, quelque chose d'important. Aujourd'hui, avoir une page dans *Frieze*, un compte rendu d'exposition, même dans *Art Forum*, ne pèse quasiment plus rien. En France, les magazines sont de plus en plus rares ; il y en a peu et les magazines « mainstream » ne font que relayer, à peu de choses près, ce que leur envoient les agences de communication. De plus, financièrement parlant, l'écriture à la pige est une activité frustrante parce qu'il est quasiment impossible d'en vivre ; à moins d'être salarié d'un périodique. Les autres magazines sont quasi-invisibles. Soutenir des auteurs écrivant des textes pertinents me semble donc important puisque ce n'est plus la presse qui peut le faire. Ce dispositif est donc une très bonne chose.

ENTRETIEN AVEC

MICHEL WLASSIKOFF
Critique, historien du design graphique et de la typographie et chercheur

1.

Historien, chercheur et critique dans le domaine du design graphique et de la typographie, j'ai contribué dès son origine (1994) à *Graphisme en France*, publication annuelle mise en œuvre par la Délégation aux arts plastiques puis par le Centre national des arts plastiques. Me tenant informé de tout ce qui concerne le design graphique, c'est naturellement que j'ai eu connaissance de la mise en place du dispositif de soutien à la recherche en théorie et critique d'art et de son ouverture aux disciplines auxquelles je me consacre. J'ai obtenu, en 2008, un soutien par ce biais concernant le projet d'une Histoire de la typographie en France.
Il est à noter que l'intérêt pour le patrimoine typographique s'est sensiblement accru depuis le début des années 2000 et plusieurs travaux ont émergé, traitant de tel auteur ou de telle période, mais aucun n'embrassant l'ensemble du corpus et analysant sur le fond la singularité de la création en France dans ce champ. Mon étude par son ampleur ne pouvait pas s'inscrire dans les processus de soutien à la recherche propres aux écoles supérieures d'art, au sein desquelles j'enseigne. L'aide apportée par le dispositif a conforté ma démarche, déjà débutée par mon *Histoire du graphisme en France,* parue en 2005. Elle trace une nouvelle perspective à la théorie et à la critique d'art : la création de caractères et la composition typographique peuvent faire l'objet d'une approche de nature scientifique rapportée aux autres champs artistiques en général. On sait, en effet, l'intérêt des avant-gardes pour les renouvellements de la lettre, mais on connaît mal en revanche l'acuité de ces renouvellements au sein des fonderies de caractères, pour les dessinateurs, les graphistes, etc. Par ailleurs, ce type d'étude a subi un important retard en France, au regard de leur développement en Allemagne, en Suisse, aux Pays-Bas ou dans les pays anglo-saxons. Pourtant, comme l'indiquait Apollinaire : « Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts. » Et plus tard Kurt Schwitters : « Dans certaines conditions, la typographie est un art ». Ces dernières décennies ont largement conforté ces points de vue précurseurs. L'Histoire que j'ai entrepris d'établir m'a permis de le vérifier chaque jour : certaines créations de lettres, mais également des spécimens de caractères, des standards typographiques peuvent être considérés comme des œuvres majeures, illustrant l'histoire de l'art au XXe siècle en particulier.

2.

En termes de transmission, je me suis heurté à la difficulté de publier les résultats de ma recherche dans le cadre de l'édition imprimée en France : la crise est passée par là et les éditeurs sont beaucoup moins enclins à relever le défi de faire paraître un ouvrage comprenant de nombreuses reproductions. J'ai donc créé une association, sous l'intitulé « Signes », dont la plupart des membres sont des praticiens et des enseignants sensibilisés à mes recherches, laquelle a développé le projet d'un site susceptible de présenter de la manière la plus complète possible les éléments recueillis. « signes.org » existe depuis fin 2014. Même s'il demeure un site en construction, il accueille déjà une partie notable de travaux et près de 15 000 visuels, et il se distingue par une structure permettant un accès singulier aux connaissances. Cette dernière initiative a bénéficié d'un soutien à l'édition numérique de la part du Centre national des arts plastiques en 2014.

LISTE DES PROJETS SOUTENUS

ANNÉE DE L'AIDE	BÉNÉFICIAIRE	TITRE DU PROJET DE RECHERCHE
2001	Jean-Charles Massera	*Amour, Gloire et Cac 40 (le retour) : pour une esthétique prévisionnelle*
2001	Julia Hountou	*Trente ans de performance en France (1970/2000)*
2001	Marc Dachy	*Archives des avant-gardes Dada, Fluxus, Néo-dadaïsme*
2001	Marie de Brugerolle	*Guy de Cointet : passeur entre surréalisme et théâtre, un chaînon manquant de l'art de la performance*
2001	Michel Giroud	*L'Art comme action : Happening Action, Fluxus, ou l'art comme intervention directe dans les années 1960 et les conséquences aujourd'hui*
2002	Alexandra Midal	*Design Manifeste : pour une théorie du design. Étude pour la réalisation d'un magazine critique de design fournissant des outils de compréhension et d'analyse de l'actualité*
2002	Elisabeth Wetterwald	*La Mauvaise Herbe : Boris Achour, Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Bruno Peinado, Xavier Veilhan, Tatiana Trouvé, Franck Scurti*
2002	Guy Lelong	*Les Contingences de l'art : critique de la notion de post modernisme*
2002	Véronique Giroud	*Les Conditions d'énonciation et de (re)présentation culturelles de l'œuvre d'art face à la considération de l'histoire*
2003	Catherine de Smet	*Les Enjeux du design graphique dans les catalogues d'art contemporain*
2003	Alexandre Castant	*Esthétique et Histoire du son dans les arts visuels*
2003	Clémentine Deliss	*La Radiographie des liaisons*
2003	Matthieu Orléan	*La Maison du cinéaste Paul Vecchiali sert d'exergue et de prétexte à une analyse des problématiques croisées que posent l'art contemporain et le cinéma, et conduit à interroger l'espace cinématographique comme lieu d'exposition*
2003	Michel Wlassikoff	*Histoire du graphisme en France*
2004	Jeanne Quéheillard	*Recherches méthodologiques et théoriques du design*
2004	Judith Ickowicz	*L'Activité artistique saisie par le droit*
2004	Paul B. Preciado	*Performances féministes et queer : politique et poétique des genres*
2004	Stéphanie Moisdon	*6 x 2 (sur et sous l'exposition). Séminaire sous la forme de 12 plateaux de télévision suivi d'une publication*
2005	Alexandre Costanzo	*Les Topiques du sensible*
2005	Annick Lantenois	*Le Design graphique : un paysage hétérogène et mouvant – Quelles représentations ?*
2005	Guillaume Mansart	*Le Réseau associatif non institutionnel au service de l'art contemporain en France*

ANNÉE DE L'AIDE	BÉNÉFICIAIRE	TITRE DU PROJET DE RECHERCHE
2005	Jean-Max Colard	*Nouveau Roman et art contemporain*
2005	Soko Phay	*Le Miroir dans l'art contemporain*
2005	Thierry Davila	*De l'inframince : une autre histoire de l'art du XXe siècle*
2005	Véronique Giroud	*La Mise en scène que la culture se fait d'elle-même*
2006	Alexis Vaillant	*Écriture, fiction sur le site de Luna Park à Bilbao*
2006	Arielle Pelenc	*La Photographie moderne comme processus mental*
2006	Ida Amrain	*La Galerie des locataires et du French Windows 1972 – 2005*
2006	Thomas Boutoux	*Identification de nouvelles formes d'écriture chez les artistes et critiques contemporains*
2006	Vincent Pécoil	*Relations art / industries culturelles dans les sociétés contemporaines*
2007	Elisabeth Wetterwald	*Pretty Vacant*
2007	Guillaume Désanges	*Questions pour un champion (100 milliards de propositions pour faire parler un artiste) : actualisations pratiques*
2007	Judicaël Lavrador	*La Peinture marginale ou « Comment la peinture contemporaine erre comme une morte-vivante hors de son cadre traditionnel et continue à hanter les autres pratiques »*
2008	Émilie Renard	*L'Année prochaine en Arcadie*
2008	Nathalie Magnan	*Limites, limites*
2008	Pascal Rousseau	*Cosa mentale : une relecture de l'art du XXe siècle*
2008	Sylvie Boulanger	*La Pratique artistique de la publication*
2009	Christophe Gallois	*Out-of-Sync : Steve Reich et les arts visuels, 1965-1969*
2009	Fabrice Flahutez	*Une histoire du lettrisme*
2009	Michel Wlassikoff	*Création de caractères et typographie en France*
2009	Yann Ricordel	*Soundings : les artistes utilisant le son aux États-Unis dans les années 1960-1970*
2010	Corinne Diserens	*Un ironisme d'affirmation*
2010	Fabienne Dumont	*À la confluence des mémoires migrantes, du féminisme et du monde ouvrier : l'œuvre de Nil Yalter*

ANNÉE DE L'AIDE	BÉNÉFICIAIRE	TITRE DU PROJET DE RECHERCHE
2010	Garance Chabert	*Les Artistes iconographes contemporains*
2010	Giovanna Zapperi	*Apocalypse de l'archive : réinventer la mémoire dans un âge postcolonial*
2010	Juliane Debeusscher	*Exercices de mémoire : lectures dissidentes en Europe de l'Est*
2011	Audrey Illouz	*Vito Acconci : de la revue « 0 to 9 » à l'Acconci Studio*
2011	Claire Moulène	*Les Dispositifs à spectateur unique*
2011	Elisabeth Wetterwald	*Le Travail de l'art*
2011	Kim Seungduk	*Une attitude globale : Nam June Paik, le techno-chamane*
2011	Natacha Pugnet	*L'Autopoïétique des doubles*
2011	Véronique Perriol	*Henry Flynt face à l'histoire*
2012	Élodie Royer	*Du « 3e étage » à aujourd'hui : une histoire alternative de l'art contemporain arménien*
2012	ÉricThouvenel	*Fabriques expérimentales : cinéastes au travail*
2012	Estelle Nabeyrat	*Anthropophagismes*
2012	Gilles Rouffineau	*Archéologie de l'édition numérique*
2012	Muriel Berthou Crestey	*Dennis Oppenheim, l'énergie et son ombre*
2012	Sébastien Pluot	*« AWC and Beyond » : répliques et historicisations d'un mouvement*
2013	Damien Airault	*L'Exposition Science Fiction d'Harald Szeemann*
2013	Julie Borgeaud	*Ray Johnson, collages : l'histoire à rebrousse-poil*
2013	Mildred Duran Gamba	*Au-delà de l'instant. Le geste comme expérience sémiologique : quelques pratiques et théories des artistes de l'art-action extra-occidental*
2013	Sophie Orlando	*Sonia Boyce : pratiques mixtes post-1989*
2013	Sophie-Isabelle Dufour	*Étude des écrits de Bill Viola (1973-2013)*
2013	Vincent Normand	*« The Mute Things Speak to Me » : géologie de l'exposition*
2013	Vincent Romagny	*L'Œuvre d'art et l'aire de jeux à l'époque de sa production de masse : Aldo Van Eyck, Isamu Noguchi, Creative Plaything*

ANNÉE DE L'AIDE	BÉNÉFICIAIRE	TITRE DU PROJET DE RECHERCHE
2014	Christophe Domino	*Pour en finir avec l'art de la guerre (avec Krzysztof Wodiczko)*
2014	Daniele Balit	*Pour une musique écologique : Max Neuhaus*
2014	Marianne Derrien	*De l'usage des forces*
2014	Olivier Schefer	*Art et science-fiction chez Robert Smithson*
2014	Valérie Da Costa	*Pino Pascali : retour à la Méditerranée*
2015	Bruno Fernandes	*Valeurs d'usages et territorialités du nu spectacularisé dans le Japon de la croissance (1945-1989)*
2015	Cédric Vincent	*Le Premier Festival mondial des arts nègres : enquêtes et archives*
2015	Emma Dusong	*Chant et art contemporain au cœur de la scène américaine*
2015	Érik Bullot	*Le Film et son double : ventriloquie, boniment, performativité*
2015	Judith Ickowicz	*Une anthologie : les sources juridiques de l'histoire et la théorie du design*
2015	Mériam Korichi	*La Philosophie après l'art : le sens de l'art aujourd'hui*
2015	Rémi Parcollet	*Les Auteurs de vues d'expositions aux États-Unis*

FOCUS

DANIELE BALIT
ALEXANDRE CASTANT
JEAN-MAX COLARD
VALÉRIE DA COSTA
THIERRY DAVILA
GUILLAUME DÉSANGES
FABIENNE DUMONT
FABRICE FLAHUTEZ
JUDITH ICKOWICZ
VINCENT NORMAND
SÉBASTIEN PLUOT
OLIVIER SCHEFER

DANIELE BALIT

POUR UNE MUSIQUE ÉCOLOGIQUE : MAX NEUHAUS

Max Neuhaus testing for his Siren Project, 1978–1989 © Estate of Max Neuhaus/Courtesy Butler Library, Columbia University

Ma recherche *Pour une musique écologique : Max Neuhaus* s'inscrit dans un parcours de recherche qui vise à comprendre, par le biais d'une historiographie « audiovisuelle », le rôle de l'espace sonore et de l'expérience auditive dans le paradigme de la sculpture post-minimaliste ainsi que dans celui de l'art en situation. Il s'agit de sonder la possibilité d'une lecture transdisciplinaire des œuvres d'Alvin Lucier, de Robert Morris, de Terry Fox, de Maryanne Amacher, de Michael Asher, de Robert Smithson, de Tony Conrad, de Max Neuhaus, et de leurs territoires partagés.

Dans le cadre du soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Cnap, je me suis intéressé en particulier à l'œuvre de Max Neuhaus, artiste davantage connu comme le père de l'installation sonore que pour la radicalité de ses tentatives de resituer l'expérience de l'écoute dans l'hétérogénéité des espaces quotidiens. Mon investigation, toujours en cours, vise à saisir la complexité et la singularité de cette posture et la façon dont elle renouvelle les enjeux de l'avant-garde sonore, grâce à des outils empruntés à la sculpture.

J'interroge plus spécifiquement la transdisciplinarité de la posture de Max Neuhaus et la manière dont il se positionne suite à l'abandon de sa carrière de percussionniste et d'interprète, pour se consacrer à la production de « topographies sonores » : à la croisée des champs « élargis » de l'art et de la musique. Étayée par une contextualisation adéquate, mon étude vise à évaluer l'impact d'un tel projet sur les enjeux de l'époque et sur les années qui ont suivi.

Si j'avais déjà commencé à sonder ces questions dans mes recherches, l'accès aux sources primaires m'a permis d'apporter des éléments importants et inédits. Grâce au travail sur les archives, à Naples, auprès de l'Estate Max Neuhaus, et sur celles que je consulterai à New York, en septembre 2015, aux archives Max Neuhaus, à la Rare Book & Manuscript Library de la Columbia University, j'approfondis ma connaissance de l'œuvre protéiforme de l'artiste, qui n'a de cesse de questionner les frontières artistiques.

L'accès à ce matériel d'archive m'a permis de retracer la cartographie des modes opératoires de l'artiste (inscription, drawings, place, moment, performance, networks, walks, passage, sensation, invention). J'ai pu dès lors consolider un projet de publication d'écrits de l'artiste, en cours

de développement aux Presses du réel pour la collection *Ohcetecho*.

Ce travail m'a conduit à considérer la problématisation de l'espace public et de l'environnement qui est au cœur du parcours de Max Neuhaus. La variété des zones disciplinaires explorées révèle, en effet, une volonté d'opérer à différents niveaux de la sphère sociale (urbanisme, marketing, design, science, innovation, architecture, paysagisme).

C'est dans cette direction que j'ai orienté mes recherches en posant la question de l'écologie au regard de l'œuvre de Max Neuhaus. Il s'agit de vérifier jusqu'à quel point il est légitime de parler d'un véritable paradigme, d'un nouveau modèle introduit par l'artiste concrétisant les aspects plus radicaux du projet cagien – cette cohabitation entre l'art et le monde désignée par John Cage par les termes « musique écologique ».

Un article publié dans la section Théorie et Critique de la revue *Critique d'art* (n° 44,) sélectionné dans le cadre du partenariat entre le Cnap et la revue, porte en particulier sur le *Sirens Project,* entreprise consacrée à la mise au point d'un nouveau système sonore pour les véhicules d'urgence, et met en évidence que certains territoires abordés par Max Neuhaus demeurent moins connus et sont par conséquent susceptibles d'être davantage explorés. L'article, selon l'introduction de l'historienne de l'art Elitza Dulguerova, *« aborde la relation entre art et espace public à travers l'étude des installations sonores réalisées ou projetées par Max Neuhaus à destination de l'environnement urbain post-industriel. Loin du désir futuriste de soumettre la vie à un principe esthétique global, l'approche de Neuhaus place l'auteur en retrait et interpelle par l'attention portée à « l'écoute de l'écoute », à la cohabitation des sons dans la ville plutôt qu'à leur organisation systématique. C'est dans ce sens que le concept de « musique écologique » prend toute son ampleur. Finement mise en contexte, cette étude de cas rappelle l'importance d'une histoire à la croisée des chemins, au-delà des frontières disciplinaires. »*

Les installations de Max Neuhaus occupant l'espace public souvent au seuil du discernement suggèrent la capacité de l'art à « se dissimuler dans l'environnement » jusqu'à devenir invisible. Une forme de mimétisme radical qui va de pair avec la revendication de l'artiste d'écouter notre environnement, de développer une phénoménologie de la perception, comme forme d'« attention aux sons que l'on ajoute à l'environnement ».

Il reste selon moi primordial de considérer les « situations sociales » proposées par l'artiste, dans leurs généalogies multiples – avec la sculpture post-minimaliste, la critique institutionnelle, et l'exploration extra-muros de Richard Serra, Gordon Matta-Clark ou Michael Asher – tout en les abordant en parallèle sous l'angle d'une redéfinition du champ de la musique à l'époque post-Cage et d'une problématisation de l'environnement sonore comme construction sociale. Ce séjour à New York me permettra de mieux situer ces questions dans les géographies de l'époque, en obtenant des éléments complémentaires grâce à l'étude d'archives, à la visite de centres documentaires, et aux rencontres avec des spécialistes.

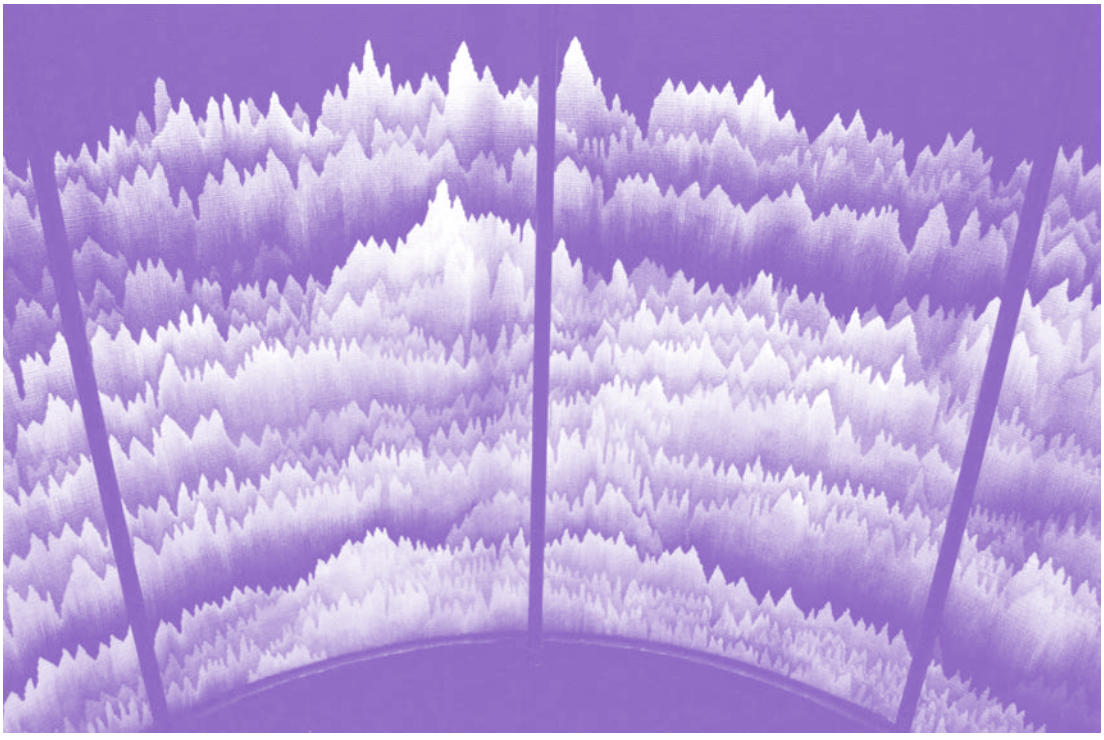
Exposer Max Neuhaus

L'œuvre de Max Neuhaus se caractérise par une réinvention des outils, des modes opératoires et des dispositifs artistiques : autant d'aspects qui relèvent des métadiscours de l'art et qui ne se trouvent pas sans influence sur les enjeux curatoriaux. C'est pourquoi cette recherche est aussi entrelacée avec mon parcours de commissaire d'exposition. L'obtention de l'aide du Cnap m'a en effet permis de mener une réflexion cruciale sur les problématiques inhérentes à l'exposition d'œuvres si radicalement *in situ* et « fugitives » comme celles de Max Neuhaus. Le format inédit d'œuvre sonore permanente, souvent concrétisé dans l'espace public, est en ce sens l'un des paradoxes que l'artiste a rendu possible. L'expérience des installations à Turin, Bordeaux, Genève, Berne, Pulheim, ainsi qu'à la Dia Art Foundation de Beacon, a été un moteur essentiel pour articuler cette réflexion en vue de la réalisation du projet d'exposition programmé pour octobre 2016 au Frac Franche-Comté de Besançon. L'opportunité de visiter des travaux permanents de Max Neuhaus m'a permis d'interroger le statut de l'œuvre sonore *in situ*, et de réfléchir aux formes et formats qui conviennent à l'exposition *ex situ* de ces œuvres.

▸ **Daniele Balit, juin 2015**

ALEXANDRE CASTANT

D'UNE RECHERCHE SUR UNE ESTHÉTIQUE ET HISTOIRE DU SON DANS L'ART CONTEMPORAIN À PLANÈTES SONORES



Cécile Le Talec, *Panoramique Polyphonique* (détail intérieur de la tapisserie), 2013 © Cité internationale de la tapisserie d'Aubusson

En 2003, j'ai obtenu le soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Centre national des arts plastiques pour réaliser une recherche sur une *Esthétique et Histoire du son dans l'art contemporain*. J'avais préalablement écrit une thèse de doctorat, en esthétique, sur la notion d'image dans l'œuvre du poète, écrivain et critique d'art André Pieyre de Mandiargues, et publié de nombreux articles sur la photographie, notamment dans ses relations aux autres arts (littérature, cinéma, son). Aussi, ce sujet s'inscrivait dans la lignée méthodologique d'un travail déjà entamé sur les relations et le passage entre les arts, les médiums et les signes : images, textes, sons.

La dynamique de cette étude et de son écriture a d'abord été de faire un retour en arrière : depuis 1993, j'avais accumulé des articles, études, chroniques, reportages (notamment pour l'Institut national de l'audiovisuel puis France Culture), entretiens, informations, documentations, communiqués de presse et autres notes prises lors d'expositions, tous liés au thème du son dans l'art. En effet, même si ce thème était moins mis en avant qu'aujourd'hui dans le champ des arts plastiques, il était toutefois pourvoyeur de nombreuses expérimentations dans le domaine du post-rock et des musiques improvisées, de la radiophonie de création et du cinéma. Il s'agissait donc, sinon de mettre en forme cette documentation, du moins de l'organiser dans une étude au mouvement plus ample.

C'est à la croisée de plusieurs centres d'intérêt que ce sujet avait pris corps. Ainsi, au regard d'un goût pour la création musicale qui, sur les cendres laissées par l'embrasement de la *Wave* de la fin des années 1970, allait me faire découvrir la musique expérimentale et contemporaine, la création radiophonique comme la bande-son du cinéma me sont toujours apparues en conversation secrète avec l'image, l'expérience visuelle et les arts

plastiques : leur histoire commune me semblait à faire. Et c'est précisément à ce développement que le soutien à la recherche en théorie et à la critique d'art du Centre national des arts plastiques, m'a donné la possibilité de me consacrer.

Son écriture s'est déroulée entre 2004 et 2006, et l'ouvrage titré *Planètes sonores (radiophonie, arts, cinéma)* a été publié en 2007 chez Monografik, que Christophe Le Gac venait de créer. Toutefois, signes encourageants tandis que j'avançais dans cette recherche, de nombreuses explorations sonores apparaissaient dans la création contemporaine… Il en était ainsi, par exemple, du festival international des arts sonores City Sonic à Mons, en Belgique, que je découvrais en 2005 et dont la programmation a suffisamment nourri mon parcours pour que je travaille actuellement avec son directeur artistique Philippe Franck à un livre sur les arts sonores. Quelque chose autour du son se passait indubitablement : il devenait un acteur incontournable de la création artistique… C'était il y a dix ans… Dès lors, l'*Esthétique et Histoire du son dans l'art contemporain* que je préparais, de manière fragmentaire mais dans une perspective transhistorique, allait se développer à travers trois domaines que je comptais explorer : la radiophonie, les arts plastiques et le cinéma, et, inévitablement, interroger la figure de l'essai dans l'écriture du son et la transdisciplinarité. Autrement dit : comment (d)écrire le son ?

Du point de vue éditorial, *Esthétique et Histoire du son dans l'art contemporain* abordait en premier lieu la radiophonie ou plutôt le radiophonique pour sa mémoire intime et collective, son imaginaire, les nouvelles approches spatio-temporelles qu'il découvrait (des adaptations littéraires de Pierre Schaeffer à la réflexion acousticienne d'Abraham Moles). Venaient ensuite les arts plastiques et la mise en perspective du son dans l'art. Du dialogue entre les arts aux machines utopiques du XVIIIe siècle, du symbolisme aux avant-gardes historiques de l'entre-deux-guerres, du futurisme à Fluxus, de la sphère audiovisuelle aux relations entre le rock et les arts plastiques, d'une politique des sons à la question de l'inaudible, le bruit, l'écoute, le silence, la voix, la musique, l'imaginaire de la musique, sa part figurée non seulement traversaient l'histoire de l'art moderne et contemporain, mais surtout, ils en produisaient la synthèse. Cette étude a mis celle-ci au jour pour en faire émerger les pointes notionnelles, conceptuelles, et, plus encore, pour les articuler entre elles. Enfin, une plastique du son au cinéma donnant à relire le modernisme et la modernité cinématographique (d'Eisenstein à Welles, de Bresson à Bergman et Antonioni, de Robbe-Grillet à Godard), l'expérience du son se révélait appréhendée comme autant de crises et de conflits avec l'image qui, en fin de course, ouvraient le cinéma sur l'horizon de la vidéo comme de l'art contemporain.

Le livre, dans la foulée de cette étude, était arrivé au moment où les pratiques sonores dans le champ des arts plastiques devenaient, comme on l'a dit, un phénomène de société (artistique)… Paru en 2007, l'année d'après *Planètes sonores* était épuisé (mais il a été toutefois possible de le rééditer en 2010 !). Je fus alors régulièrement sollicité et donnais des conférences sur ce sujet à Montréal, Taipei, Shanghai ou encore l'île de La Réunion, et, bien sûr, dans le réseau des écoles d'art où j'enseigne. Enfin, depuis, outre des contributions à des catalogues d'artistes sonores, je prépare, aux Nouvelles éditions Scala, la suite de *Planètes sonores* à paraître en 2016. L'histoire sonore dans les arts plastiques continue…

▸ **Alexandre Castant, juin 2015**

JEAN-MAX COLARD

L'HYPOTHÈSE NOUVEAU ROMAN

Au début des années 2000, un double mouvement d'étude et d'activité croissante de critique d'art m'a conduit à m'éloigner des études universitaires « classiques » pour m'orienter vers une recherche plus indécise, et non déterminée dans ses formes, à laquelle je donnerai ultérieurement un nom : *L'Hypothèse Nouveau Roman*. Qu'ai-je suivi ? Une impression diffuse. Trop impressionniste pour faire l'objet d'une « thèse », mais suffisamment entêtante pour y revenir sans cesse. Pour le dire très simplement : j'eus souvent l'impression qu'il flottait dans l'art contemporain, des années 1960 aux années 1990 et au-delà, « un air de Nouveau Roman ». J'en apercevais la trace dans les récits éclatés des vidéos ou des films, dans les « personnages à réactiver » de l'artiste Pierre Joseph, qui traversent comme des fantômes le paysage des expositions, dans les récits spatialisés des expositions. Je relevais la présence de tropismes sarrautiens dans les sous-titres des photogrammes d'Éric Rondepierre ou dans les courts textes personnels inscrits sous les photographies marines de Roni Horn. Je formulais une hypothèse à ce sujet.

Cette hypothèse, c'est l'idée que le Nouveau Roman, décrété par le milieu littéraire et éditorial des années 1980 en France comme une impasse, comme une aventure sans suite et sans lendemain dans la littérature française contemporaine, se trouvait « continuée » hors du livre, hors de la littérature, dans le champ de l'art contemporain. C'est l'idée selon laquelle les expérimentations narratives du Nouveau Roman font l'objet d'une réception diffuse auprès des milieux de l'art français ou new-yorkais. Vu de loin, lu de biais et par les détours culturels du cinéma ou du roman américain, le Nouveau Roman était encore accrédité par les artistes et sur les campus américains comme une tendance commune, alors même que leurs auteurs (Michel Butor, Claude Simon, Claude Ollier, Marguerite Duras notamment) s'en étaient eux-mêmes désolidarisés, insistant désormais sur leurs singularités. Et de même, elle se trouvait tout aussi vaguement assimilée au cinéma de la Nouvelle Vague ou à l'aventure théorique des années 1960-70. Outre-Atlantique, la *French Theory* a incité ses fervents amateurs à considérer *« comme ses produits dérivés le cinéma de la Nouvelle Vague ou le Nouveau Roman, ce dernier étudié souvent sur les campus comme si Robbe-Grillet illustrait Derrida, ou Georges Perec prolongeait Deleuze — une France avant-gardiste revisitée à la lumière de sa théorie[1] »*. Reste que cette mouvance du Nouveau Roman, regroupement occasionnel et opportun de poétiques singulières, en est venue à incarner aux yeux d'autres milieux culturels l'expérimentation narrative littéraire tout entière. Il s'est maintenu là une certaine idée de la modernité *« qui correspondait à un ensemble un peu flou qui allait du Nouveau Roman à Tel Quel et d'Althusser à Lacan, en passant par Foucault, Derrida et quelques autres »*, ainsi que l'écrit Benoît Peeters[2]. Peu m'importèrent les objections que je fis à cette quête : échappant à la rigueur universitaire, c'est ce regard flottant, cette vague impression venue des arts plastiques que j'adoptai pour m'aventurer dans le champ de l'art. Sans doute s'agissait-il moins pour moi d'un objet d'étude que d'un

Vue de l'exposition « Journal d'une chambre » avec des œuvres de Erica Baum, Julien Carreyn, Astrid Klein. Curateur : Jean-Max Colard, Galerie Crèvecœur, Paris, 2012 © D.R. / photo : Hélène Giansily

1. François Cusset, *French Theory*, *op. cit.*, p. 291.

2. Benoît Peeters, *Écrire l'image. Un itinéraire*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009, p. 7

Vue de l'exposition « Journal d'une chambre » avec des œuvres de Erica Baum, Julien Carreyn, Astrid Klein. Curateur : Jean-Max Colard, Galerie Crèvecœur, Paris, 2012 © D.R./photo : Hélène Giansily

prétexte pour aller toujours plus avant. Peut-être fut-ce moins un sujet qu'un « prisme » accordé au littéraire que je suis pour me permettre de regarder avec une certaine acuité les œuvres et les expérimentations narratives qui se déroulent dans le champ de l'art contemporain.

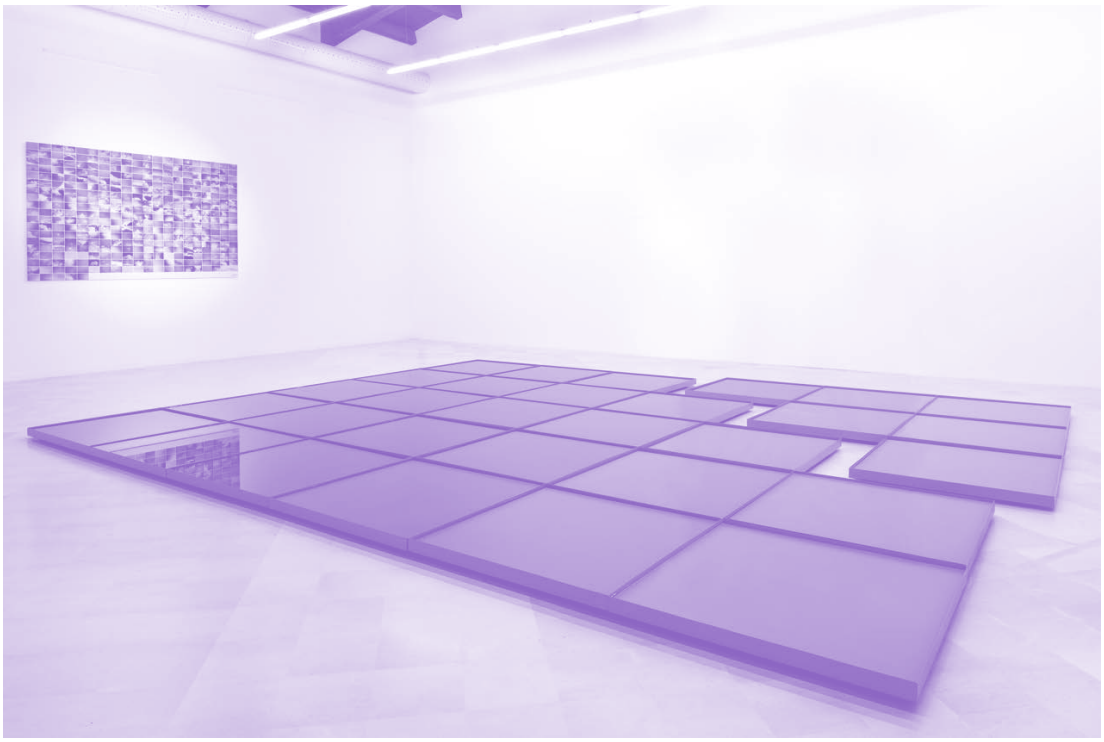
Toujours ouverte, toujours indécise, cette hypothèse a fait l'objet d'une aide à la recherche en théorie et critique d'art délivrée par le Centre national des arts plastiques au début des années 2000, mais aussi d'une résidence de recherche à l'Akademie Schloss Solitude de Stuttgart. Pour moi ces aides se combinent et se complètent. Indéniablement, l'obtention de ces aides eut un effet catalyseur : elles suscitaient de la curiosité chez d'autres, elles impulsaient une recherche plus objective, elles validaient d'une certaine manière ce qui n'était encore chez moi qu'une vague hypothèse personnelle. L'aide du Cnap me permit également d'aller à New York pour rencontrer notamment Mel Bochner et Dan Graham, lecteurs de Robbe-Grillet au milieu des années 1960. Il s'agissait au fond d'exporter cette hypothèse, de l'essayer sur d'autres dans un contexte d'emblée plus international.

Tout ce que je puis dire aujourd'hui, c'est que cette « Hypothèse » ne m'a plus quitté. Elle nourrit en sous-main nombre de mes activités de critique d'art. Elle ne s'est pas formulée en un seul volume, mais a justement pris des formes diverses, rejoignant par là les particularités non-académiques de la « recherche en art ». Ses premières formalisations d'ailleurs ne furent pas des textes, mais plus étrangement des montages photo-textes, des archives visuelles, des analogies entre des textes et des œuvres de l'art contemporain. Mais elle a aussi inspiré des travaux diversifiés : articles de catalogue, expositions, la création du fanzine *Gomme*, ou encore cette exceptionnelle session de rencontres entre Alain Robbe-Grillet lui-même et plusieurs artistes internationaux, événement organisé à la Serpentine Gallery de Londres en juillet 2007 par le curateur Hans Ulrich Obrist et moi-même. Et tout récemment encore, la création et l'animation d'un centre de recherches informel : « L'Hypothèse Robbe-Grillet », où se croisent artistes et universitaires. C'est donc là un ensemble très disparate, en partie seulement à valeur universitaire, mêlant recherche et création, mais dont la diversité se trouve fondée par son objet-même : moins qu'une thèse, il s'agit d'une hypothèse toujours en cours d'examen, faite d'analogies, de rencontres, de rapprochements subjectifs, mais aussi de faits avérés dans l'histoire de l'art. Puzzle hypothétique, projet inabouti mais toujours *ongoing*, *in progress*, *L'Hypothèse Nouveau Roman* est un « chantier », pour reprendre l'expression de l'artiste Bertrand Lavier, chantier de fouilles et recherches, toujours en cours de prospection. J'aime à penser que cette nébuleuse, voire ce *cloud* dirait-on en informatique pour désigner un nombre ouvert mais relié de données, m'apparaît presque aujourd'hui comme une collection particulière, mais aussi comme l'exemple frappant d'une forme ouverte et transmédiale de recherche.

▸ **Jean-Max Colard, juin 2015**

VALÉRIE DA COSTA

PINO PASCALI : RETOUR À LA MÉDITERRANÉE

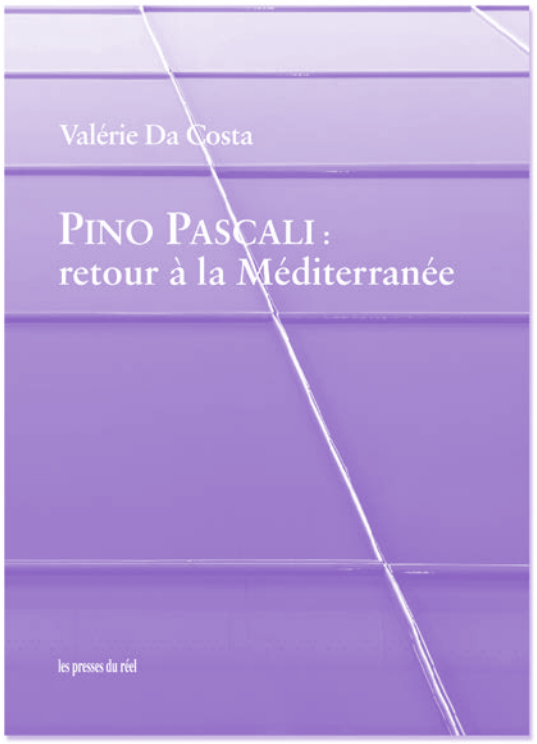


Vue de l'exposition « Pino Pascali, 32 mq di mare circa et Luigi Ghirri, ∞ (Infinito) », Fondazione Museo Pino Pascali, Polignano a Mare, 2014 © photo : Cosmo Laera

Pino Pascali : retour à la Méditerranée est la première étude française consacrée à l'artiste italien, mort prématurément en 1968 et qui, en quatre années (1964-68), a réalisé une œuvre sculpturale centrale dans l'art du XXe siècle.

J'ai conduit cette recherche suite à un important travail mené lors de deux séjours, en avril et en octobre 2014, à la Fondazione-Museo Pino Pascali à Polignano a Mare, dans les Pouilles, dirigée par Rosalba Branà. Ce travail a également été complété par d'autres séjours de recherche en Italie, notamment dans des fonds d'archives à Rome et à Venise. J'ai ainsi rencontré des galeristes, des historiens de l'art et des artistes ayant connu Pino Pascali, comme Claudio Abate, Anna D'Elia, Fabio Sargentini, Simonetta Lux, Pietro Marino, Maurizio Mochetti, Piero Gilardi… J'ai pu découvrir les œuvres de l'artiste conservées dans diverses collections publiques et privées. Enfin, j'ai séjourné comme chercheuse invitée à la Villa Médicis.

La Fondazione-Museo Pino Pascali conserve les archives de l'artiste, récupérées par ses parents après sa mort. Celles-ci se composent de photographies, de correspondances, d'articles de presse, de cartons d'invitation, de catalogues d'exposition, de films, de revues, de livres mais aussi des mémoires



Valérie Da Costa,
Pino Pascali – Retour à la Méditerranée, Dijon,
Les presses du réel, 2015

d'études qui ont accompagné sa formation à l'Académie des beaux-arts de Rome, d'esquisses de scénographies pour la Rai et de divers objets ayant appartenu à l'artiste. Elles constituent le matériau inédit de ma recherche dont le développement, lui, s'attache principalement au travail sculptural de Pascali qui constitue la colonne vertébrale de son œuvre. Mais Pascali a aussi réalisé des performances, des photographies, des scénographies, des dessins publicitaires, autant de directions artistiques qui ont nourri et construit sa démarche et contribué à affirmer l'hétérogénéité de son langage plastique dont ses sculptures portent les traces.

J'ai fait le choix d'articuler ma recherche autour de différents thèmes : la temporalité de la sculpture, la mise en scène de soi, la sculpture comme art environnemental, l'attachement à la Méditerranée, l'intérêt pour l'anthropologie. J'ai souhaité sans chercher l'exhaustivité redonner au travail de Pino Pascali sa place centrale dans le paysage de l'histoire de la sculpture moderne et contemporaine et en présenter son étonnante contemporanéité.

▸ **Valérie Da Costa, juin 2015**

DE L'INFRAMINCE. BRÈVE HISTOIRE DE L'IMPERCEPTIBLE, DE MARCEL DUCHAMP À NOS JOURS

« L'œuvre d'art n'existe qu'en tant que forme » : cette constatation d'Henri Focillon résume une grande partie des études historiques et critiques dans lesquelles l'œuvre d'art est considérée comme une forme pleine et entière qui s'offre comme telle à l'expérience. Cette publication part du constat opposé et pose les questions suivantes : l'art peut-il se passer de formes jusqu'à devenir invisible ? L'art peut-il être – et jusqu'à quel point – imperceptible ?

Car il existe dans l'histoire de l'art des formes qui bien souvent ne sont pas assurées d'elles-mêmes, des œuvres qui se manifestent à peine, des créations insaisissables. C'est cette part non manifestée de la vie des formes, qui fait pourtant partie de l'histoire de l'art, que cette recherche tente d'exhumer et d'analyser. Le terme « inframince » qui lui sert de titre a été inventé par Marcel Duchamp dans un ensemble de notes probablement écrites entre 1935 et 1945. Il y désigne des manifestations à l'épaisseur infime, des formes à la pesanteur comptée, des gestes pratiquement imperceptibles. Ainsi les ombres, les volutes de fumée, les mouvements de l'air largement utilisés par Duchamp dans son travail sont-ils des phénomènes inframinces. Ainsi certains sons, tout juste audibles, certaines odeurs, tout juste manifestées, sont-ils présents autour de nous sans pour autant que l'on puisse les remarquer. Se dégage alors chez lui une véritable phénoménologie de l'imperceptible, qui est aussi une phénoménologie des nuances. Elle fait de l'invisible l'objet de l'art et de la création, et de l'invention de l'imperceptible le motif même d'une recherche. Si bien que la perception devient ici ce qu'il s'agit de rendre subtil et aigu, ce qu'il s'agit de travailler pour ouvrir autant que faire se peut le champ de l'expérience sensible.

Une grande partie du livre est aussi consacrée à l'art occidental des années 1960 et 1970. Avec l'art conceptuel, c'est en effet la disparition de l'œuvre comme telle, la fascination pour l'invisible qui structurent nombre de démarches artistiques de l'époque (chez Robert Barry, Michael Asher, Ian Wilson, par exemple). Là aussi, l'art ne procède plus de formes matériellement affirmées, de constructions tangibles et physiquement établies, mais plutôt de jeux avec l'invisible, de situations dans lesquelles l'œuvre n'est matériellement plus assurée d'elle-même et dans lesquelles le spectateur s'affirme moins que jamais comme un regardeur qui fait face à un objet identifiable. Cette situation amènera Lawrence Weiner à proposer qu'il ne soit pas nécessaire de réaliser une œuvre pour qu'il y ait art. Le travail sonore de Max Neuhaus occupe une place de choix dans cette histoire dans la mesure où Neuhaus a su, avec le son et l'espace, créer les conditions d'une présence-absence de l'œuvre. Chez lui, des dispositifs sonores permettent à celui ou celle qui passe par là de faire l'expérience que l'art n'est pas dans l'affirmation pure et simple de la présence physique d'un objet – fût-il un objet sonore –, mais dans la dialectique, toujours renouvelée, entre présence et absence, apparition et disparition, identification et invisibilité. En ce sens, l'imperceptibilité est chez lui l'autre nom de l'art, et l'invention de seuils perceptifs la véritable légitimation de l'œuvre.

Une autre partie de l'ouvrage est consacrée à l'analyse de travaux plus récents qui font de la disparition, de la discrétion, le moteur même de leur raison d'être. Parmi de nombreux exemples, deux sont tout particulièrement à souligner. Jirí Kovanda tout d'abord, un artiste tchèque qui a commencé à travailler à partir de la fin des années 1970 et qui est toujours actif aujourd'hui. Durant cette période tout particulièrement, Kovanda a développé un certain nombre d'actions dans Prague qui avaient toutes pour caractéristique d'être indiscernables pour tout spectateur éventuel. Cet art furtif permettait non seulement de ne pas être repéré par les autorités locales mais aussi de pouvoir travailler avec peu de moyens. Il en est résulté un corpus de pièces, dont témoignent des photos en noir et blanc, dans lequel les différences entre banalité et création, disparition et manifestation s'effacent. Plusieurs années plus tard, Roman Ondák, un artiste slovaque, a lui aussi su explorer les ressources plastiques de l'invisibilité. Ses dessins, actions et installations montrent que la discrétion reste une vertu plastique actuelle à l'heure où voir et être vu semble constituer la règle absolue de la contemporanéité. Avec Ondák, c'est aussi une nouvelle version de l'imperceptible qui nous est proposée, celle qui considère que le travail artistique doit négocier avec ce qui ne s'affirme pas mais qui est pourtant présent autour de nous.

Disons finalement que le terme « inframince » qui sert de titre à l'ouvrage est utilisé ici comme une notion régulatrice. Nombre d'artistes analysés n'en connaissent pas forcément l'existence et cependant ils développent, chacun à sa façon, cette heuristique de l'inapparence, de la disparition et de l'invisibilité. Comme si Duchamp, au-delà des gestes amplement repérés dans l'histoire et qu'il a légués à la postérité, était aussi et par ailleurs toujours présent « mine de rien » avant tout dans l'actualité même de ce qui se manifeste à peine.

▸ **Thierry Davila, juin 2015**

GUILLAUME DÉSANGES

QUESTIONS POUR UN CHAMPION (100 MILLIARDS DE PROPOSITIONS POUR FAIRE PARLER UN ARTISTE) : ACTUALISATIONS PRATIQUES

Entretien avec Nam June Paik, Séoul, 2009 © Work Method

Afin de réactiver la forme de l'entretien comme véritable outil critique, le projet *Questions pour un champion : actualisations pratiques* propose de sortir du cadre de l'entretien traditionnel en expérimentant de nouveaux protocoles d'entretiens, afin de les adapter à l'œuvre interrogée. Il s'agit, au cas par cas et selon les artistes, d'utiliser les possibilités exceptionnelles de l'oralité et le jeu sur les conditions d'obtention et de transcription de l'entretien, afin de créer les conditions de situations inattendues qui offriront de nouvelles clés d'appréhension d'une œuvre d'art. Le texte *Questions pour un champion* que j'avais publié dans la revue *Trouble* n° 2, en 2004, était pensé comme programmatique plus que théorique. C'est pourquoi j'ai décidé de réaliser certains de ces protocoles. Moins qu'une décision formelle arbitraire, il s'agissait à chaque fois d'expérimenter une forme d'entretien qui soit une réponse à une problématique particulière liée soit aux conditions de la rencontre, soit au travail même de l'artiste. Pour éviter de rester dans la sphère du « jeu » littéraire, il est nécessaire que chacun des protocoles employés ne le soit pas arbitrairement, mais constitue un lien réfléchi au travail même de l'artiste ou bien soit suscité par une opportunité ou une occasion spécifique. C'est pourquoi il m'est apparu que ce projet ne pouvait se faire comme un programme volontariste limité dans le temps. J'ai donc finalement choisi de l'insérer comme une partie quasi permanente de mon travail critique et de commissaire d'exposition.

Dans cette logique, les entretiens suivants ont été réalisés :

Publiés avant 2007

– *Dialogue de sourds*, entretien sans réponse avec Dominique Petitgand publié in catalogue *La gorge sèche (documents)*, éd. association « à table ! », Boulogne-sur-Mer, 2004.

– *Place défaite*, discussion par *chat* avec François Piron à propos de Pierre Ardouvin publiée in *Place des fêtes*, Le Plateau, Paris, 2006.

– *Avant-après*, deux entretiens avec Thomas Hirschhorn, avant et après le projet « Musée précaire Albinet », éd. Les Laboratoires d'Aubervilliers / Xavier Barral, 2005.

– *Entretien-stimuli* et *Dominique Petitgand écoute ses pièces*, in *Notes, voix, entretiens*, éd. Les Laboratoires d'Aubervilliers / École nationale supérieure des beaux-arts, 2002.

– *Tom et moi (Exchanging Emails With a Stranger is the Highest Form of Art Criticism)*, entretien en version bilingue signifiant-signifié avec Tom Marioni, in revue *Trouble* n° 6, 2006.

Publiés depuis 2007

Entretien *À charge (minutes d'un procès d'intention artistique)*, avec Adam Vackar.

Cet entretien prend la forme d'un procès où le critique d'art interroge l'artiste « à charge », c'est-à-dire en prenant la position de l'accusateur, se concentrant volontairement sur les failles, les ambiguïtés, les contradictions, et autres aspects problématiques de son travail. L'artiste, dans la position de l'accusé, est conduit à défendre son travail, face à un discours qui vient le contester. Publié in *Adam Vackar (1-12)*, 2007.

Entretien sous la forme d'un texte critique corrigé par l'artiste, à propos de *The Beggar's Opera* de Dora García.

Cet entretien a pris la forme d'un texte rédigé par le critique, que l'artiste était invité à annoter dans

la marge, comme un enseignant corrige une copie. L'occasion d'approuver, de préciser, de nuancer ou de contredire certaines spéculations critiques. Publié dans la revue *Dits*, 2008.

Discussion virtuelle entre artistes, à partir d'archives sonores : *Vox Artisti, la voix de ses maîtres.*
Cet entretien part de l'idée utopique d'interroger tous les artistes du XXe siècle ensemble. Créer une conversation fictive par le biais du montage sonore, en récupérant et redécoupant leurs paroles reprises dans des enregistrements de tous types (entretiens, *statements*, performances, etc.).
Il prend la forme d'une diffusion publique dans laquelle le critique reste muet, écrivant ses commentaires en direct sur un écran d'ordinateur projeté. Présenté internationalement dans de nombreuses institutions depuis 2008.

Entretiens *Cartes postales artistiques* : Dominique Petitgand, Claude Lévêque, Thomas Hirschhorn, Bernard Marcadé (à propos de Marcel Duchamp), Loris Gréaud.
Ces entretiens entendent utiliser la « fausse » spontanéité d'une certaine forme télévisuelle, adaptée d'émissions telles que *Carte postale gourmande* présentée par Jean-Luc Petitrenaud (France 5) ou *Fréquenstar* présentée par Laurent Boyer (M6). Les films qui en résultent ont été présentés dans le cadre d'un cycle de conférences données à l'école des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand en 2007-2008, mais aussi dans certaines expositions des artistes.

Entretien déconstruit avec Jiri Kovanda : *Dans l'espace de l'art comme le petit tas de sucres…*
Bribes décontextualisées d'une discussion avec Jiri Kovanda. L'entretien, apparaissant totalement déconstruit, prend une forme poétique, parfois abstraite, tout en laissant transparaître la trame et les thèmes essentiels de la conversation. Publié dans le catalogue rétrospectif de Jiri Kovanda, Galerie Klatovy, 2010.

Entretien entre deux artistes n'ayant rien en commun : Daniel Buren et Dominique Petitgand.
L'idée est de réaliser un entretien entre deux artistes qui n'ont a priori rien en commun, l'un travaillant le concept à travers l'outil visuel, l'autre la narration à travers le son. Au cours de cet entretien, apparaissent des croisements autour des questions de narration, radicalité formelle et de métaphore musicale chez Buren, et de métaphore architecturale chez Petitgand. Entretien publié dans *Daniel Buren, Les Écrits, 1965-2012*, coédition Flammarion-Cnap, 2013.

Entretien *Assistant d'artiste*, réalisé avec Ignasi Aballí.
Dans cet entretien réalisé en 2007, j'assiste l'artiste Ignasi Aballí lors de l'installation, assez laborieuse, d'une pièce intitulée *Pols*. Au cours de cet entretien, des questions liées à l'effort de l'artiste, au labeur, à la notion de travail, apparaissent spontanément. La présentation se fera sous la forme d'un roman-photo, avec des photographies de la réalisation de la pièce (non publié).

Entretien par télépathie, avec Nam June Paik.
Lors d'un séjour en Corée, je suis parti à la recherche de l'esprit de Nam June Paik avec un traducteur, dans le quartier des shamans de Séoul. Après diverses rencontres avec des médiums, le parcours se termine par une rencontre avec une voyante, qui a accepté de répondre à des questions en observant une photo de l'artiste (non publié).

Entretien de spectateurs : regarder *L'Ambassade* de Chris Marker, avec Nicolas Moulin.
Commentaires en direct du film ; à la manière des bonus de DVD. L'occasion d'évoquer le travail de l'artiste mais aussi des questions liées à la falsification de l'histoire par les artistes. Publié dans la revue *Trouble : Factographies*, 2010.

Brainstorming – exposition : « Curated Session : The Dora Garcia Files ».
L'idée est de mener un entretien avec un artiste qui prend directement la forme d'une exposition, en même temps qu'il est réalisé. La discussion en public avec Dora Garcia sur son travail, organisée au Pérez Art Museum à Miami, en 2013, est l'occasion d'un accrochage spontané de documents-textes, images, films dans une salle du musée, qui reste sous forme d'exposition, comme trace visuelle de cette discussion.

▸ **Guillaume Désanges, juin 2015**

FABIENNE DUMONT

NIL YALTER : À LA CONFLUENCE DES MÉMOIRES MIGRANTES, DU FÉMINISME ET DU MONDE OUVRIER

Nil Yalter, *La Yourte* ou *Topak Ev*, 1973, vue de l'exposition à l'ARC, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1973

Dans le cadre du soutien à la recherche en théorie et critique d'art, le Cnap m'a permis, en 2010, de développer un projet intitulé *À la confluence des mémoires migrantes, du féminisme et du monde ouvrier : l'œuvre de Nil Yalter*. Grâce à cette bourse, j'ai pu me consacrer intensivement à l'écriture d'un essai monographique, autour du travail de cette artiste ; ce soutien venant renforcer un engagement au long cours préexistant. La reconnaissance de Nil Yalter va grandissante, mais son travail ne bénéficie pas d'une analyse conséquente. Il n'existe aucun catalogue ou écrit au sujet de l'ensemble de l'œuvre et les parutions récentes, auxquelles j'ai collaboré, permettent d'avancer, mais ne constituent pas une somme articulée et précisément informée, ce qui est le propos de l'écriture en cours.

Il importe, en effet, non seulement d'organiser la connaissance des œuvres, de les documenter avec rigueur, mais aussi de les analyser sous des angles variés. À l'aune des différentes composantes qui animent l'artiste, traversée par les idées et les pratiques qui circulent autour d'elle, il importe de rendre compte de ces interactions entre le contexte socio-historique et la création singulière. Nil Yalter partage des affinités avec des écrivains, des sociologues, des ethnologues, des féministes ; appréhende le monde à partir de la culture turque, française et plus largement des politiques marxistes, féministes, des croyances et des mythes ancestraux, sans oublier le fort impact des conditions de vie ouvrière et immigrée, qui anticipent l'intérêt actuel pour les questions de nomadisme et de post-colonialisme. Pour appréhender ses propositions, il me faut intégrer ces références surgies dans les années 1960 à 1980.

Les résultats de ma recherche sont régulièrement portés à connaissance d'un large public et de spécialistes par des articles et des conférences, qui jalonnent ce partenariat entre une historienne et une plasticienne. L'exploration de toutes les œuvres est longue, car il faut les rendre accessibles, puis en discuter, les analyser, réunir les archives qui les concernent, repréciser les informations, tester auprès de l'artiste les interprétations proposées. Ces discussions engendrent des remises à jour et des réagencements chez Nil Yalter, qui enrichissent la compréhension de son parcours. La mémoire se ravive au fil des interactions, des dialogues qui naissent autour des analyses approfondies des peintures, des vidéos, des installations, des panneaux qui mêlent photographies, dessins et textes.

Ce travail long permet de saisir les multiples champs de références qui animent le regard et la pensée de l'artiste lorsqu'elle réalise des œuvres, une familiarité avec un univers de pensée qui est importante. Les entretiens réguliers éclairent les ancrages littéraires, politiques, artistiques et scientifiques. Peu de textes les évoquaient et les informations sont souvent reprises sans vérification, ni renouvellement. La dernière analyse que j'ai menée au sujet de *La Yourte* ou *Topak Ev* (1973), un travail fondateur de Nil Yalter, précise le contexte de cette pièce, par la traduction du turc au français du texte apposé sur la tente, par l'analyse détaillée des panneaux qui l'entourent, par la reconstruction du cadre

socio-historique turc, qui entre en résonance avec notre actualité. Cette exploration ouvre à une compréhension profonde d'une pièce majeure de l'artiste. Ce travail précis accompagne une documentation photographique réalisée par l'artiste, ainsi que des mises en valeur esthétiques supportées par les galeries qui la représentent depuis peu (encadrement des pièces, réagencement des présentations, numérisation, etc.).

L'inventaire m'a amené à lister les bandes-vidéo, en fonction des archives, puis directement dans l'atelier. Nil Yalter ne pensait pas avoir conservé autant de bandes, plus de 80 au total. Seules quelques-unes étaient visibles, les autres étant réalisées sur des supports illisibles – notamment en demi-pouce, qui nécessitaient un transfert coûteux. J'ai mis en place un projet avec la Bibliothèque nationale de France, projet suffisamment convaincant, en raison du travail effectué en amont, pour qu'Alain Carou, responsable de la sauvegarde des vidéos à la BNF, décide de numériser l'ensemble dans un fonds Nil Yalter. Ces transferts ont généré d'intensifs visionnages pour attribuer les bandes à des projets précis, les dater et les analyser en profondeur, notamment la série qui traite de l'immigration et une vidéo issue des collectifs de plasticiennes des années 1970.

La recherche a aussi mené à la revalorisation de projets que l'artiste ne montrait pas, car elle estimait qu'ils étaient sans intérêt ou difficiles esthétiquement, puisque personne ne s'y était intéressé depuis leur création. Mon regard neuf a permis de la convaincre de les montrer, de les proposer pour des expositions. La galerie Hubert Winter, intéressée par la vidéo *La Femme sans tête* ou *La Danse du ventre* (1974), bien connue (achetée par le Cnap en 2007, qui avait acquis dès 1976 *La Roquette, prison de femmes*, 1974-1975), a ainsi découvert les panneaux des *Habitations provisoires* (1974-1977). Exposés dans la galerie, ils ont suscité l'intérêt de la commission d'acquisition de la Tate Modern, qui les a achetés. D'autres collections sont aujourd'hui intéressées par ces œuvres, dont le musée national d'Art moderne, qui a acquis *Ris-Orangis* (anciennement *L'Immigration et la ville nouvelle*, 1979) en 2013, permettant à un travail qui transmet une mémoire de l'immigration, du monde ouvrier et féministe d'intégrer deux grands musées européens.

L'aide du Cnap a donc mené à un travail d'inventaire, d'analyse et de revalorisation de l'ensemble de l'œuvre de Nil Yalter, fondamental pour l'histoire de l'art française des années 1970 et 1980, qui commence à s'intégrer dans la mémoire collective. L'essai monographique s'est enrichi de découvertes survenues au cours du travail. Dès lors, si la recherche est très avancée, elle atteint aujourd'hui une qualité d'analyse qui doit être remise à niveau pour certaines pièces avant d'envisager la publication d'un ouvrage conséquent, que les articles parus annoncent.

▸ **Fabienne Dumont, juin 2015**

Nil Yalter, *La Communauté des travailleurs turcs à Paris*, 1976-1977

FABRICE FLAHUTEZ

UNE HISTOIRE DU LETTRISME

Je suis enseignant-chercheur en histoire de l'art à l'université de Paris Ouest Nanterre La Défense et mes travaux portent sur les avant-gardes historiques et les groupes d'artistes après 1945 en Europe et aux États-Unis.

J'ai bénéficié en 2009 du soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Centre national des arts plastiques pour mener une recherche inédite sur un mouvement artistique d'après 1945 : le lettrisme.

J'avais préalablement découvert l'existence d'importants fonds d'archives dans des institutions internationales et paradoxalement j'observais que l'historiographie d'après guerre en France ne mentionnait nullement l'existence de ce mouvement. L'histoire de l'art et des idées s'était écrite en laissant un vaste champ de la création contemporaine complètement inexploré. Il fallait donc écrire un nouveau chapitre de l'histoire de l'art d'après-guerre ce qui nécessitait de nombreux déplacements en Europe et aux États-Unis.

Partant de ce constat, l'aide accordée par le Cnap m'a permis d'investiguer confortablement l'ensemble de ces fonds internationaux et d'écrire une des premières histoires du lettrisme en dehors de l'exégèse très prolixe et souvent hagiographique qui émanait des milieux lettristes eux-mêmes. J'ai pu mener une recherche de plusieurs mois dans des institutions américaines et notamment au Getty Research Institute de Los Angeles.

Mon étude a d'abord été de clarifier les débats d'après-guerre qui ne se focalisaient que sur des catégories inopérantes pour le lettrisme à savoir la peinture abstraite versus la peinture figurative et qui corroboraient le nouvel ordre du monde autour du concept de guerre froide. Il fallait remettre en cause ces catégories formalistes de l'histoire de l'art pour faire émerger les dynamiques qui structuraient différents groupes dont le lettrisme. J'ai ensuite montré comment le lettrisme pouvait relever de ce qu'on appelle communément

Fabrice Flahutez, *Le Lettrisme historique était une avant-garde 1945-1953*, Dijon, Les presses du réel, 2011

les avant-gardes historiques (la dimension collective des œuvres, la question du politique, la non hiérarchisation des médiums) puis j'ai analysé la façon dont les lettristes ont tenté d'écrire leur propre histoire à travers les publications, le dépôt légal et les nouveaux médias comme Internet notamment (blogs, sites, pages Wikipédia, etc.). Enfin, j'ai développé des hypothèses d'analyse des œuvres lettristes en recourant à une pluridisciplinarité des méthodologies (histoire de l'art, théorie de l'information, philosophie, etc.).

L'ensemble de ces recherches s'est concrétisé par la rédaction d'un important volume d'une habilitation à diriger des recherches soutenue à l'université de Paris Ouest Nanterre en 2009.

Le livre intitulé *Le Lettrisme historique était une avant-garde (1945-1953)* est donc l'aboutissement de l'aide octroyée par le Cnap. Il a été publié par Les presses du réel en 2011, entraînant une prise de conscience, de la part des universitaires et des musées, quant à la nécessité de repenser la reconstruction des identités artistiques après 1945.

Parallèlement à cet ouvrage, le classement des archives Guy Debord par la Bibliothèque nationale de France et l'achat des archives Maurice Lemaître et Michèle Bernstein par la Beinecke Library de Yale University montraient la priorité à donner à ces corpus dont les enjeux dépassaient de loin la simple critique d'art.

Cette première histoire du lettrisme a ensuite été poursuivie par la publication d'un inventaire de la bibliothèque d'Isidore Isou en 2014 aux éditions Artvenir (Fabrice Flahutez, Camille Morando, *Isidore Isou's Library. A Certain Look on Lettrism,* Paris, Artvenir, 2014) puis par le financement d'un projet Labex (laboratoire d'excellence Arts-H2H) pour, à la fois organiser des colloques et rencontres, mais aussi pour activer des pièces lettristes connues seulement par l'archive. Le musée national d'Art moderne, la Bibliothèque nationale de France, le Centre allemand d'histoire de l'art, l'université de Paris Ouest Nanterre La Défense et l'université de Paris-VIII Saint-Denis sont partenaires de ce projet.

Ce premier colloque international intitulé *Le Lettrisme et son temps : essai de contextualisation* s'est tenu les 26 et 27 mars 2015 au Centre allemand d'histoire de l'art à Paris avec une soirée de performances lettristes organisée par l'artiste Frédéric Acquaviva à l'Institut national d'histoire de l'art. Le colloque sera lui-même suivi d'une publication des actes par le Labex Arts-H2H.

Pour parachever les perspectives ouvertes, une salle lettriste est maintenant présentée dans les collections du musée national d'Art moderne sous l'impulsion de Bernard Blistène dont les travaux avaient mesuré, de longue date, la nécessité de faire l'histoire du lettrisme. Depuis 2009, on ne compte plus les manifestations autour du lettrisme et des groupes connexes à ce mouvement et la littérature scientifique internationale s'en fait l'écho ; témoin le dernier ouvrage de Kaira M. Cabañas intitulé *Off-Screen Cinema : Isidore Isou and the Lettrist Avant-garde*, paru chez University of Chicago Press en 2015.

Enfin, de nombreux projets ont été initiés grâce à cette aide à la théorie et à la critique d'art du Cnap puisqu'elle a permis, à la suite de ces recherches, un nouvel enseignement à l'université aux niveaux licence et master sur le lettrisme et d'autres groupes d'après-guerre (lettrisme, Internationale Lettriste, Internationale Situationniste, Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste (MIBI), etc.).

De nombreux étudiants ont manifesté un intérêt accru depuis 2009 pour ce qui concerne le cinéma lettriste, la performance lettriste, les textes théoriques, etc. Plusieurs thèses de doctorats de jeunes chercheurs sont en cours actuellement et travaillent à une valorisation de ce mouvement et des artistes qui l'ont traversé et ce, jusqu'à aujourd'hui (Isidore Isou, Gabriel Pomerand, Maurice Lemaître, François Dufrêne, Guy Debord, Jean-Louis Brau, Gil J. Wolman, François Poyet, Broutin, Alain Satié, Roland Sabatier, etc.).

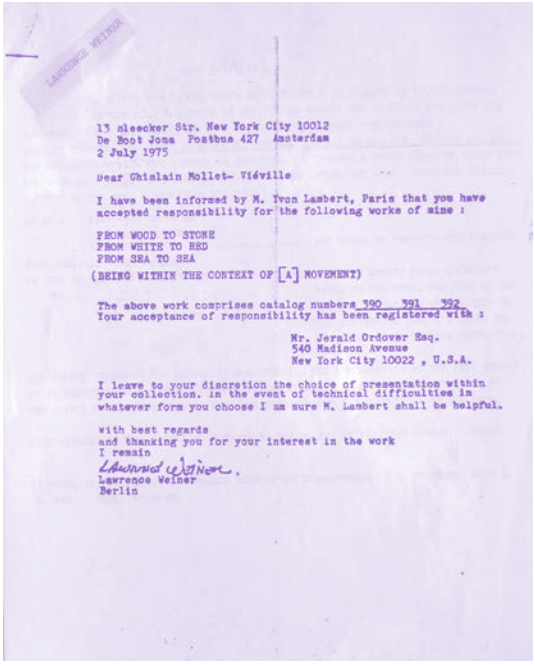
▸ **Fabrice Flahutez, juin 2015**

JUDITH ICKOWICZ

LE DROIT APRÈS LA DÉMATÉRIALISATION DE L'ŒUVRE D'ART

À travers une vaste enquête, qui a donné lieu à la publication de l'ouvrage *Le droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art* (Les presses du réel, 2013), je présente la rencontre constructive du droit et de l'art contemporain. Je montre l'importance des opérations du droit dans le champ de l'art. Le droit apparaît comme un matériau directement expérimenté par les artistes et un outil d'intelligibilité des pratiques artistiques contemporaines pour lesquelles le support physique de l'œuvre peut devenir indifférent ou accessoire et qui impliquent souvent une délégation dans l'exécution.

La réception juridique de l'œuvre d'art oblige alors à repenser les modalités de son appropriation privative, condition de son entrée dans le réseau des échanges. C'est l'axe de l'ouvrage. Ma démarche, à la fois pluridisciplinaire et transversale aux différentes branches du droit – droit d'auteur, mais aussi droit des biens, droit de la personne, droit des contrats –, et la perspective historique dans laquelle je resitue les notions juridiques d'auteur et d'œuvre, déconstruites par la modernité artistique, permettent de dépasser les limites du droit d'auteur



13 Bleecker Str. New York City 10012
De Boot Jona Postbus 427 Amsterdam
2 July 1975

Dear Ghislain Mollet- Viéville

I have been informed by M. Yvon Lambert, Paris that you have accepted responsibility for the following works of mine :

FROM WOOD TO STONE
FROM WHITE TO RED
FROM SEA TO SEA
(BEING WITHIN THE CONTEXT OF [A] MOVEMENT)

The above work comprises catalog numbers 390 391 392.
Your acceptance of responsibility has been registered with :

Mr. Jerald Ordover Esq.
540 Madison Avenue
New York City 10022 , U.S.A.

I leave to your discretion the choice of presentation within your collection. In the event of technical difficulties in whatever form you choose I am sure M. Lambert shall be helpful.

with best regards
and thanking you for your interest in the work
I remain
Lawrence Weiner.
Lawrence Weiner
Berlin

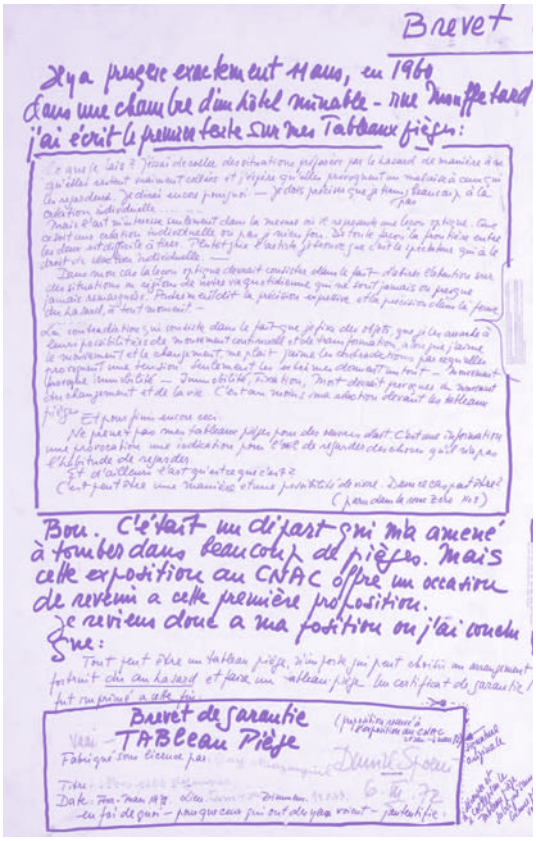
Authentification du tableau-piège, *Mon petit déjeuner*, 1972, par Daniel Spoerri. Brevet de garantie daté 6.III.1972 au dos du tableau
© Daniel Spoerri/ADAGP, Paris, 2015

au sein duquel l'œuvre d'art est d'abord pensée comme une production matérielle issue de la main de l'artiste. La présence de la main est vue comme le gage d'une production singulière marquée du sceau de l'originalité.

J'adopte une approche différente qui repose sur une redéfinition de la notion de forme. J'établis que les œuvres d'art pour lesquelles le support physique est devenu accessoire possèdent une forme, au même titre que les œuvres d'art dotées de support, mais que cette forme est intellectuelle. Elles peuvent être considérées comme des choses appropriables à condition d'adopter une définition large de la chose juridique, sans se limiter aux choses corporelles.

La démonstration prend pour point de départ le ready-made, exemple paradigmatique de la modernité artistique, abordé à travers la technique de la spécification. Cette technique permet d'expliciter les fondements de la définition de la chose : la chose peut être définie à partir de sa forme ou de la matière dont elle est constituée, mais le droit semble donner la préférence à la matière. Je renverse ce schéma et commence par définir la chose, et plus spécialement l'œuvre d'art, à travers sa forme. Il devient alors possible d'expliquer qu'une chose nouvelle, en l'occurrence le ready-made, puisse être créée à partir d'une chose ancienne sans modification de son apparence, ni aucun changement de matière. L'œuvre d'art se définissant à travers sa forme, la forme du ready-made est nécessairement intellectuelle, puisque seule une opération intellectuelle autorise à concevoir une rupture dans le statut de l'objet et la naissance consécutive d'une œuvre d'art.

L'examen d'œuvres d'art reposant sur un ensemble complexe, et répondant à la qualification d'universalité de fait, conforte cette analyse. L'universalité de fait tire son existence en tant que chose et en tant que bien, non des éléments qui la composent pris isolement, mais du principe fédérateur qui les organise et confère sa cohérence


Brevet

Il y a presque exactement 11 ans, en 1960 dans une chambre d'un hôtel minable - rue Mouffetard j'ai écrit le premier texte sur mes Tableaux pièges:

Bon. C'était un départ qui m'a amené à tomber dans beaucoup de pièges. Mais cette exposition au CNAC offre un occasion de revenir a cette première proposition.
Je reviens donc a ma position ou j'ai conclu que:

Brevet de garantie
TABLEAU PIÈGE

Lettre du 2 juillet 1975 envoyée par Jerald Ordover à Ghislain Mollet-Viéville pour l'acquisition des trois œuvres de Lawrence Weiner : *FROM WOOD TO STONE, FROM WHITE TO RED, FROM SEA TO SEA, (BEING WITHIN THE CONTEXT OF (A) MOVEMENT)*, 1974 © Lawrence Weiner/ Ghislain Mollet-Viéville Archives

à l'ensemble. Elle peut être considérée comme une chose dont la forme est intellectuelle. Or, cette forme intellectuelle est appropriable en elle-même, comme en attestent les actes juridiques dont elle fait l'objet : des règles précises vont s'imposer à l'acquéreur, afin que l'unité de l'ensemble puisse être maintenue. En radicalisant l'approche intellectuelle de la création, on peut ne plus retenir que le principe d'organisation à l'origine de l'œuvre d'art et en faire directement l'assiette d'un droit de propriété.

La « forme intellectuelle » est appropriable à partir de l'organisation mise en place par l'artiste, ce qui tend à insérer l'œuvre d'art dans un cadre relationnel qui est aussi un cadre contractuel. L'importance de cette dimension relationnelle a été soulignée, et le rôle central du contrat dans le champ de l'art contemporain analysé à partir d'études de cas (Daniel Spoerri, Nam June Paik, Bill Viola, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Felix Gonzalez-Torres, Yves Klein, Daniel Buren, Claude Rutault, Seth Siegelaub). Les artistes ont su exploiter les ressources du contrat pour définir les modalités de production et de circulation de leurs œuvres, et conserver un contrôle de la forme. Ils ont recours à des écrits directement inspirés du droit — lettres notariées, certificats d'authenticité, contrats explicitement désignés comme tels — qui imposent différents degrés d'obligations aux tiers appelés à intervenir dans le processus de création, et font jouer le langage juridique à tous les niveaux : injonctif, descriptif et narratif. Il apparaît alors que, sans répondre nécessairement aux conditions du droit d'auteur et bénéficier de l'étendue de la protection qui lui est attachée, une œuvre d'art peut exister sur la scène du droit comme une chose juridique appropriable, dans le respect de ses modalités d'existence singulières.

Des œuvres relevant d'un régime performatif ont été également analysées (Alberto Sorbelli, Tino Sehgal, Olivier Bardin). Leur transmission repose parfois sur un engagement de l'interprète pouvant faire potentiellement de lui un auteur. Seule une décision juridique permet alors d'instituer une autorité artistique exclusive sur la forme créée, nonobstant sa réinterprétation continue. L'histoire de la danse enseigne comment l'œuvre chorégraphique a été érigée en œuvre de l'esprit et appropriée comme une forme close, en dépit de sa nature intrinsèquement processuelle, et révèle que c'est par l'entremise du droit qu'elle peut être définie comme une chose appropriable. La désignation de l'auteur de l'œuvre d'art performative peut résulter de la loi, mais également dépendre d'un contrat. Le droit des contrats s'affirme, là encore, comme un outil capable d'asseoir et garantir l'autorité de l'artiste.

L'ouvrage propose ainsi une théorie et une critique d'art fondées sur le droit. Il démontre l'importance du droit dans le champ de l'art contemporain et la nécessité d'un éclairage juridique si l'on veut pouvoir penser la manière dont l'auteur et l'œuvre d'art y sont redéfinis.

▸ **Judith Ickowicz, juillet 2015**

VINCENT NORMAND

« THE MUTE THINGS SPEAK TO ME » : GÉOLOGIE DE L'EXPOSITION

L'histoire des expositions fait actuellement l'objet d'un fort regain d'intérêt. À mesure que le médium de l'exposition a été travaillé, réfléchi et redéfini par les artistes (notamment au tournant des années 1960, suite aux débats sur la théâtralité de l'art et dans le cadre des discours anti-formalistes) jusqu'à devenir aujourd'hui le principal vecteur démocratique d'accès à l'art, le champ de la médiation ou de l'expertise critique sur l'exposition, lui, semble s'être étendu, indéfiniment. L'exposition, à la recherche de ses formes autoréflexives (comme en quête de son propre modernisme), semble être en train de devenir un « genre » d'art en soi. En faisant un pas de côté, et en tentant de prendre de la distance quant à la multiplication actuelle des études relatives au *curating*, le projet de recherche que l'aide du Cnap m'a permis d'échafauder propose d'entreprendre une histoire de l'exposition de l'art à partir d'une généalogie débordant le cadre strict des institutions artistiques, et de s'interroger sur sa place dans une géographie étendue des frontières et lignes de partage conceptuelles qui ont historiquement structuré l'espace de l'art et continuent de l'animer aujourd'hui.

Une histoire des limites

Il s'agit de réinscrire le genre de l'exposition à la fois dans l'histoire du modernisme et dans la cosmographie moderne qui l'a vu naître, dans ce qu'il conviendrait d'appeler la matrice anthropologique de la modernité (ses divisions épistémiques, ses découpages ontologiques, son économie politique, ses horizons négatifs), en travaillant à l'inscription de l'histoire de l'exposition et de l'espace de l'art dans le champ plus large d'une histoire intellectuelle, esthétique, technologique, et politique de la modernité, afin d'isoler dans le concept aujourd'hui très ouvert d'exposition la construction historique d'un faisceau de scripts épistémologiques permettant de saisir les contrats implicites inscrits dans le genre de l'exposition.

En reconstituant certains des récits qui, à travers le modernisme et le moment postmoderne, ont animé la question de l'exposition de l'art, tout en inscrivant ces récits dans une histoire anthropologique de la modernité, il s'agit en filigrane de reconstruire et de développer un modèle théorique du genre de l'exposition et de ses conditions de possibilité. Il ne s'agit donc pas d'un projet de recherche entièrement historique, mais plutôt archéologique, dans le sens méthodologique du terme : il s'agit de faire remonter à la surface de l'analyse et de la description des dynamiques et des normes souterraines, et d'en rendre explicite la normativité implicite. De l'apparition du musée comme cadre tacite de l'objectivité scientifique comme de la subjectivité esthétique moderne, jusqu'aux formes contemporaines les plus radicales d'exposition, il s'agit de suivre le fil des transformations historiques qu'a connu le genre de l'exposition, tout en inscrivant systématiquement celles-ci dans le paysage épistémologique sur fond duquel elles ont eu lieu.

Aussi cette recherche est-elle motivée par le désir de trouver un point d'énonciation depuis lequel saisir les frontières et limites qui délimitent l'espace de l'art, tant dans leurs formes structurales contemporaines que dans leurs « ombres portées » historiques, afin de situer le rôle de l'exposition dans la saisie de ses opérations formelles, conceptuelles et politiques.

Une histoire matérialiste

Il s'agit d'inscrire le genre de l'exposition parmi ce que l'historien Jonathan Crary nomme les « technologies du regard » qui ont défini la modernité comme une réforme de la vision. Le genre de l'exposition est en effet entièrement situé dans l'espace de médiation entre les désignations ontologiques de la modernité : le genre de l'exposition a été historiquement structuré à la fois par la positivité scientifique du dispositif muséal et par la négativité de l'expérience esthétique. Du fait de son histoire institutionnelle, l'exposition est située à la charnière du fait scientifique positif (dont l'ordre logico-spatial à l'œuvre dans le dispositif muséal est une matérialisation) et l'espace négatif de l'art (dont le modernisme

Alex J. Rota, *Visitor Viewing Siamang Exhibit, Hall of Primates*, 1965 © American Museum of Natural History Library, New York

esthétique, et sa tendance à la transgression des limites modernes, est une expression). Aussi le genre de l'exposition me semble-t-il consister en une scénographie particulière des limites et frontières qui traversent et articulent le monde moderne, et constitue ainsi un point stratégique d'accès à ses limites épistémiques et modes de découpage ontologique.

Or, l'histoire critique de l'art telle qu'elle a été pratiquée au XXe siècle, de Theodor Adorno à Benjamin Buchloh en passant par Michael Fried ou Rosalind Krauss, a en quelque sorte mis de côté l'histoire matérielle de constitution de la négativité de l'espace de l'art, l'histoire concrète et factuelle de la construction de sa position d'extraterritorialité dans l'archipel des disciplines modernes. Dans cette histoire critique de l'art, la pratique artistique a en effet souvent été traitée comme un ordre alternatif aux forces et aux objets du monde matériel. Dans un certain sens, l'art a été interprété comme étant en dehors des (ou en excès sur les) capacités descriptives de la raison, du langage, de la science. Et, alors que la compréhension du monde matériel a connu des changements radicaux au cours du dernier siècle, les conséquences de ces changements sur la définition de l'art semblent encore se faire attendre. Ce projet de recherche propose donc une attention renouvelée aux conditions de production et aux technologies sous-jacentes qui façonnent le genre de l'exposition, ainsi qu'aux transformations historiques de la manière dont ce genre s'est articulé à ces conditions de production. En cela, il convient de qualifier l'histoire proposée par ce projet de « matérialiste » : il s'agit de diriger notre attention vers les conditions d'intrication matérielle, épistémologique et technique d'entités qui ont été historiquement divisées. Il s'agit donc, en creux, d'écrire non plus une histoire critique de l'art (ou une histoire de l'art critique), mais une histoire matérialiste de l'art.

Cette perspective matérialiste permet de faire remonter ce qui, dans l'espace de l'art et à travers le genre de l'exposition, transparaît de la matrice anthropologique moderne, c'est-à-dire des dynamiques souterraines qui forment l'arrière-plan épistémologique et technologique de la manière dont nous articulons nos représentations et nos subjectivités aux dispositifs objectifs qui parcourent l'espace social et politique. L'enjeu du projet est ainsi de trouver, depuis l'espace de l'art, une traction conceptuelle sur des structures de savoir dont l'art a été historiquement tenu éloigné.

▸ **Vincent Normand, juin 2015**

SÉBASTIEN PLUOT

AWC – RÉPLIQUES ET HISTORICISATIONS D'UN MOUVEMENT

Ben Kinmont, *Moveable Type no Documenta*, 2002 © D.R.

Initiée à partir d'un examen du mouvement fédéré autour de l'Art Workers' Coalition qui s'est constituée à la fin des années 1960, la recherche que je mène avec Fabrice Raymond porte sur les modes d'apparition, de démobilisation et de réémergence de pratiques militantes engagées dans les domaines de l'art.

En 1969, suite à un désaccord sur l'accrochage de sa pièce, Takis vient lui-même changer son œuvre de place dans l'exposition « The Machine » de Pontus Hultén qui se tient au MoMa, à New York, où elle est exposée. Alertés par cet événement, un certain nombre d'artistes se regroupent puis décident de s'engager dans la création d'un syndicat qui leur permettrait de défendre leurs intérêts et de réformer l'institution muséale. L'Art Workers' Coalition (AWC) lance un appel à proposition invitant les « travailleurs de l'art » à formuler leurs revendications à l'occasion d'un Open Hearing. Parmi les 70 personnes impliquées, l'histoire aura particulièrement retenu les artistes et critiques Carl Andre, Robert Barry, Gregory Battcock, Mark Di Suvero, Hans Haacke, Robert Huot, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Lucy R. Lippard, Lee Lozano, Barnett Newman, Seth Siegelaub, Faith Ringgold, Jean Toche, et Michael Snow.

De nombreuses voix hétérogènes se feront entendre sur de nombreux sujets : la réforme des institutions artistiques, l'établissement d'un véritable mouvement ou d'un syndicat, la réforme des relations économiques et juridiques avec les musées et galeries, la relation des artistes avec la société, l'égalité des droits des minorités, l'accession à la culture pour tous, la lutte contre l'oppression politique, le conservatisme social et les guerres post-coloniales, la défense et la réévaluation des conditions de travail, la remise en cause d'une autorité dont la légitimité est considérée comme arbitraire, le refus du consumérisme. Ces multiples revendications auront aussi pour effet une redéfinition de la position sociale et symbolique des pratiques artistiques. On peut noter, par ailleurs, que ces bouleversements trouvent des échos significatifs dans certaines pratiques conceptuelles et post-minimalistes qui contestent l'homogénéité du statut de l'auteur et ouvrent une libération des formes au-delà de l'objet d'art comme marchandise. Ils définissent enfin des propositions d'actions spécifiques.

De nombreux événements ont suivi ce premier moment de mobilisation, avec notamment des

interventions récurrentes d'AWC au sein de musées new-yorkais et en particulier le MoMa, des prises de positions à l'égard de nombreux événements politiques et culturels (contre la guerre au Vietnam, contre des expositions dans certains pays fascistes, pour le droit des minorités à exposer dans les institutions artistiques…). De multiples organisations militantes dans les domaines artistiques, politiques et sociaux ont aussi rejoint AWC, dont Guerilla Art Action Group (GAAG), The Black Emergency Cultural Coalition, Artists and Writers Protest Against the War in Vietnam…

Si de nombreux textes ont déjà été produits sur certains aspects d'AWC, aucune recherche d'ensemble sur ce mouvement n'a été publiée jusqu'à présent. Notre recherche est l'occasion d'examiner notamment les positions de certaines figures telles que Robert Huot ou John Perreault qui n'ont pour l'instant jamais été véritablement considérées. Par ailleurs, il nous semble déterminant d'ouvrir l'histoire d'AWC sur ses conséquences et la résurgence de ses enjeux depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui. Car, malgré le fait que cette histoire d'un art militant et les revendications politiques aient été largement occultées au cours des années 1980-90 par le développement d'un art commercial et un retour au conservatisme, un certain nombre d'artistes ont été influencés et des groupes se sont constitués autour de problématiques directement liées à celles soulevées par AWC. Cette recherche est aussi l'occasion de préciser les positions de différents artistes qui revendiquent un héritage d'AWC.

Un des aspects centraux de cette recherche porte donc sur les échos et les répliques de ces mouvements, sur la manière dont différents artistes ou groupes d'artistes ont pu se ressaisir de certains outils transmis par l'AWC. Il est question d'analyser la manière dont ces artistes et groupes ont fait usage de certaines questions et les ont réinscrites dans d'autres contextes politiques.

Nous avons ainsi examiné un ensemble de travaux d'artistes ou de collectifs :
– Christopher D'Arcangelo qui a réalisé des œuvres à la fin des années 1970 entretenant des relations plus ou moins explicites avec celles d'AWC et de GAAG.
– Le collectif d'artistes Group Material qui a réalisé une série d'expositions impliquant une redéfinition radicale de la relation entre l'institution, les mouvements sociaux et le public.
– Le projet *Services*, qu'Andrea Fraser et Helmut Drexler ont initié en 1993, réactivait de nombreux enjeux, comme la reprise d'un contrôle contractuel sur la circulation de l'œuvre d'art par l'artiste et plus généralement, l'émergence d'une nouvelle fonction sociale pour l'art.
– L'artiste Ben Kinmont qui a développé de nombreux projets impliquant différentes dimensions de l'activisme artistique des années 1960-70. Sa publication *Promised Relations : or, Thoughts Concerning a Few Artists' Contracts* de 1996 rassemblait un ensemble de contrats d'artistes produits à la fin des années 1960 et après. L'exposition « Vietnam War Ads ; or, your Bibliography is our Sculpture » en 1998, faisait référence aux publicités contre la guerre du Vietnam achetées par des artistes des années 1960-70 dans des revues d'art et des journaux.
– Le groupe Parasite qui s'est constitué à la fin des années 1990 autour de Julie Ault, Martin Beck, Andrea Fraser, Ben Kinmont, Simon Leung, Jason Simon… Ils avaient pour ambition de produire des situations discursives au cours desquelles certains enjeux de l'art des années 1960-70 pouvaient être réintroduits dans le débat, afin d'en mesurer les transformations paradigmatiques.
– Temporary Services est un collectif qui a notamment publié un journal intitulé *Art Work : A National Conversation about Art, Labor, and Economics*. L'artiste Lize Mogel a réalisé dans ce contexte un projet de sondage proposant aux artistes de déterminer leurs modes de subsistance dans un système économique en crise alors que le marché de l'art n'a jamais été aussi développé.
– Le collectif PAD/D (Political Art Documentation and Distribution) qui s'est constitué entre 1980 et 1986 autour de Gregory Sholette avec pour mission de promouvoir les pratiques artistiques impliquant des actions politiques. Certains de ses membres sont toujours actifs.

▸ **Sébastien Pluot, juillet 2015**

OLIVIER SCHEFER

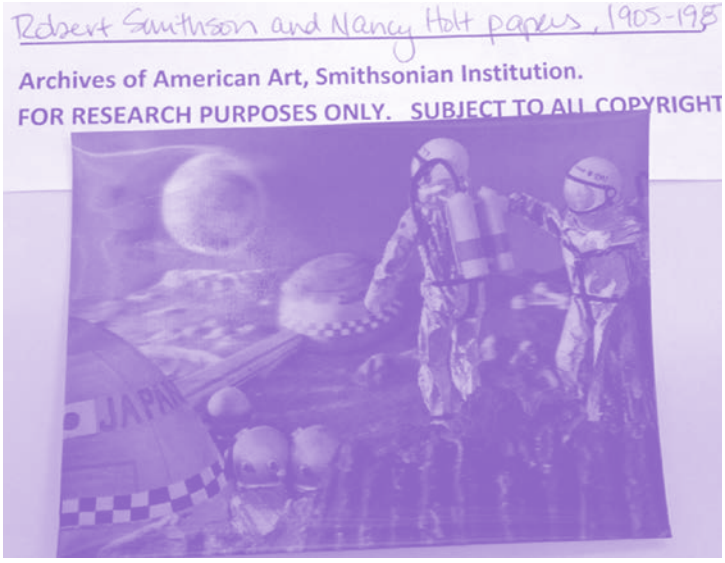
FICTION(S) ROBERT SMITHSON

Le travail sur l'œuvre de Robert Smithson pour lequel j'ai obtenu en 2014 le soutien à la recherche en théorie et critique d'art est avant tout l'aboutissement d'une recherche théorique et critique sur cet auteur, que j'ai menée depuis quelques années. Je me suis en particulier intéressé au rôle et à la signification de la « science-fiction » dans son œuvre, que j'ai examinée sous deux angles spécifiques : à la fois comme genre populaire (cinéma de série B, littérature classique et contemporaine de SF, *comics*), et, plus largement, comme une modélisation de sa vision dialectique de l'art. En un sens, la grande question de l'œuvre de Robert Smithson aura été d'établir une relation permanente et réversible entre le domaine de la fiction (de l'art) et celui des sciences (du réel qu'elles analysent). J'ai donné plusieurs conférences sur ces questions : au colloque « Robert Smithson » organisé au Centre Pompidou, à Paris, en 2013, par Céline Flécheux et Jean-Pierre Criqui, intitulé *Entropie et mémoire*. Je suis également intervenu en 2013 à l'école des Beaux-Arts de Lyon, mais aussi en 2014 au Centre Saint-Charles, à Paris I sur la question des « ruines à l'envers » et au Bal à Paris, pour une conférence performée sur la notion d'entropie. Outre les textes de colloques qui seront repris, j'ai publié un texte sur les miroirs smithsonniens, à partir d'une phrase de Lewis Carroll, dans la revue du musée du Grand-Hornu, *Dits*, n° 18, à l'été 2013.

Ces diverses contributions constituent en fait le prolongement de travaux plus anciens sur le romantisme allemand que j'ai débutés en 2000 avec la publication du *Brouillon général* de Novalis (éditions Allia, réédition septembre 2015). Ce rapprochement peut sembler incongru dans la mesure où l'œuvre de Smithson, l'un des principaux instigateurs du Land Art, s'est en grande partie élaborée contre les concepts romantiques d'expressivité, de fusion empathique du moi avec le paysage, d'anthropomorphisme ou encore d'esthétique des ruines. Smithson s'en explique çà et là : il est avant tout partisan d'une relation objective au monde, c'est pourquoi les sciences naturelles (la cristallographie et la minéralogie) occupent dans son parcours une telle importance. Par ailleurs, il ne cesse de revendiquer « l'impureté » aussi bien artistique qu'esthétique – stratégie très nettement antimoderniste qui doit être mise sur le compte de sa critique des positions de Clement Greenberg et Michael Fried.

Pour autant, et je dirais que mon explication avec l'œuvre de Robert Smithson vient de là, il m'est apparu que l'art américain des années 1960, avec son contexte spécifique naturellement, renouait avec plusieurs intuitions fondatrices du premier romantisme allemand des années 1800 ; désir d'articuler l'espace et le temps en art, valorisation du mélange des genres, importance de la cristallographie, de la minéralogie ou encore d'une dialectique sans résolution. J'ai abordé quelques-uns de ces aspects dans l'introduction de mon essai paru en 2013 aux éditions du Félin, intitulé *Mélanges romantiques. Hérésies, rêves et fragments*.

Photogramme du film *Spiral Jetty* de Robert Smithson, 1970 © Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, 2014



Carte postale envoyée par Sol LeWitt à Robert Smithson en 1968
© Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, 2014

La question de la fiction et les allers et retours entre les sciences naturelles, les mathématiques et l'imaginaire, sont des problématiques majeures de l'œuvre de Novalis, mais aussi d'une autre façon de Robert Smithson. Je ne me suis pas efforcé de procéder à une lecture « romantique » de cette dernière œuvre. Je dirais plutôt que mon interprétation contemporaine du romantisme m'a rendu attentif à certains aspects du travail de Smithson, qui font clairement écho au décloisonnement des arts proposé par la génération de Iéna en 1800. C'est ainsi qu'est né le désir d'écrire un ouvrage sur cet auteur, me permettant à la fois de mettre à l'épreuve cette perspective romantique et d'opérer une lecture interne, la plus fouillée possible, de son œuvre complexe et polymorphe.

Mais une telle entreprise ne pouvait être menée à bien uniquement en France. En l'attente d'une édition française des écrits de l'artiste, dont il existe une édition américaine de référence, quoique non intégrale (*Robert Smithson, The Collected Writings* by Jack Flam, Los Angeles, University of California Press, 1996), il était nécessaire de me rendre aux archives Robert Smithson et Nancy Holt dans les Archives of American Art de Washington. La bourse du Cnap m'a ainsi fort opportunément permis de travailler deux semaines à Washington puis deux semaines à New York, à l'été 2014. Après avoir consulté les archives, j'ai eu la confirmation de l'importance de la question fictionnelle dans cette œuvre, en particulier de la place qu'y occupent les sources *pop*, à travers nombre de documents inédits (lettres, cartes postales, dessins, coupures de presse). Ce séjour à New York m'a surtout permis de prendre contact avec la fondation Robert Smithson (Estate, Galerie James Cohan), mais aussi de refaire le trajet en bus à Passaic depuis le centre de Manhattan (Uptown, 42e, Port Authority) que Smithson effectua en 1967 avec un exemplaire du *New York Times* en poche et une copie d'un roman de science-fiction de Brian Aldiss, *Earthworks*, qui donna ensuite son titre à la première exposition collective du Land Art à New York, à la Dwan Gallery en 1968.

Le bénéfice de ce voyage réalisé grâce au Cnap est incomparable. Il m'a davantage familiarisé avec cet artiste et son œuvre, à la fois cohérente et aux multiples ramifications, mais aussi permis de découvrir des aspects moins connus comme les engagements politiques de l'artiste. J'ai pu consulter sa bibliothèque, d'une incroyable diversité, où ce qu'on appellera quelques années plus tard la *French Theory* est déjà en place.

Je suis à présent engagé dans la rédaction de mon essai qui doit paraître aux éditions du Mamco à Genève pour le second semestre 2016, sous le titre (provisoire) *Fiction(s) Robert Smithson*.

▸ **Olivier Schefer, juin 2015**

Cette publication est réalisée par le Centre national
des arts plastiques – ministère de la Culture et de la Communication.
Elle est téléchargeable gratuitement ainsi que les rapports
de recherche sur www.cnap.fr

Directeur du Centre national des arts plastiques
Yves Robert

Directeur du pôle création
Marc Vaudey

Chef du service des éditions
Bénédicte Godin

Chef du service du soutien à la création
Maxime Guitton

Responsable du dispositif de soutien
à la recherche en théorie et critique d'art
Laurence Dalivoust

Chef du service de la communication et de l'information
Perrine Martin

Chargée de mission pour le design graphique
Véronique Marrier

Coordinatrice de la publication
Fanny Tsang

Relecture
Stéphanie Quillon

Design graphique
Caroline Fabès
www.carolinefabes.com

Typographie
Ouvrage composé en Euclid BP Bold
(Emmanuel Rey) et en Calibre (Kris Sowersby)

Impression
Imprimé par l'Imprimerie du Marais
en septembre 2015 sur Cyclus Offset

©2015 – les auteurs, les éditeurs et D.R.
©2015 – Centre national des arts plastiques
Tour Atlantique
1 place de la Pyramide | 92911 Paris La Défense
Tél : 01 46 93 99 50 | www.cnap.fr

Diffusion gratuite
ISBN 978-2-11-139411-7
ISSN 2268-5073

CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES

DISPOSITIF DE SOUTIEN À LA RECHERCHE EN

13 LISTE DES PROJETS SOUTENUS

18 FOCUS

20 Daniele Balit
22 Alexandre Castant
24 Jean-Max Colard
26 Valérie Da Costa
28 Thierry Davila
30 Guillaume Désanges
32 Fabienne Dumont
34 Fabrice Flahutez
36 Judith Ickowicz
38 Vincent Normand
40 Sébastien Pluot
42 Olivier Schefer

4 ENTRETIENS

5 Mélanie Bouteloup
6 Laetitia Bouvier
7 Marie de Brugerolle
8 Audrey Illouz
9 Claire Moulène
10 Rémi Parcollet
11 Vincent Pécoil
12 Michel Wlassikoff