

2.0.1

REVUE DE RECHERCHE SUR L'ART DU XIX^e AU XXI^e SIÈCLE

N°1 – CONTRAINTES

SOMMAIRE

CONTRAINTES	<i>Pages</i>
Julie NOIROT. — Les Contraintes de la création partagée. Pierre Joly et Véra Cardot, deux photographes au service de l'architecture.....	10
Fabien BELLAT. — Architectes en URSS, ou la création sous influence impériale.....	20
Florence JAILLET. — Eduard Ovčáček, la <i>Leçon du A majuscule</i> ou la lettre dissidente.....	30
François AUBART. — Harald Szeemann, l'invention de l'indépendance.....	39
Virginie BOURGET. — Quand il y a urgence. Glissements et distorsions entre l'œuvre et ses témoignages.....	50
 ENTRETIEN	
Alice MALINGE. — Questions à Harun Farocki.....	61
 CAHIER (<i>Voir le détail au verso</i>).....	71
EN MARGE.....	79
ETATS DE RECHERCHE.....	90
FOCUS.....	110
PROJET.....	117

REVUE BI-ANNUELLE GRATUITE

FONDÉE EN 2008

PAR

L'ASSOCIATION 2.0.1

WWW.REVUE-2-0-1.NET

2.0.1

COMITÉ DE RÉDACTION

Marianne BORDREAU — Jérôme DUPEYRAT
Léo GUY-DENARCY — Camille PAGEARD

COMITÉ DE LECTURE

François AUBART — Marie de BOÜARD
Périg BOUJU — Mathieu HAREL-VIVIER
Elise JOLIVET — Johanna RENARD

AVEC LE CONCOURS

de l'Université Rennes 2 { Equipes d'Accueil « Arts : Pratiques et Poétiques »,
Haute Bretagne { « Histoire et critique des Arts »,
du CROUS Bretagne et de la Ville de Rennes. UFR Arts Lettres Communication, FSDIE

CAHIER

Marianne BORDREAU. — Julien Nédélec met la tête au carré au format 72
Julien NÉDÉLEC. — *Réduire* 75

EN MARGE

Jérôme DUPEYRAT. — *Du Yodel à la physique quantique...* en passant
par *Palais/magazine*..... 80

ETATS DE RECHERCHE

Périg BOUJU et Benjamin SABATIER. — Patrimoine, architecture
et identité..... 91
Laurence PEN. — Provincialisme et avant-garde en Belgique dans les
années 1970. La question de la copie et de son modèle..... 95
Alexandre MASSIPE. — S'engager au côté de la classe ouvrière
pour « changer la vie ». L'exemple du surréalisme et de la philosophe
Simone Weil..... 100
Morgan JAN. — Aspects techniques et culturels du vêtement exposé... 104

FOCUS

Caroline PERRÉE. — Mexique: Ouvrir les portes du musée, l'œuvre
mobile de Betsabeé Romero..... 111

PROJET

Léo GUY-DENARCY. — « Sans les gants blancs », proposition pour une
exposition autour de l'œuvre de Jean-Louis Costes..... 118

ISSN EN COURS D'ACQUISITION

2.0.1

REVUE DE RECHERCHE
SUR L'ART DU XIX^e AU XXI^e SIÈCLE

REVUE 2.0.1 — [XIX^e † XXI^e]

1

2.0.1

REVUE DE RECHERCHE
SUR L'ART DU XIX^e AU XXI^e SIÈCLE

N°1

CONTRAINTES

EDITORIAL

Lorsque nous avons souhaité intervenir dans le paysage éditorial foisonnant et éclectique des revues d'art et d'histoire de l'art en créant une revue traitant de la création artistique du XIX^e au XXI^e siècle, deux faits ont retenu notre attention : d'une part, la difficulté pour les jeunes chercheurs et les jeunes professionnels à publier des textes, donc à valoriser leurs travaux face à des auteurs ayant déjà acquis leur légitimité scientifique ou critique ; d'autre part, le manque de communication entre chercheurs développant parfois des préoccupations connexes dans des environnements professionnels et institutionnels hermétiques les uns aux autres.

2.0.1 souhaite ainsi devenir un espace de collaboration permettant la diffusion de travaux de jeunes chercheurs, professionnels et artistes – diplômés, en cours de formation ou de professionnalisation – issus des diverses filières des sciences humaines et de différents domaines d'activité du monde de l'art.

Si cette revue qui a pour objet les arts plastiques et visuels, l'architecture, le design et les théories de l'art, adopte la structure classique des publications scientifiques, elle tentera néanmoins d'allier des pratiques et des réflexions souvent cloisonnées, tant par sa forme que par son contenu et ses rubriques, en favorisant des approches interdisciplinaires.

La partie thématique, ici dédiée au questionnement des contraintes qui influent sur les domaines artistique et critique, est ainsi composée de textes de jeunes chercheurs et de critiques d'art. À travers le travail photographique et critique de Véra Cardot et Pierre Joly, Julie Noirot analyse la manière dont les deux photographes d'architecture se libèrent des multiples instances qui influent sur les prises de vue et leur publication. Les textes de Fabien Bellat et de Florence Jaillet évoquent ensuite la possibilité d'une invention de formes au

sein d'un univers autoritaire ou totalitaire, en l'occurrence sous l'ère communiste. François Aubart, quant à lui, observe comment Harald Szeeman invente la fonction de commissaire indépendant, qui semble pourtant plus se définir comme la prise en compte de « multi-dépendances ». Enfin, Virginie Bourget présente les contraintes temporelles inhérentes à la création et à la réception de l'œuvre *From Here to There* réalisée par Jana Sterbak en 2003.

De plus, dans chaque numéro, l'intervention d'un artiste accompagnée d'un texte de présentation s'inscrit elle aussi dans la démarche interdisciplinaire, collaborative et prospective de la revue. Le projet graphique lui-même est à envisager comme une réelle proposition plastique, générant une maquette évolutive d'un numéro à l'autre, en lien avec le contenu scientifique et critique de *2.0.1*.

À tout ceci s'ajoutent les rubriques *En marge*, espace de réflexion portant sur les relations entre les expositions et les publications qui leur sont relatives, directement ou indirectement, *Etats de recherche*, *Focus* et *Projet* qui souhaitent mettre en lumière différents travaux en cours d'élaboration, qu'il s'agisse de recherches scientifiques, d'études spécifiques ou, dans ce numéro, d'un projet d'exposition.

En outre, *2.0.1* est une publication gratuite. Objet à lire et à manipuler, son tirage limité à 500 exemplaires pour ce numéro ne doit pas pour autant restreindre sa diffusion. C'est pourquoi *2.0.1* est également disponible en ligne grâce à un site Internet (www.revue-2-0-1.net) qui s'enrichira à l'avenir de documents écrits, sonores et visuels, de liens, de bibliographies, qui inscriront la revue dans un ensemble de connexions révélant, encore une fois, l'importance des croisements interdisciplinaires, interuniversitaires et interprofessionnels.

La rédaction

CONTRAINTES

LES CONTRAINTES DE LA CRÉATION PARTAGÉE.

Pierre Joly et Véra Cardot, deux photographes
au service de l'architecture

— p. 10

ARCHITECTES EN URSS,
OU LA CRÉATION SOUS INFLUENCE IMPÉRIALE

— p. 20

EDUARD OVČÁČEK.

La *Leçon du A majuscule*
ou la lettre dissidente

— p. 30

HARALD SZEEMANN,
L'INVENTION DE L'INDÉPENDANCE

— p. 39

QUAND IL Y A URGENCE.
Glissements et distorsions entre
l'œuvre et ses témoignages

— p. 50

LES CONTRAINTES DE LA CRÉATION PARTAGÉE.

Pierre Joly et Véra Cardot,
deux photographes
au service de l'architecture

Commandes, contraintes et stratégies — p. 11
**De la diffusion à la réception: des photographies
entre art et document** — p. 18

A l'opposé du mythe du créateur isolé, exempt de toutes contingences matérielles, financières ou sociales, le photographe d'architecture professionnel est soumis à de nombreuses exigences documentaires et commerciales. Sa pratique se trouve encadrée par de multiples contraintes qui, en amont et en aval de la prise de vue, peuvent influencer sur la production et la diffusion de ses images. Loin de se réduire à de simples documents illustratifs et transparents, celles-ci constituent néanmoins des créations à part entière dignes d'être étudiées en tant que telles. Associés dans les années 1960, les photographes français Pierre Joly (1925–1992) et Véra Cardot (1920–2003) se sont spécialisés dans la photographie de sculpture et d'architecture. Durant près de trente ans, ils ont accompagné les œuvres de plus de cinq cents architectes et artistes plasticiens contemporains, parmi lesquels André Bloc, Pierre Székely, Le Corbusier ou Richard Neutra. Réalisés le plus souvent sur commande, leurs clichés ont été publiés dans diverses revues en France et à l'étranger, telles que *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Plaisir de France*, *Le Jardin des arts* et

L'Œil. Le fonds réunissant la quasi-totalité de leurs archives est conservé au Musée national d'art moderne du Centre Georges Pompidou à Paris (1). Longtemps considéré comme un corpus documentaire, il a acquis depuis peu une reconnaissance artistique et bénéficie actuellement d'un intérêt croissant de la part des historiens et des chercheurs. À travers l'exemple de ce duo photographique nous interrogerons la manière dont certaines contraintes, loin de constituer des entraves réductrices et négatives, peuvent stimuler et enrichir la recherche, notamment par la mise en œuvre d'une méthode singulière. Il s'agira d'établir une typologie des contraintes rencontrées par les deux photographes au cours de leur travail, et de montrer de quelle façon celles-ci ont pesé sur la forme ou le contenu des photographies, et surtout déterminé leur réception.

*
**

Commandes, contraintes et stratégies

Les clichés de Pierre Joly et Véra Cardot répondent à trois catégories de commandes : la commande d'architectes et de sculpteurs qui souhaitent documenter, diffuser et promouvoir leurs œuvres ; la commande faite par la presse et l'édition pour rendre compte de l'actualité artistique et architecturale ; et occasionnellement la commande de critiques et d'historiens (2) pour illustrer leurs travaux. Dans ce cadre, les photographes doivent s'accommoder de différentes contraintes intervenant au moment de la production de leurs images et après coup lors de leur exploitation éditoriale.

(1) Acquis par achat en 1997 par la Bibliothèque Kandinsky du Centre Georges Pompidou à Paris, le fonds Cardot-Joly comprend plus de 75 000 clichés. Environ 53 000 sont consacrés à l'architecture et près de 15 000 concernent les arts plastiques et plus particulièrement la sculpture. Constitué de négatifs noir et blanc, d'ektachromes, de tirages argentiques d'époque et de planches-contact, ce fonds a fait l'objet d'une numérisation et d'une mise en ligne sur le site de la bibliothèque Kandinsky.

(2) Parmi lesquels on peut citer Michel Ragon, Pierre Descargues, Pierre Restany et Gérard Gassiot-Talabot.

L'exigence de fidélité (1) et les contraintes matérielles ou spatio-temporelles (localisation du site à photographier, durée du reportage, conditions météorologiques) liées à ce type de travail imposent aux photographes un matériel adapté et des connaissances précises en photographie, en optique et en architecture. A l'aide d'appareils spécialisés, d'objectifs, de focales, de filtres et d'accessoires multiples, l'opérateur doit éviter les déformations et les distorsions perspectives afin de rendre compte le plus objectivement possible de son sujet. Malgré son caractère contraignant, la technique revêt néanmoins une dimension stimulante. Par exemple, le choix de l'appareil détermine bien souvent une attitude photographique particulière. Tout l'art du photographe d'architecture consiste alors « à accepter [ces] limites techniques [...] et à leur donner un contenu intentionnel au service de l'œuvre (2). » Le privilège accordé au Rolleiflex 6 × 6 cm, plutôt qu'au Leica 24 × 36 mm, outre la différence de format qu'il induit, traduit ainsi chez Pierre Joly et Véra Cardot une posture esthétique et éthique à la fois humble, réflexive et critique. Muni d'un double objectif, ce petit appareil discret, léger et maniable (3) permet de contrôler l'image sur la fenêtre du dépoli et de réaliser des cadrages plus distants et plus construits. Porté au niveau du ventre ou de la poitrine, il oblige l'opérateur à s'incliner légèrement devant son sujet, comme dans un « salut oriental (4) ».

Les contraintes économiques situées en amont de la prise de vue (matériel utilisé, transport, hébergement) ou en aval

(1) Pour l'architecte, l'appréciation du photographe repose essentiellement sur sa capacité à rester fidèle et à respecter l'œuvre architecturale, tout en la mettant en valeur.

(2) Christian Devillers, « L'objectif », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 255, février 1988, p. 8.

(3) Inventé en 1925 par Francke et Heidecke, et mis sur le marché en France en 1928, cet appareil à double focale muni d'un film à rouleau de 12 poses est adopté par de nombreux grands photoreporters de l'entre-deux-guerres comme Brassai, Kertész ou Doisneau.

(4) Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 1996, p. 62.

(frais de tirage et de développement) ont également des répercussions importantes sur la pratique des photographes. Le choix et la localisation des sujets (de préférence en France), l'utilisation de films noir et blanc plutôt qu'en couleur (1) sont en partie liés à des raisons financières. Le recours aux planches-contact, étape intermédiaire entre le moment de la prise de vue et la réalisation du tirage permettant de visualiser sur une feuille de papier photo l'ensemble des vues d'un film, réduit considérablement les frais de développement, tout en offrant un espace de lecture partageable ouvert aux avis extérieurs. Elles ne se limitent pas à de simples brouillons anecdotiques, ou comme le voudrait Henri Cartier-Bresson à de vulgaires « épiluchures » de l'œuvre, mais constituent le centre actif de leur méthode. Sans avoir le statut d'images finalisées comme chez certains photographes contemporains tels que William Klein (2), ces petites séquences narratives redonnant à l'acte photographique sa dimension temporelle s'accordent parfaitement à la pratique séquentielle, et à la conception « poétique (3) » de Pierre Joly et Véra Cardot. Ces derniers cherchent moins à réaliser un tirage unique, une « belle image [synthétique] qui rendrait compte de tout (4) », qu'à constituer « une suite de photos [...] qui apporte une idée, l'incarne véritablement (5). » Selon eux, l'œuvre d'art ne se réduit pas à un accomplissement mais s'observe dans le déroulement : « C'est la succession des images qui va rendre compte de la continuité de la pensée (6). »

(1) Les raisons de ce privilège accordé au noir et blanc, que l'on retrouve chez de nombreux photographes illustrateurs à l'époque, sont d'ordre technique et financier. Les rédactions ne disposent pas toutes à cette époque de structure d'impression en couleur.

(2) Cf. *William Klein* (cat.), Paris, Centre Georges Pompidou, 2005; *Les Cahiers de la photographie*, numéro spécial : « Les Contacts », n° 10, 1983.

(3) René Passeron définit la « poétique » comme « l'œuvre en train de se faire ». Cf. René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 14.

(4) Véra Cardot et Pierre Joly, in Michel Tournier, *Chambre noire* (émission télévisuelle, vidéo, 33 min.), ORTF, 1965, Archives INA, Paris.

(5) *Ibid.*

(6) Véra Cardot, in Pierre Joly, Véra Cardot, *L'Art, l'architecture et le mouve-*

En achetant les clichés, le commanditaire peut aussi faire valoir un droit de regard sur les photographies. Certains clients entendent contrôler personnellement les prises de vue et influencer directement sur le contenu et la forme des images (1) : « Architectes et revues d'architecture, rappelle Véra Cardot, avaient tendance à considérer la photographie comme un document qu'il était bon d'ajouter aux plans, aux élévations, à tout ce qui vient de la planche à dessin et, pourvu qu'il y ait toutes les façades d'un bâtiment, cela leur paraissait suffisant. Ils avaient tendance à dire : « Mettez-vous là et prenez cet angle... » (2). » Considérées comme les plus lisibles et les plus informatives, les vues globales (frontales ou de trois quarts) montrant le bâtiment dans son ensemble sont généralement privilégiées. De la même façon, les photos qui magnifient l'architecture en la donnant à voir sous son meilleur jour (belle lumière, absence de personnage détournant le regard) sont particulièrement appréciées par l'architecte qui cherche à valoriser son travail.

Mais plutôt que de se soumettre, les deux photographes revendiquent une part de liberté et d'autonomie : « Si rapide que paraisse le travail du photographe, il laisse le temps de la réflexion, voire de la critique (3). » A la préoccupation documentaire et commerciale s'ajoute une préoccupation esthétique : « La sculpture et l'architecture, dont les trois dimensions, pour être réduites aux deux coordonnées du plan, [exigent] une traduction donc une invention (4). » Choix des angles de prise de vue, types de cadrage, travail subtil de la lumière attestent non seulement une profonde connaissance de l'architecture et de ses enjeux mais également de réelles qualités plastiques. L'insertion de personnages (enfants, ouvriers,

ment moderne, Paris, éd. de la Villette, 1994, p. 8.

(1) Bien que certains architectes donnent des directives et des instructions précises lors de la prise de vue, d'autres les laissent au contraire agir en toute liberté, mais opèrent souvent une sélection après coup.

(2) Véra Cardot, *Op. Cit.*, p. 8.

(3) *Ibid.*

(4) *Ibid.*

habitants) dans certains clichés, l'attention portée à l'environnement naturel, urbain ou social des bâtiments témoignent également de partis pris esthétiques qui, sans bousculer totalement les conventions de la photographie d'architecture documentaire, tendent à s'en éloigner. Les photographes tentent de concilier une exigence de vérité et une recherche d'originalité. Leurs images oscillent ainsi entre la photographie créative et la photographie documentaire. Elles relèvent d'un art que l'on pourrait qualifier d'*allographe* (1) ou de ce que François Soulages appelle un « art puissance deux (2) », c'est-à-dire une création faite à partir d'une autre et qui la donne à voir autrement. Pour certains critiques, c'est précisément cette « recherche rigoureuse de la fidélité » qui permet paradoxalement « d'atteindre la plus grande intensité expressive (3). » Le photographe d'architecture est donc moins un artiste dans le sens de la liberté du sujet qu'un interprète. Au même titre qu'un traducteur ou qu'un pianiste, il rejoue à sa manière les partitions tout en respectant l'intention de l'auteur ou du compositeur.

Les architectes déniaient pourtant souvent aux photographes cette part active et créative. S'instaure alors entre eux une situation d'incompréhension : « Les architectes écoutaient avec étonnement ces photographes qui se permettaient de donner un avis sur leurs travaux (4). » « En travaillant

(1) Cette notion fait référence au concept goodmanien « d'art allographique », mais doit être comprise dans un sens étendu par rapport au strict usage qu'en fait le philosophe. Ce dernier distingue les « arts allographiques », comme la musique ou le théâtre que l'on peut répliquer indéfiniment sans remettre en cause l'identité de l'œuvre, et les « arts autographiques », comme la peinture dont toute copie est une contrefaçon. Cf. Nelson Goodman, *Langages de l'art, Une Approche de la théorie des symboles*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990, p. 147.

(2) Cf. François Soulages, *Esthétique de la photographie, La Perte et le reste*, Paris, Nathan, 2001, p. 290.

(3) Christian Devillers, *Op. Cit.*, p. 8. Paradoxalement, la photographie d'architecture documentaire requiert, selon Akiko Busch, autant si ce n'est plus d'inventivité et d'imagination que la photographie créative ou expressive dont l'architecture ne serait qu'un prétexte. Cf. Akiko Busch, *The Photography of Architecture*, New York, Van Nostrand Reinhold Co, 1987, p. 10.

(4) Véra Cardot, « Pierre Joly, observateur des formes modernes », *Technique et architecture*, n° 400, mars 1992, p. 34.

à traduire l'ouvrage en images aussi attrayantes que possible, nous nous formions un jugement sur lui, il est arrivé que le résultat prenne nos « clients » au dépourvu (1). » Les exemples de conflits entre photographes et architectes sont nombreux dans l'histoire de la photographie d'architecture. La lettre que Le Corbusier adressa dans les années 1950 à des photographes mécontents ayant photographié ses œuvres illustre parfaitement cette attitude de méfiance et d'hostilité :

Messieurs,
il est utile de mettre au point
les choses suivantes :

- 1° — C'est l'atelier Le Corbusier qui a dessiné les maisons
- 2° — ... qui a bâti les maisons
- 3° — qui a très souvent écrit l'article ou provoqué l'article pris en considération
- 4° — ... qui souvent a fourni, directement ou indirectement, le journal, le magazine ou le livre [...]
- 5° — Quand je vous demande 2, 4, 10 ou 30 photographies de mes œuvres (et non des vôtres), je ne requiers de vous qu'un service de nature industrielle [...] (2).

*
**

(1) Véra Cardot, in Pierre Joly, Véra Cardot, *L'Art, l'architecture et le mouvement moderne*, *Op. Cit.*, p. 8.

(2) Lettre de Le Corbusier, s.d., destinataires non mentionnés, extraite de la correspondance personnelle de l'architecte, Archives de la Fondation Le Corbusier, Paris. Citée par Daisy Hochard, in *Architecture Photographie* (actes de colloque), Lille, Ecole d'Architecture de Lille, 1999, p. 15; et par Olivier Tomasini in *Vues d'architectures, Photographies des XIX^e et XX^e siècles* (cat.), Grenoble, Musée de Grenoble, p. 33.

Si toute création partagée demeure potentiellement conflictuelle dans la mesure où les artistes confrontent leurs points de vue et se jugent mutuellement, elle peut néanmoins se révéler extrêmement fructueuse lorsqu'un dialogue, qu'une conversation, ou qu'un compagnonnage (1) s'établit entre les partenaires. La contrainte devient alors un élément moteur du processus créatif, non seulement pour le photographe mais aussi pour l'architecte et le sculpteur qui sont amenés à voir différemment leurs œuvres. D'enregistrement passif, la photographie se fait révélation voire transfiguration, ou opération symbolique. Elle peut même dans certains cas, notamment lorsqu'elle prend pour motif des œuvres en cours, être une force de proposition pour l'artiste. « Le vieux sculpteur Lipsi, se souvient Véra Cardot, s'étonnait : « Avant vous, j'avais un photographe, je lui disais : mettez-vous là, et puis [...] sous cet angle-là. Avec vous je dis : voilà la pièce, allez-y ». N'était-ce pas une récompense quand ayant vu le résultat, il disait parfois : « J'ai regardé vos photos et j'ai modifié ma sculpture » (2). »

Une fois les tirages réalisés et livrés, les photographes n'ont qu'une maîtrise assez faible de leur traitement. Sélection, recadrage, retouche et mise en page sont généralement confiés au rédacteur et au maquettiste. Pour mieux contrôler ces opérations qui peuvent modifier voire totalement dénaturer le sens de leurs photos, Pierre Joly se charge souvent lui-même de la rédaction des articles. De la même façon, afin de ne pas être entièrement tributaires de la ligne éditoriale de ces revues, les deux associés n'hésitent pas à diversifier les périodiques auxquels ils collaborent (3), en proposant eux-mêmes des reportages complets « clés en mains » facturés à la publication.

(1) Les deux photographes nouent une profonde amitié avec plusieurs artistes et architectes tels que Pascal Haüsermann, Emile Gilioli, Philolaos et Pierre Székely, dont ils deviennent de véritables compagnons de route et de recherche.

(2) Véra Cardot, « Pierre Joly, observateur des formes modernes », *Op. Cit.*, p. 34.

(3) On recense au total plus d'une quinzaine de revues d'art et d'architecture. Cf. Bibliographie établie par Didier Lamendé, in Pierre Joly, Véra Cardot, *L'Art, l'architecture et le mouvement moderne*, *Op. Cit.*, pp. 209-220.

**

**De la diffusion à la réception :
des photographies entre art et document**

Malgré les stratégies déployées par les deux photographes pour faire reconnaître leur travail de création (1), ces photographies restent longtemps en partie négligées, considérées comme strictement documentaires et illustratives. Sans doute les contraintes liées à leur diffusion et à leur commercialisation contribuent-elles à expliquer cette méconnaissance et cette réception critique.

Ce n'est qu'en 1994 qu'un article de Jean-Paul Robert (2), paru à l'occasion de l'exposition de leurs photographies consacrées à l'œuvre de Le Corbusier, met en valeur pour la première fois la qualité plastique de ces images, au-delà de leur simple intérêt documentaire (3). L'acquisition du fonds en 1997 par le Musée national d'art moderne constitue ensuite un tournant décisif dans l'accession de ces images au rang d'œuvres d'art et de leurs auteurs au statut d'artistes. Si le conservateur Olivier Cinqualbre (4) souligne à l'époque la valeur testimoniale et esthétique de ce corpus, il faut néanmoins attendre la présentation d'une sélection de ces archives dans la salle 34 du musée, lors du renouvellement de l'accrochage en 2003, pour que débute véritablement sa reconnaissance artistique et institutionnelle.

(1) Notamment par le biais d'expositions personnelles telles que *L'Architecture photographiée* à l'Ecole Spéciale d'architecture de Paris en 1969, ou encore *Tels que nous les avons connus*, à la galerie 1950 – Alan à Paris en 1990.

(2) Cf. Jean-Paul Robert, « Corbu vu par Véra Cardot & Pierre Joly », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 295, octobre 1994, pp. 32–33.

(3) Avant cela, il faut néanmoins mentionner l'article élogieux que Michel Tournier leur consacra dans la revue *Plaisir de France* en 1969. Celui-ci n'évoque cependant que leurs photographies abstraites de galets et de fonds marins, présentées à l'occasion d'une exposition à la maison de la Culture d'Orléans la même année. Cf. Michel Tournier, « Photographies concrètes ou tableaux abstraits, deux poètes du règne minéral », *Plaisir de France*, n° 368, juin 1969, pp. 12–16.

(4) Olivier Cinqualbre, « Véra Cardot – Pierre Joly (fonds photographique) », in Alain Guilleux, *Collections d'architecture du Centre Georges Pompidou*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, pp. 73–78.

Aussi pouvons-nous affirmer, en reprenant une formule d'André Rouillé, que ces photographies ne sont pas en soi des documents. Seulement dotées « d'une valeur documentaire variable selon les circonstances (1) », elles peuvent tout aussi bien le devenir au regard du contexte et des contraintes dans lesquels elles prennent forme que se constituer en entités artistiques autonomes selon leur destination.

**

En limitant les possibles mais en conservant le caractère moteur de la variante, les contraintes matérielles, formelles et éditoriales rencontrées par Pierre Joly et Véra Cardot au cours de leur travail se sont avérées particulièrement stimulantes et fécondes. Les stratégies utilisées pour faire coexister dans leurs images fidélité à l'œuvre et exigence d'originalité leur ont en effet permis de mettre en place une méthode singulière fondée sur l'analyse critique, le dialogue et l'éthique du compagnonnage. Elles constituent dans le cas présent les conditions mêmes d'un art allographe. Mais si ces contraintes n'ont pas entravé la production, elles ont cependant déterminé sa réception comme un corpus documentaire. Elles représenteraient donc moins des obstacles à la création qu'à sa reconnaissance en tant que telle.

Julie Noirot

Julie Noirot est doctorante en Histoire de l'art contemporain à l'Université Paris 10. Ses recherches portent sur le fonds photographique Pierre Joly et Véra Cardot. Elle est assistante d'enseignement et de recherche à l'Université de Nantes.

(1) André Rouillé, *La Photographie, Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005, pp. 16–17.

ARCHITECTES EN URSS, OU LA CRÉATION SOUS INFLUENCE IMPÉRIALE

Nombreuses sont les anecdotes sur une Union Soviétique où la sarabande des artistes au service du régime dessine une dramaturgie absurde et sinistre (1)... En revanche il est beaucoup plus troublant de s'intéresser aux créateurs qui ont su tirer parti des contraintes de l'Empire rouge pour réaliser des œuvres puissamment évocatrices.

Avec l'émigration des spécialistes prérévolutionnaires, ou l'adaptation de ceux-ci au nouveau régime, puis l'émergence d'une génération d'artistes fermement engagés à la fois dans la recherche de la modernité et dans la construction du monde socialiste, le contexte de 1917–1930 s'avère complexe, et même hétérogène (2). Surtout l'URSS rendit d'emblée la tâche délicate pour ses architectes : l'Etat bolchevik évita avec soin d'intervenir sur cette scène créatrice, laissant les diverses tendances architecturales s'affronter, tant au niveau des chantiers qu'au niveau idéologique.

Cependant, la mise à l'écart de Trotski et de ses partisans, puis la main mise de Staline sur le Politburo à partir de

(1) Consulter par exemple Vladimir Paperny, *Architecture in the Age of Stalin, Culture Two*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Le cas des parties hautes de la tour du MID, Ministère des affaires étrangères, est typique : en 1949 Staline fit semblant de s'étonner de l'absence de flèche sommitale, aussitôt les architectes Gelfreich et Minkus modifièrent le projet pour y incorporer un couronnement plus acéré.

(2) Cf. Anatole Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1988, et *L'Architecture de la période stalinienne*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts; Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1985.

1927 présagea d'un changement capital à la tête du pouvoir. Les plus subtils parmi les architectes – tel Alekseï Chitchoussév (1873–1949) (1), bien introduit auprès du pouvoir, auteur du Mausolée de Lénine (2) – sentirent alors la nécessité de décrypter les rares messages du Kremlin en matière artistique. Cela donna lieu à un paradoxe marquant : alors que l'architecture soviétique bénéficiait d'une liberté indéniable, dont tirèrent parti *ipso facto* les recherches constructivistes durant les années 1920, les architectes eux-mêmes créèrent le grand virage esthétique qui donna naissance au solennel néo-académisme (3), actif de 1931 à 1956 environ.

La contrainte fut en premier lieu interne au milieu professionnel : les architectes soviétiques travaillèrent sous influence, s'épianant mutuellement, essayant de donner une traduction artistique cohérente aux allusions de la garde rapprochée de Staline. Cette tentative aléatoire de complaire aux impératifs peu clairs, voire restrictifs du soi-disant *Réalisme socialiste*, eut pour conséquence inattendue de voir se forger dans un délai particulièrement bref non un style défini, mais une mouvance globale, une esthétique complète, sujette à variation et évolution. Système englobant, le néo-académisme soviétique fonctionna selon le principe d'assimilation, où les avancées de la modernité et les héritages d'une tradition mondiale furent considérés à part égale comme des instruments et matériaux à recomposer au service de l'art soviétique (4).

(1) Bien que souvent cité par la recherche internationale, aucune monographie n'existe sur cet architecte important de l'URSS. Je citerai néanmoins la monographie soviétique parue en hommage après sa mort : collectif anonyme, *L'Académicien Alekseï Viktorovitch Chitchoussév*, Moscou, Académie des Sciences de l'URSS, 1950.

(2) Sur cet édifice emblématique, voir le livre de l'ancien assistant de Chitchoussév : Igor Sorokine, *Mes Travaux avec l'académicien Chitchoussév*, Moscou, Rabotchi, 1987.

(3) La question sémantique du nom de l'architecture soviétique de la période est délicate – dans mes recherches j'ai préféré aborder à neuf ce problème, proposant ce néologisme me paraissant synthétiser au mieux la démarche architecturale soviétique : cf. Fabien Bellat, *France – URSS Regards sur l'architecture (1931–1958)*, Thèse, Université de Paris X Nanterre, 2007, sous la direction de Paul-Louis Rinuy.

(4) Les architectures totalitaires (et du reste de l'Europe) des années 1930 sont

C'était là un instrument destiné à donner à l'URSS une esthétique au caractère universaliste, prétendant résumer l'Histoire dans une synthèse ultime.

*
**

Même le discours des architectes se métamorphosa, passant de la rhétorique du socialisme comme synonyme de la modernité à l'exaltation de la puissance soviétique. Au fil des années 1930 leurs déclarations tendirent à prévenir toute accusation d'antibolchevisme. C'est le cas de Karo Alabian (1897–1959), occupant le poste enviable mais très exposé de premier secrétaire de l'Académie soviétique d'architecture, qui donna dans le réquisitoire inquisiteur contre d'imaginaires saboteurs :

« Il faut démasquer jusqu'au bout les théories fausses ou nocives concernant la planification des villes, nettoyer immédiatement ce secteur essentiel de notre front théorique des individus de passage, des faux savants et des originaux qui nuisent à l'édification du socialisme (1). »

Ce type de gémonies destinées à discréditer les constructivistes, sinistre résultat de la vague de terreur ambiante, se doubla au premier Congrès des Architectes soviétiques de 1937 d'empresés serments d'allégeance au néo-académisme dorénavant prédominant. Parmi ces déclarations, celle de Chtchoussev, par son étrangeté et son emphase, se signale particulièrement à l'attention : « Nous sommes les seuls héritiers directs de Rome (2). » Bien que menacé de défaveur, Chtchous-

souvent qualifiées comme résultat d'un *Retour à l'Ordre* – c'est-à-dire une esthétique niant la modernité pour revenir à un traditionalisme classicisant (voir à ce sujet le livre de Franco Borsi, *L'Ordre Monumental, Europe 1929–1939*, Paris, Hazan, 1986). Cependant l'idée-valise du retour à l'ordre est trop vague pour être recevable à propos de l'URSS : l'universalisme revendiqué du néo-académisme est en fait quelque chose de bien plus complexe qu'une simple tendance aux formes autoritaires de type néo-classique. L'URSS ne voulut pas revenir à la tradition : en dévorant toutes les cultures elle croyait incarner l'aboutissement de l'Histoire.

(1) Karo Alabian, « Les architectes et le sabotage contre-révolutionnaire », discours prononcé au Premier Congrès de l'Académie Soviétique des Architectes, Moscou, juillet 1937. Conservé au RGALI (Archives d'Etat Russes pour la Littérature et les Arts, Moscou), fonds 674 opis 2 dossier 22.

(2) Alekseï Chtchoussev, « Intervention au Congrès des Architectes », Moscou,

sev prenait ainsi les devants, s'adaptant à la rhétorique ostentatoire de cette manifestation si officielle, aux couleurs d'une grand-messe de propagande, où l'URSS s'autocélébrait.

Plus intéressant, ces deux architectes allèrent jusqu'à transformer leurs œuvres en cours de réalisation, pour les rapprocher des critères admis – ou supposés l'être – de cette esthétique. Par exemple, initialement conçu dans une veine moderniste, le Théâtre de l'Armée Rouge de Karo Alabian se *palladianisa* peu à peu, intégrant une syntaxe formelle d'origine Renaissance à des masses d'esprit constructiviste. Alabian conserva son plan symbolique en étoile, reprenant l'emblème de l'armée soviétique, mais recomposa intégralement ses façades, certainement sous l'influence d'Ivan Joltovski (1867–1959) (1), fervent admirateur de Palladio, professeur d'architecture de Staline et surtout à l'origine du palladianisme soviétique. Malgré la réussite de cette œuvre acclamée, Alabian eut pourtant plus d'influence par son poste dans les structures décisionnelles que comme architecte, malgré son plan de reconstruction de Stalingrad à partir de 1942 (2). La stratégie d'adaptation formelle était donc loin de garantir une position inébranlable, et les contraintes idéologiques comptaient autant que l'architecture elle-même.

Quant à Chtchoussev, il ne s'adapta qu'en apparence au constructivisme durant la décennie 1920. En vérité son Mausolée de Lénine en 1924–1929 (3) fut le premier signal d'une nouvelle recherche architecturale, cherchant une synthèse entre des sources historiques lointaines et une volonté d'épure architecturale moderne. Jouant en quelque sorte le rôle impli-

RGALI, fonds 674 opis 2 dossier 22.

(1) Cf. G.D. Ochepkova, *Ivan Vladislavovitch Joltovski*, Moscou, Matériaux d'Etat pour la Littérature et l'Architecture, 1955.

(2) Cf. James Cracraft (dir.), *Architectures of Russian Identity*, New York, Cornell University Press, 2003, et plus précisément, Andrew Day, « The Rise and Fall of Stalinist Architecture », pp. 172–190.

(3) Rappelons que Chtchoussev réalisa trois versions du Mausolée : deux provisoires, en bois, en 1924, la version définitive de 1929 étant mise en œuvre avec des matériaux somptueux, tels le granite, le labrador, les porphyres rouges et noirs.

cite de prophète du néo-académisme soviétique, Chtchouchev dans ses œuvres d'après 1931 conserve une brutalité des masses dépouillées, héritées du déblaiement d'art moderniste, alors que ses références formelles se font toutefois de plus en plus anachroniques. Sa capacité à manipuler les espaces monumentaux anciens et à y insérer une nouvelle signification urbaine, lui valut d'être chargé des aménagements de la Place Rouge et du Kremlin, sous l'autorité directe de Staline. Son siège du KGB, place de la Loubianka, est en fait une hypertrophiée variation monumentale sur le thème de la façade du Palais de la Chancellerie, au Vatican... Sa station de métro Komsomolskaïa se transforme en cathédrale néo-byzantine-russe, où les piliers et la voûte aux impressionnantes mosaïques dessinent une œuvre d'art totale aux indéniables accents nationalistes et impériaux.

*
**

De même, Boris Iofan (1891–1976) et Lev Roudnev (1885–1956) (1) rivalisèrent dans leur tentative d'invention d'une architecture à la fois moderne et immémoriale. Iofan remporta en 1931 le concours pour le Palais des Soviets, donnant un projet encore assez constructiviste. C'est avec ce monument que le néo-académisme devint une direction officielle : Joltovski, membre du jury, adjoignit à Iofan les plus traditionalistes Vladimir Chtchouko (1878–1939) (2) et Vladimir Gelfreich (1885–1967), afin de retravailler le projet du Palais pour en faire le babylonien édifice incarnant la nouvelle gloire de l'URSS.

(1) Autre grand nom du néo-académisme, Roudnev est surtout connu en Occident pour son Université Lomonossov, sur les Monts Lénine dominant Moscou. Ses dessins décrivant un Moscou monumental et fantasmagorique, aux lavis inquiétants peuvent être admirés dans : Konstantin Zaïtsev, *Grafika i arkhitekturnoe tvorchestvo* [Dessins et esquisses d'architecture], Moscou, Stroïzdat, 1979, pp. 96–97 et dans A.V. Riabouchine (dir.), *Konzeptionen in der sowjetischen Architektur 1917–1988*, Berlin-Est, Argon, 1989.

(2) Cf. C.A. Kaufman, *Vladimir Alekséevitch Chtchouko*, Moscou, Académie d'Architecture de l'URSS, 1946.

Dès lors la situation se clarifia : l'œuvre de Iofan/Chtchouko/Gelfreich était le paradigme à imiter. La contrainte se faisait désormais plus strictement formelle, imposant même un modèle. La démarche d'assimilation créatrice, capable de citer dans le même projet le Panthéon de Rome, l'autel de Pergame, les ziggourats babyloniennes, le Palais des Doges, les architectures de Boullée et Ledoux, les gratte-ciel new-yorkais, devenait la norme.

Devant cette situation, Roudnev, de formation académique, fit évoluer son style vers une brutale entente des masses, un jeu sur la géométrie architecturale abstraite, où les formes classiques se dépouillèrent en une série de prismes monumentaux. Son Académie Militaire Frounzé (1931–1937) et son grand Quartier Général de l'Etat Major Arbatskaïa à Moscou le montrent architecte presque attitré de l'Armée Rouge, avant que son audace formelle ne soit jugée inadaptée au néo-académisme triomphant, et qu'il ne soit remplacé par le plus jeune et docile Mikhaïl Posokhine (1910–1989) (1). Celui-ci termina en 1946 le QG Arbatskaïa par une façade dans un goût Empire 1810 aussi grandiose que peu imaginatif. Malgré ce désaveu cinglant, Roudnev sut occuper à nouveau le devant de la scène en obtenant en 1947 à la fois la commande considérable de l'Université Lomonossov à Moscou, et celle du Palais de la Culture à Varsovie, signe non négligeable de retour en faveur.

Les cas Iofan et Roudnev démontrent les limites de la marge de manœuvre créatrice en URSS, et surtout la nécessité pour les architectes de se positionner au service de grandes administrations d'Etat, situation offrant de meilleures chances de réussite. Cette stratégie de contournement puis d'assimilation des contraintes soviétiques donna lieu à un esprit d'intrigue particulièrement vif, et incita parallèlement les

(1) Cf. Collectif anonyme, *Mikhaïl Vassiliévitch Posokhine*, Moscou, Stroïzdat, 1995, pp. 52–53 pour la phase de 1946 de la construction du Grand Etat Major de l'Armée Rouge.

architectes à une réelle souplesse stylistique. Pour construire en URSS, il fallait à la fois affirmer sa foi (sincère ou non...) dans le communisme, et savoir anticiper à temps les possibles évolutions architecturales. En somme l'inventivité et l'habileté artistiques étaient des atouts majeurs – à condition qu'elles n'entrent pas en conflit avec le discours officiel (1).

Dans l'ombre de grands noms du néo-académisme tels Chtchoussev et Joltovski, de jeunes architectes formés durant les années 1930 surent aussi tirer parti des scrupules artistiques de leurs devanciers, en récupérant des commandes refusées par eux, car jugées trop contraignantes ou architecturalement dégradantes. Par exemple Dmitri Tchetchouline (1901–1981), pour l'aménagement du Mossoviet (2) – la mairie de Moscou – n'hésita pas à métamorphoser le petit hôtel Tchernychev (bâti au XVIII^e siècle par Kazakov) en triomphal palais, par le doublement des étages et l'ajout d'un portique colossal... Incarnation même de l'architecte courtisan, qui changea de style à chaque changement de l'équipe dirigeante, Tchetchouline donna au Mossoviet la dimension impériale attendue, alors que Joltovski avait refusé de sacrifier ce monument historique. Là où Joltovski refusa « de se déshonorer » selon ses propres dires (3), sans hésitation Tchetchouline appliqua à un délicat édifice un programme de monumentalisation solennelle.

Autant artistes qu'habiles intriguants, ces architectes se rendirent indispensables sur la scène soviétique, dont ils investirent les organes décisionnels, ou se firent les architectes *officieusement* attitrés des plus grandes administrations de l'État, où ils imposèrent des expériences remarquables, se servant du néo-académisme comme de canevas obligé, qu'ils

(1) Cf. Anders Aman, *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era, An Aspect of Cold War History*, New York, MIT Press, 1992.

(2) Cf. Andreï Ikonnikov, *L'Architecture russe de la période soviétique*, Liège, Mardaga, 1990, p. 237.

(3) Cité par Aleksandra Latour in *Moscou 1890–2000*, Moscou, Art du XX^e siècle, 2007, p. 78.

plièrent ensuite à leur conception personnelle de l'architecture. Le Théâtre de l'Armée Rouge, l'Académie Militaire Frounzé et le QG Arbaïtskaïa, le siège du KGB et le Mossoviet sont le résultat – monumental – de cette capacité d'adaptation politique et artistique.

*
**

Le système restait cependant contraignant, obligeant les architectes à une insertion dans les cadres de la propagande soviétique s'ils voulaient continuer une carrière effective. Leur féroce rivalité comme la généralisation progressive de modèles banalisés, tendit à la fin des années 1940 à restreindre le champ des expériences formelles (1). En outre, l'inflation triomphaliste et baroque du néo-académisme poussa peu à peu l'architecture soviétique vers une exaltation de sa propre grandeur, réflexe emphatique qui eut l'effet parallèle de rendre aléatoire la réalisation de projets dont l'hypertrophie s'avérait cruellement inadaptée aux besoins réels de l'URSS. La création sous influence impériale tendait de fait à s'écarter de toute vraisemblance constructive, au profit d'une affirmation de puissance politique et architecturale (2), réflexe tendant à métamorphoser les monuments soviétiques en espèces de décor théâtral pompeux, mais durablement installé dans la pierre.

Le rejet du premier projet pour l'Université Lomonossov par Iofan, puis sa reprise par Roudnev, témoignent de l'ambivalence sous-jacente des attentes architecturales du régime. Iofan avait imaginé un puissant gratte-ciel à l'américaine, ne cédant guère à l'emphase ornementale, malgré son groupe de couronnement, fidèle au style de son Palais des Soviets. En dépit de ses qualités monumentales, le projet fut retiré à Iofan, et confié à Roudnev qui sut mieux donner au comman-

(1) Cf. Boris Groys (dir.), *Traumfabrik Kommunismus, Die visuelle kultur der stalinzeit* (cat.), Francfort, Schirn Kunsthalle; Ostfildern, Hatje Cantz, 2004, pp. 238–247.

(2) Cf. Jan Tabor (dir.), *Kunst und diktatur*, Vienne, Verlag Grasl, 1994.

ditaire ce qui était implicitement attendu. Autrement dit, il fallait transcender l'efficacité de l'équipement en le transformant en monument majestueux. À partir d'un canevas de gratte-ciel à composition pyramidale Roudnev multiplia les portiques colossaux, colonnes rostrales, groupes statuaire et emblèmes soviétiques, afin de parer le gigantesque ensemble de l'Université Lomonossov d'une allure d'impressionnant palais du peuple.

Les contraintes pour les architectes en URSS étaient donc moins affirmées que véritablement insidieuses, de l'ordre de l'allusion et de l'attente sous-entendue, l'ombre du pouvoir jetant l'architecture soviétique dans une sorte de clair-obscur, où la part du doute était au moins aussi importante que la part de certitudes à graver dans le marbre.

Cette ambiguïté fondamentale servit pourtant de stimulant à l'imagination des architectes soviétiques, qui s'intéressèrent autant aux pyramides amérindiennes d'Uxmal et Teotihuacan – Andreï Burov (1900–1957) imagina des mémoriaux qui s'en inspirèrent (1) – que des méthodes de placage de matériaux précieux de la Rome antique – comme en témoignent le hall couvert de granite écarlate de l'hôtel Leningradskaja par Leonid Poliakov (2). La contrainte restait productive, obligeant les architectes à une curiosité formelle toujours en éveil, même si elle prenait des formes en apparence anachroniques, en réalité synthétiques, à une échelle unique dans l'histoire du XX^e siècle.

*
**

En somme les architectes soviétiques s'imposèrent eux-mêmes une contrainte créative, volontairement assumée, transformée sciemment en mécanisme de composition, s'efforçant de définir un art censé répondre aux *desideratas*

(1) Cf. O.I. Riajetchina, *Andreï Konstantinovitch Burov*, Moscou, Stroïzdat, 1984, pp. 94–97.

(2) Cf. A.V. Riabouchine (dir.), *Op. Cit.*, p. 189, et Fabien Bellat, *Op. Cit.*, pp. 366–374.

implicites de l'URSS. Ostracisant officiellement le constructivisme, les soviétiques l'intégrèrent toutefois à des architectures synthétiques, dont l'ambition ultime était de clore l'histoire des formes, selon la théorie marxiste de l'aboutissement historique. Dans les faits créatifs, toute source culturelle devenait donc acceptable, pourvue qu'elle soit présentée comme participant à l'édification du socialisme. Cette subtile stratégie eut cependant un revers limitant la marge de manœuvre : l'obligation de construire une architecture conforme au désir grandissant de l'URSS d'apparaître comme le dernier grand Empire mondial. Ce fut certainement la contrainte la plus périlleuse avec laquelle compter, car cette intention ne fut jamais clairement explicitée, et les architectes eurent à définir empiriquement ce que pouvait être la dernière architecture de grandeur historique dans le XX^e siècle.

Certes l'URSS fut un milieu créatif aux fortes contraintes, mais ces nécessités agirent sur ses architectes comme un révélateur, qui catalysa leur puissance d'invention au service du régime. Ainsi Chtchoussev, Joltovski, Alabian, Roudnev, Iofan, Tchetchouline, Posokhine et d'autres offrirent à l'Union Soviétique une architecture inattendue, au double visage : réceptacle de la propagande et efficace synthèse formelle, entre affirmation d'un style universel et accents impériaux.

Fabien Bellat

Fabien Bellat est docteur en Histoire de l'art. Il a soutenu son doctorat France – URSS Regards sur l'architecture (1931–1958) à l'Université Paris 10 en 2007. De 2005 à 2008, il a été chargé de cours en Histoire de l'art contemporain à l'Université de Nantes.

EDUARD OVČÁČEK. La *Leçon du A majuscule* ou la lettre dissidente

Au centre d'une page blanche, majuscule, trône un grand **A**. A sa droite comme à sa gauche, une succession de petits **a** ploient sous l'autorité de la lettre capitale. La planche est intitulée *Velky bratr*, soit «grand frère», ou encore... «big brother». Elle ouvre la série de vingt-six tableaux que comporte la *Leçon du A majuscule* (1) d'Eduard Ovčáček, création typographique à dimension satirique au sous-titre significatif: «21 août 1968 en République socialiste soviétique tchèque».

Le 21 août 1968, les chars soviétiques entrent en Tchécoslovaquie. L'éclaircie du Printemps de Prague, bouffée d'oxygène et d'espoir pour toute une population et ses artistes, n'aura été qu'une parenthèse de quelques mois, dont les aspirations libertaires seront violemment réprimées par Moscou. Cette tentative de réforme inédite dans le bloc soviétique, la libéralisation amorcée depuis quelques années déjà, le relâchement de la censure, l'émergence d'une opinion publique et de revues, sont autant de manifestations de liberté intolérables pour les responsables soviétiques. A la suite du 21 août 1968, la Tchécoslovaquie sombre dans une ère de vingt ans de répression, de faux semblants et de conformisme qui portera le nom de Normalisation. Une Normalisation qui impose aux artistes le réalisme, qui rejette tout formalisme et voit dans l'abstraction un symptôme de la décadence bourgeoise (2).

(1) Cf. Eduard Ovčáček, *Lekce velkého A, konkrétní a vizuální poezie 1962–1993*, Prague, Trigon, 1993, pp. 109–137.

(2) Cf. Sara Soukup, *La Normalisation de l'art et ses limites : Le Cas de*

Malgré la violence de la répression, malgré les purges, les listes noires, l'impossibilité pour des milliers de personnes d'exercer leur métier, et en dépit d'une contrainte politique et idéologique écrasante, de nombreux artistes continueront de travailler dans l'ombre pendant ces années, formant cette «génération enfermée dans les ateliers (1)» dont a parlé Michel Nuridsany. Eduard Ovčáček fait partie de ces artistes mis à l'index jusqu'à la Révolution de Velours de 1989. Pendant toutes ces années, privé d'accès à la scène artistique, il a poursuivi son travail, cherchant des solutions alternatives, éditant des *samizdat* (2), bravant les menaces et la surveillance de la STB pour organiser des expositions non officielles, parfois d'un ou deux jours seulement.

*
**

Âgé de trente-cinq ans lorsque les chars entrent dans Prague, Ovčáček fait déjà preuve d'une position très critique à l'égard du régime depuis de nombreuses années. Les aberrations et les contraintes multiples imposées par le régime communiste depuis 1948 suscitaient déjà son indignation, le poussant à participer à de nombreuses manifestations clandestines et dissidentes (3), et à tisser des liens avec des artistes à l'étran-

L'estampe originale en Tchécoslovaquie de 1948 à 1989, Thèse en Histoire de l'art, Université Lyon II, 2006, sous la direction de François Fossier.

(1) Cf. Michel Nuridsany, in *Prague – Bratislava, D'une génération, l'autre* (cat.), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1992, n.p.

(2) Le terme russe de *samizdat* (autoédition) désigne un système clandestin d'édition et de diffusion utilisé en URSS et dans les pays du bloc communiste afin de faire circuler des ouvrages interdits par la censure.

(3) Pendant ses études aux Beaux-arts de Bratislava (1957–1963), Ovčáček organise, avec son camarade Miloš Urbásek les *Konfrontace* (*Confrontations*) de Bratislava sur le modèle des *Confrontations* pragoises. Dans sa thèse, Sara Soukup explique que ces expositions privées, qui ne duraient souvent qu'un seul jour, permettaient «la confrontation des résultats des recherches formelles d'artistes qui travaillaient isolés et dissimulés dans leurs ateliers respectifs», *Op. Cit.*, p. 330. A cette même période, en marge de l'apprentissage officiel de l'école des Beaux-arts de Bratislava, Ovčáček se construit une culture clandestine et participe à un réseau d'étudiants et d'enseignants qui parviennent à se procurer des ouvrages et des revues d'art contemporain étrangères et censurées (Cf. Jan Kriz, *Eduard Ovčáček. Tvorba z let 1959–1999*, Prague, Gema Art, 1999, p. 171).

ger (1). La *Leçon du A majuscule* est créée immédiatement après l'entrée des troupes du pacte de Varsovie dans Prague, à un moment où la censure n'a pas encore été rétablie. Cette série de planches est alors publiée dans le journal littéraire *Literární listy*, ainsi que dans quelques autres journaux du pays et à l'étranger. Jusqu'en 1989, la publication d'un tel ouvrage sera inenvisageable, et c'est seulement en 1995 que l'éditeur pragois Vladislav Zadrobílek le réédite au sein d'un livre consacré à la poésie concrète d'Eduard Ovčáček.

*
**

Depuis les années 1950, Eduard Ovčáček s'intéressait de près aux possibilités de démontage du langage et d'exploitation plastique de la lettre. En 1967, profitant d'une période de relâchement qui permit également à Vaclav Havel de séjourner aux Etats-Unis, Ovčáček avait voyagé en France et y avait rencontré Henri Chopin et Pierre Garnier, tous deux auteurs de poésies visuelles. Egalement nommée poésie concrète, cette pratique se fonde sur un principe de déconstruction et d'exploitation formelle du langage et des graphèmes. Dans le prolongement du Lettrisme d'Isidore Isou (2), la poésie concrète connaît un écho international dans les années soixante, du Brésil à l'Allemagne en passant par la Tchécoslovaquie.

Cette esthétique fondée sur la matérialité sonore et visuelle de la lettre, sortie de son contexte linguistique, ouvrait la voie à des significations nouvelles, à une contamination réciproque de l'iconique et du textuel. Lettrisme et poésie visuelle comportent un ferment révolutionnaire hérité des

(1) A partir de 1964, Eduard Ovčáček correspond régulièrement avec Pierre Garnier, poète et éditeur de la revue *Les Lettres*. Il est également en contact avec Henri Chopin, pionnier français de la poésie sonore, et avec le poète et sculpteur écossais Ian Hamilton Finlay.

(2) Isidore Isou rédige dès 1942 le *Manifeste de la poésie lettriste*, et fonde le mouvement Lettriste à Paris en 1946. Il s'agit de dépasser l'usage conventionnel de la langue, pour se concentrer sur la matérialité sonore et plastique de la lettre. Dès 1944, les arts plastiques sont intégrés au mouvement, avec la peinture lettriste, puis, en 1950 avec l'*Hypergraphie*.

avant-gardes du premier XX^e siècle. Le poète futuriste Tommaso Marinetti fut l'un des premiers à observer que la structure du langage reflétait la nature hiérarchique et oppressive de la société, et à prôner en conséquence sa déstructuration et la libération des mots avec les *Parole-in-liberta*. La même observation devait mener les membres de Dada à pousser plus loin encore le démembrement du langage. En réaction à une société génératrice du désastre de la Première Guerre mondiale, Raoul Hausmann s'attaquait aux fondements mêmes de cette civilisation et décidait d'en saper l'édifice linguistique. Poussant plus loin la déconstruction de Marinetti, Dada désossait la langue et les mots, laissant place aux seules lettres et phonèmes, dépourvus de toute signification propre.

Cette indignation, cette rage à l'égard du langage, trouvent un écho très direct chez Ovčáček, dont le travail contourne et dénonce les contraintes idéologiques et le discours mensonger d'une politique autoritaire. Comme pour illustrer ces nombreuses contraintes matérielles et doctrinales, l'artiste se donne des contraintes plastiques consistant à exprimer un propos sur des situations et événements précis en se limitant à une gamme très réduite d'outils plastiques : caractères d'imprimerie (a minuscules et majuscules, et rares motifs ornementaux) et formes simples (formes géométriques, flèches, étoiles). Dans une certaine mesure, Ovčáček renoue ainsi avec les pratiques anciennes des lettres historiées médiévales et des idéogrammes. L'économie de moyens et l'usage que l'artiste fait de la lettre nous renvoient également vers l'esthétique constructiviste. On y trouve une semblable exploitation du potentiel plastique et cinétique de l'écriture, et la volonté de former un langage hybride entre le visuel et le verbal. Cependant, ce langage autrefois appliqué à la promotion de l'idéal bolchevique se fait, dans la Tchécoslovaquie communiste de 1968, outil de dénonciation des aberrations et de la violence du régime autoritaire.

*
**

Lorsqu'Eduard Ovčáček imagine la *Leçon du A majuscule*, il pratique la poésie concrète depuis plusieurs années déjà, et il a notamment créé de nombreux poèmes visuels à la machine à écrire, dont certains figurent dans l'ouvrage de Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète* (1). Cependant, la *Leçon du A majuscule* marque une étape nouvelle dans son utilisation de la lettre.

Ce conte graphique témoigne de l'inventivité de l'artiste, de sa capacité, avec des moyens très limités, à dénoncer un régime anti-démocratique fonctionnant sur l'intimidation, la surveillance et le conformisme. Dans ses compositions, quelques caractères typographiques suffisent à saisir une situation politique, ses oppressions, ses dérives, mais aussi ses hypocrisies. Le **A** majuscule y symbolise le chef tutélaire, ce « grand frère » qu'est l'URSS, et évoque ouvertement le *Big Brother*, de George Orwell, auquel un titre fait d'ailleurs directement référence (2). Quant au petit **a**, souvent multiplié, il représente à la fois le peuple opprimé, les pays satellites, mais également l'entourage flagorneur du **A** majuscule. Une planche présente par exemple le grand **A**, couronné et entouré de huit petits **a**. Intitulé *Les Satellites du grand A*, ce tableau évoque assez clairement les pays du pacte de Varsovie, gravitant autour de l'URSS, et dont les troupes entrent à Prague en août 1968 (3).

*
**

Faisant preuve d'une ironie féroce, Eduard Ovčáček renoue avec une pratique déjà expérimentée par Kurt Schwitters dans l'album pour enfants *Die Scheuche*, où les images étaient uni-

(1) Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968.

(2) Interrogé à ce sujet, Eduard Ovčáček se souvient avoir lu *1984* en langue tchèque (très certainement pendant le régime totalitaire), et souligne la très forte influence de cette lecture sur son travail artistique.

(3) *Satelitě Velkého A*, planche 5/26 [titres traduits en français par Sara Soukup].

quement composées de lettres et offraient un véritable jeu au lecteur (1). On sait également qu'Ovčáček découvre *Les Mots en liberté* (2) chez un bouquiniste en 1961 et que l'incroyable dynamisme des compositions de Marinetti aura une influence considérable sur son utilisation des lettres et sur leur mise en espace.

Mais chez Ovčáček, cette technique sert d'autres desseins. En utilisant le pouvoir suggestif des lettres, en jouant sur les mots dans ses titres, l'artiste parle d'une situation politique et du rôle du langage dans la manifestation de l'oppression. Exploitant l'expressivité typographique, sa capacité à « refléter la dynamique de la langue parlée (3) », Ovčáček entre en concurrence avec la propagande officielle et parodie son langage, tourne au ridicule ses aberrations et la violence du projet de normalisation de la pensée.

Les titres de ses planches sont, de ce point de vue, particulièrement révélateurs, empruntant allègrement au jargon de la propagande soviétique. Dans certains cas, c'est par exemple la censure qui est évoquée de manière directe. Ainsi l'une des planches montre d'un côté le petit **a** assommé de points d'exclamation et séparé du grand **A** par une succession de points d'exclamation et d'interrogation, le tout portant le titre suivant : *Le Dialogue s'est déroulé dans une atmosphère amicale* (4). De manière à peine déguisée, Ovčáček tourne en dérision la langue de bois du parti, telle qu'elle se manifeste en Tchécoslovaquie, mais également entre l'URSS et ses « pays frères ». En l'occurrence, cette planche (précédée de *L'Arrivée des chars allégoriques* (5)) évoque les « négociations » de la fin août 1968 au cours desquelles Brejnev réaffirme son auto-

(1) Kurt Schwitters, Kate Steinitz, Theo Van Doesburg, *Die Scheuche Märchen*, Hanovre, Apassverlag, 1925.

(2) Tommaso Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, Milan, Edizioni Futuriste di Poesia, 1919. C'est l'édition tchèque de 1922 qu'Ovčáček achète en 1961.

(3) El Lissitzky, cité par Ute Brüning in *Art & pub : Art et publicité, 1890-1990* (cat.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 296.

(4) *Dialog proběhl v přátelské atmosféře*, planche 21/26.

(5) *...alegorické vozy přijíždějí*, planche 20/26.

rité sur Dubček, invitant fermement le gouvernement Tchécoslovaque à rétablir un régime de contrainte dans la lignée de la politique soviétique. La planche titrée *fin de la discussion* illustre d'ailleurs très clairement l'issue des débats avec un petit **a** couché aux côtés du **A** majuscule triomphant (1).

*
**

Ces détournements ironiques du jargon et de l'imagerie officiels peuvent être mis en parallèle avec les poèmes visuels d'un autre artiste tchèque : Václav Havel. Dans son recueil *Anticodes* figure notamment un typogramme, *Le Culte de la personnalité*, symbolisé par une pyramide de zéros (2). Ce motif pyramidal (qui apparaît également dans le roman de George Orwell *1984*, avec *Big Brother* au sommet, dominant les membres du Parti Intérieur, du Parti Extérieur, et les prolétaires), se retrouve chez Ovčáček avec *Le Culte de la personnalité*, pyramide de **a**, minuscules à la base, et de plus en plus imposants et majuscules, coiffés du grand **A** couronné. Eduard Ovčáček et Václav Havel utilisent la poésie visuelle comme outil de caricature et de subversion. Comme dans le dessin humoristique, les titres précisent le sens de ces images simplement composées de quelques graphèmes. Bien souvent, les compositions d'Ovčáček fonctionnent comme transpositions d'images verbales puisées dans le répertoire de l'idéologie officielle. *La Contre révolution rampante* en offre un bon exemple, avec une multitude de petits **a** couchés qui semblent fonder tête la première pour saper les bases du grand **A** (3).

En filigrane, la succession des planches de la *Leçon du A majuscule* retrace une histoire, celle de cette « contre révolution », de cette tentative d'instaurer un « socialisme à visage

(1) *Defetismus-konec diskuse*, planche 23/26.

(2) Václav Havel, *L'Anatomie du gag. Sur la métaphysique dialectique*, *Anticodes* (trad. Katia Krivanek), La Tour-d'Aigues, éd. de L'Aube, 1992, p. 80.

(3) *Plíživá kontrarevoluce*, planche 10/26.

humain », et de sa violente répression par Moscou. A travers ces vingt-six planches tragi-comiques se dessinent le constat d'une situation oppressante, mais également la manifestation d'une tentative de libéralisation dont on connaît la fin tragique. « Mal vous en a pris de vouloir rêver de démocratie », constate amèrement Ovčáček dans l'une de ces planches où le grand **A** domine fièrement un empilement de petits **a** sur le flanc (1).

*
**

Pour raconter cette histoire, l'artiste aurait pu choisir quantité d'autres techniques, d'autres formes plastiques, et ce d'autant plus qu'une grande variété de styles et de procédés caractérise son travail. Mais la poésie visuelle, dont il est un représentant majeur en Tchécoslovaquie depuis le début des années soixante, s'avère particulièrement pertinente en cela qu'elle peut, au premier abord, s'apparenter à un langage codé, et qu'elle emprunte également au langage publicitaire voire à celui de la propagande avec des slogans courts et des signes mis en scène. La lettre, dont Ovčáček exploite le potentiel plastique depuis plusieurs années déjà avec ses poèmes visuels et compositions optiques, prend ici une toute autre signification. Il n'est pas anodin, d'ailleurs, que les mots aient disparu pour laisser place au seul ordre des lettres, à un appareil linguistique réduit à sa plus simple expression. Ne pourrait-on pas voir dans ce choix une allusion à la *novlangue* imaginée par George Orwell dans *1984*? Une langue appauvrie, réduite à des mots comportant un minimum de syllabes, destinée à mieux contrôler la population en limitant ses capacités de penser, annihilant du même coup tout germe de contestation.

(1) *...demokracie se vám zachtělo !*, planche 16/26.

Derrière d'inoffensives lettres, d'anodins caractères mobiles d'imprimerie, c'est cette langue, ce système autoritaire et manichéen qu'un Ovčáček frondeur osait tourner en dérision à l'heure où la Tchécoslovaquie semblait dans un régime de Normalisation qui devait durer plus de vingt ans.

Florence Jaillet

Florence Jaillet est docteur en Histoire de l'art contemporain. Elle a soutenu son doctorat Les Écrits de Daniel Buren et la réception de son œuvre en 2006 à l'Université Grenoble 2, où elle est assistante d'enseignement et de recherche en Histoire de l'art.

HARALD SZEEMANN, L'INVENTION DE L'INDÉPENDANCE⁽¹⁾

Ses raisons — p. 39

Ses modalités — p. 42

Ses implications — p. 47

Ses raisons

En 1969, lorsque Harald Szeemann (1933–2005) organise *Quand les attitudes deviennent forme*, il est directeur de la Kunsthalle de Berne depuis un peu plus de huit ans. Cette exposition marque une étape cruciale dans sa carrière. Tout d'abord par la place historique qu'elle prendra. Elle est en effet considérable sur de nombreux points notamment parce qu'elle introduit en Europe différentes pratiques artistiques jusqu'alors peu connues et surtout parce qu'elle le fait sur un mode original. La Kunsthalle est pour l'occasion transformée en un gigantesque atelier où les œuvres se côtoient d'une façon bien éloignée de la rationalisation muséologique. *Quand les attitudes deviennent forme* rompt ainsi avec la lecture moderniste d'une histoire de l'art basée sur la linéarité⁽²⁾. Harald Szeemann ne propose pas une interprétation de l'art basée sur une évolution historicisante mais soumise à une vision personnelle.

(1) Je tiens à remercier Fabien Pinaroli. Sa documentation, ses connaissances ainsi que les discussions que nous avons eues à leur sujet m'ont été indispensables. Ce texte est dédié au croisement du cours Berriat et de la rue Joseph Rey.

(2) Cf. Jean-Marc Poinot, « Harald Szeemann. « Quand les attitudes deviennent forme » et quelques problèmes du musée d'art contemporain », in *Collection*, Bordeaux, Cape, 1990, pp. 25–33.

Cette exposition présente d'autres particularités. L'élément déclencheur qui permet d'exposer 69 artistes internationaux dans la petite Kunsthalle bernoise est un *sponsoring* proposé par Philip Morris: 15.000 dollars pour la réalisation d'un projet et 10.000 dollars pour le catalogue. De plus, pour partager les frais de transport, Harald Szeemann passe des contrats avec différentes institutions européennes. Avec le Stedelijk Museum d'Amsterdam tout d'abord qui organise quelques mois plus tôt *Op Losse Schroeven* où est présentée, avec l'autorisation de Szeemann, la quasi-totalité des artistes exposés à Berne. Puis avec le Museum Haus Lange à Krefeld et l'Institute of Contemporary Art de Londres qui accueilleront ensuite son exposition. Ce voyage vers d'autres lieux fait partie du cahier des charges formulé par Philip Morris (1). Enfin, c'est pour ainsi dire la dernière exposition de Szeemann à la Kunsthalle de Berne et sa dernière en tant que directeur d'institution puisqu'il se définira ensuite comme travailleur indépendant.

Si *Quand les attitudes deviennent forme* est un événement majeur pour une partie du public averti, elle est pour la population bernoise un scandale sans précédent. La critique et la population locales sont choquées par une exposition qui leur paraît hors de toute référence. Les pouvoirs publics sont scandalisés, notamment par la pièce de Michael Heizer *Berne Depression* qui consiste en la destruction d'un trottoir devant la Kunsthalle, considérée comme une dégradation du matériel urbain. Toutes ces critiques se focalisent sur l'instigateur de ce désordre, Harald Szeemann lui-même. La répression bernoise se fait comme il se doit dans la diplomatie, en renforçant le pouvoir du comité composé d'artistes locaux. Lorsque Szeemann soumet une exposition monographique de Joseph Beuys déjà en préparation, sa proposition est rejete-

(1) Pour tous ces éléments sur l'organisation de *Quand les attitudes deviennent forme*, voir notamment: Didier Semin et Isabelle Ewig, « Comment se fait une exposition », *Cahiers du MNAM*, n° 73, Automne 2000, pp. 5-7.

tée. Il fait appel au gouvernement qui refuse de s'en mêler. Szeemann démissionne.

La perte de son emploi est suivie par la création d'un statut nouveau, celui de travailleur indépendant. Szeemann invente *l'Agentur für geistige Gastarbeit*, l'Agence pour le travail intellectuel à la demande (1). Elle n'a pas d'existence juridique, mais restera jusqu'à la fin de sa carrière le symbole de Szeemann (2). Elle englobe toutes les activités de son concepteur ainsi que ses outils et son lieu de travail. Mais surtout, elle accompagne ce choix définitif de ne plus travailler à la direction d'un lieu. Désormais Szeemann travaille dans et pour son Agence en proposant des projets aux institutions, ses clients. Évidemment une telle position ne s'entend pas comme un total retrait du réseau des lieux d'exposition, mais comme une volonté d'obtenir de chacun de ses interlocuteurs un bénéfice ou un atout stratégique qui lui permet de mener à bien ses projets. Comme il l'explique à Nathalie Heinich « On ne prête pas à un privé comme moi, des tableaux de plusieurs millions! C'est normal... Moi aussi j'ai l'institution pour ça, mais elle change de projet à projet (3). » Ainsi l'Agence s'entend comme une structure rendue viable par l'investissement de Szeemann et vouée à la proposition de projets. En ce sens, elle est déterritorialisée: « La création de cette agence [...] ne dépendait plus tellement d'un endroit fixe et délimité. Elle aurait pu se passer aussi bien à Paris qu'à Amsterdam, étant financée par un groupe privé (4). » De fait pour être viable, cette innovation implique un certain nombre d'adaptations aux

(1) En allemand *Gastarbeit* signifie « travail à la demande » et évoque les *Gastarbeiters*, travailleurs immigrés, principalement d'Italie, qui viennent travailler en Suisse mais ramènent l'argent dans leur patrie. Évocation ironique puisque cette situation devient celle de Szeemann, travailleur suisse à l'étranger.

(2) Pour tout ce qui concerne l'Agence pour le travail intellectuel à la demande, voir la partie que lui consacre Fabien Pinaroli in Florence Derieux (dir.), *Harald Szeemann: Méthodologie individuelle*, Grenoble, Le Magasin; Zurich, JRP/Ringier, 2007, pp. 63-94.

(3) Nathalie Heinich, *Harald Szeemann, Un Cas singulier*, Paris, L'Echoppe, 1995, p. 39.

(4) Yann Pavie, « Entretien avec H. Szeemann », *Opus international*, n° 36, juin 1972, p. 39.

contraintes inhérentes à ce secteur d'activité. Il s'agira de se détacher de la hiérarchie et de la rationalisation muséale en développant un travail flexible basé sur le travail en réseau et la proposition de services.

**

Ses modalités

La mise en place de l'Agence répond tout d'abord à des volontés personnelles. Celle de pouvoir tout contrôler seul, sans avoir à rendre de comptes à un comité, et celle de ne mener que les projets qui lui importent.

« Il m'était devenu impossible d'organiser la rétrospective de tel ou tel artiste (pompiers). Ce à quoi j'étais obligé puisque mes finances m'étaient données en premier lieu pour montrer les produits des membres de l'Association des artistes bernois. J'insiste beaucoup sur ce thème (d'Agence), parce que ça me permet sur un autre plan d'avoir autant d'activités qu'à la Kunsthalle mais sans me disperser, et sans avoir à faire des concessions (1). »

En outre il s'agit également d'une remise en cause du système habituel des musées et par extension du système de diffusion de l'art. Avec une structure légère, Szeemann gagne en efficacité et en réactivité et s'oppose aux lourdeurs organisationnelles des musées. De plus, avec l'exposition comme seul objet, il privilégie une forme éphémère et événementielle. Cela lui offre un rapport de plus grande proximité avec les artistes et l'art en train de se faire. C'est en effet dans cette volonté de rapport direct qu'il faut appréhender cette nouvelle fonction. À ce titre aussi *Quand les attitudes deviennent forme* était annonciatrice. En « lâchant » les artistes dans sa Kunsthalle, Szeemann la transforme en lieu de création. Ce que ces attitudes avaient à dire à l'œuvre en tant qu'objet fini,

(1) « Interview d'Harald Szeemann », *L'Art vivant*, n° 10, avril 1970, p. 18.

elles le disaient aussi au système muséal. Le passage de l'art à l'action ne pouvait se contenter d'un sanctuaire atteignable uniquement par la longue route qui passait d'abord par l'atelier, puis la galerie. Il s'agissait de réduire les intermédiaires. L'art devait se faire sur place. C'est aussi en cela que l'exposition de Berne faisait acte de manifeste comparée à celle qui la précédait à Amsterdam. Au Stedelijk Museum le gros des troupes était présent mais canalisé par un accrochage qui cloisonnait les œuvres dans différents espaces.

C'est sur cette préférence de l'action au produit fini que se fonde le travail indépendant d'Harald Szeemann, une conception évidemment libérée du carcan bureaucratique et routinier de l'institution muséale.

« En fait, je pensais, à partir de l'idée de (happening), pouvoir toucher les gens avec des interventions ou des situations qui étaient au fond indépendantes d'un circuit de communication donné et précis, préexistant à l'action elle-même, comme peut l'être le cadre du musée. [...] Je voulais ainsi m'attaquer à l'esprit de propriété qui était pour moi lié à la notion d'art comme objet ou comme résultat; reconnaître et participer à une forme d'art qui dépendait pleinement du moment présent de l'expérience, comme un processus en train de s'accomplir ou comme acte qui s'identifiait totalement avec l'interprétation du public, c'était évidemment remettre en cause les modes de présentation, de sélection et de compréhension des œuvres dont la conséquence logique était l'éclatement de l'enceinte du musée (1). »

Pour ce qui est de la remise en cause de la notion de propriété, Szeemann ne mettra pas longtemps à se rendre compte qu'il s'agissait d'une utopie irréalisable (2). Cependant, la primauté

(1) Yann Pavie, *Op. Cit.*, p. 39.

(2) Cf. Florence Derieux (dir.), *Op. Cit.*, p. 67.

de l'action sera bien la base d'une remise en cause du musée et de ses modalités de travail. De tels changements, basés sur une volonté de liberté, sont proches du diagnostic que Luc Boltanski et Eve Chiapello établissent à propos de l'entreprise dans *Le Nouvel esprit du capitalisme* (1). Les deux sociologues démontrent comment les revendications d'émancipation portées par la contre-culture de la fin des années 1960 sont récupérées par le management pour renforcer sa propre efficacité. La critique de la rationalisation qui se formalise par une affirmation de la subjectivité est intégrée dans un nouveau paradigme basé sur le travail flexible, la mobilité et l'élimination des hiérarchies, le but de ces innovations étant de rendre l'entreprise plus réactive. On retrouve ces principes dans cette invention de l'indépendance que fait Szeemann. Comme l'a analysé Nathalie Heinich, « Une telle innovation, dans l'espace de concurrence entre institutions similaires, contribue à faire de cette singularité une ressource, que vient conforter encore l'indépendance et la mobilité qui lui sont attachées (2). » En effet, Harald Szeemann, en tant qu'entité autonome, va procéder à une révolution des modalités de production d'événements artistiques. Celle-ci passe par une réactualisation des techniques de travail identiques à celles qu'identifient Boltanski et Chiapello.

La position de travailleur indépendant implique de repenser la notion de concurrence entre institutions. Si cette compétition existe bien entre les lieux, elle ne touche pas Szeemann, cas unique dans ce secteur d'activité. Au contraire, chacun des centres d'art, musées et autres municipalités s'apparente à ses yeux à de potentiels partenaires susceptibles de participer à ses projets. Cette approche du travail en réseau expérimentée à la Kunsthalle de Berne sera une constante tout au long de sa carrière. Comme nous avons pu le voir avec *Quand les attitudes deviennent forme* la multiplication

(1) Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

(2) Nathalie Heinich, *Op. Cit.*, p. 59.

des partenaires engendre une division des coûts. Mais cela impose également une nouvelle définition des fonctions. Multipliées, elles imposent à Szeemann une grande souplesse et une capacité d'adaptation, les résultats de son travail n'étant plus indexés à des objectifs établis par une entité hiérarchique mais à sa capacité de solliciter des partenaires. Conséquence de cette recherche de souplesse et de réactivité, Szeemann crée sa propre équipe de travailleurs, qui l'accompagne dans ses projets selon les compétences nécessaires. Elle répond aussi à un constat pragmatique. D'un projet à l'autre et d'une institution à l'autre, Szeemann se voit confronté à différentes équipes techniques, plus ou moins efficaces. Il devient donc essentiel de s'entourer de professionnels aptes à répondre à ses besoins. Cette nécessité se fait d'autant plus pressante que chaque exposition est cruciale, de son succès dépend potentiellement d'autres contrats. Apparaît ainsi « L'Equipe de Harald Szeemann (1) ». Comme il l'explique, elle est indispensable : « C'est très important, d'avoir toujours la même équipe, rôdée, parce qu'on n'a jamais de grands dégâts, et que je n'ai presque plus à donner d'ordres : ça roule tout seul ! (2) » À cette rigueur, on ajoutera une forme de dévouement, son équipe prenant parfois, la nuit, le relais de celle de l'institution.

Ces caractéristiques correspondent à ce que Boltanski et Chiapello appellent l'entreprise maigre, débarrassée de tous les échelons hiérarchiques au profit d'une multiplication de fournisseurs. Ne reste plus à sa tête qu'un leader charismatique porté par une vision. Une vision qui « a les mêmes vertus que l'esprit du capitalisme car elle assure l'engagement des travailleurs sans recourir à la force en donnant du sens au travail de chacun (3). »

Reste qu'une fois le contrat obtenu et l'exposition montée, celle-ci doit encore être rendue visible. Là aussi Szeemann fait preuve d'innovation. Conséquence logique de sa position

(1) Florence Derieux (dir.), *Op. Cit.*, p. 84.

(2) Nathalie Heinich, *Op. Cit.*, p. 51.

(3) Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Op. Cit.*, p. 119.

d'indépendant et de son risque permanent de disparition, il comprend rapidement l'importance de se rendre visible, médiatiquement s'entend. Si la destruction d'un trottoir bernois a pu scandaliser la municipalité et la population, son bruit n'a sûrement pas été sans contenter Philip Morris. Son président pour l'Europe affirme dans le catalogue de l'exposition que ce qui unit l'entreprise et ce nouvel art tenait en un mot: l'innovation (1). Nul doute que les stratégies des uns aient pu inspirer les autres. Toujours est-il que Szeemann présentera toujours cette exposition en prenant plaisir à en rappeler le scandale (2). Et lorsqu'il organise une exposition de promotion de son Agence nouvellement créée, *8 1/2 Documentation 1961–1969* en 1970 à la galerie Claude Givaudan, c'est ce scandale qu'il met en avant. On y trouve entre autres le gros titre du journal *La Suisse*, « Berne: fumier devant la Kunsthalle (3) ». Ainsi le scandale devient-il une force médiatique. Une capacité à créer de la visibilité qui ne sera sûrement pas sans attirer et convaincre ses clients. Ainsi lorsqu'on lui demande pourquoi les municipalités allemandes auxquelles il propose ses projets investissent de l'argent dans ses expositions, il répond: « Ce n'est pas de l'argent perdu. Ça crée du mouvement. Pour une ville, avoir une « image » d'avant-garde, c'est toujours excellent (4). »

(1) Cf. John Murphy, in *Live in your Head: When Attitudes Become Form – Concepts, Processes, Situations, Information* (cat.), Berne, Kunsthalle, 1969, n.p.

(2) Dans *Les cahiers du MNAM*, n° 73, *Op. Cit.*, on trouve « Journal et carnets de voyage touchant aux préparatifs et aux retombées de l'exposition « When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Information) » et à rien d'autre » d'Harald Szeemann. Comme le précisent Didier Semin et Isabelle Ewig en introduction, il ne s'agit pas de la version publiée dans le catalogue de *Op Losse Schroeven*, mais d'une version postérieure à laquelle ont été ajoutés des extraits d'articles parus à la suite de l'exposition. De même dans *L'Art de l'exposition*, le texte écrit par Szeemann commence par les réactions qu'ont déclenché son exposition: cf. Katharina Hegewisch, Bernard Klüser (dir.), *L'Art de l'exposition: Une Documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris, éd. du Regard, 1998, pp. 369–382.

(3) En réponse à cette exposition, des habitants bernois avaient déversé du fumier en face de la Kunsthalle.

(4) « Paris désert culturel. Le diagnostic du Dr. Szeemann », *Le Journal de Paris*, 08 août 1970, p. 32.

Le format de l'exposition, que Szeemann définit comme son médium d'expression, se prête particulièrement bien à la diffusion et à l'événementiel. Contrairement au musée qui sanctifie, l'exposition temporaire ne crée pas de chef-d'œuvre, elle montre des idées immatérielles, des intentions. Créée pour une occasion particulière, elle offre aussi la possibilité d'une permanente redéfinition. Ainsi son activité ne se focalise pas sur la fabrication d'un produit unique, comme un musée, mais sur son évolution, la succession d'expositions. Elle est dirigée par une volonté d'innovation continue. Avec ce passage du chef d'œuvre, fini, à l'idée, immatérielle, Szeemann développe une économie de service. Il ne s'agit plus de vendre un produit mais de la disponibilité, de la relation, de l'information. Il initie ainsi une modalité de travail qui n'est pas sans rapports avec ce que Jeremy Rifkin appelle *L'Âge de l'accès*, où la vente d'objets tangibles devient celle d'informations immatérielles (1). Avec l'apparition et le développement des réseaux de communication, l'important n'est plus de posséder mais d'avoir accès à l'expérience. Par son statut d'indépendant, ce que fait Szeemann au musée, c'est finalement de lui imposer de rentrer de plein pied dans les industries culturelles.

*
**

Ses implications

Une telle révolution est évidemment possible grâce à un certain nombre de paramètres. À la fin des années 1970, les discussions sur le musée et sur de nouvelles formes de présentation sont courantes. À cela s'ajoute une remise en cause de l'institution. Mais c'est surtout une réponse aux pratiques des artistes eux-mêmes qui, marqués par les revendications de la contre-culture, tendent à renouveler la définition d'œuvre d'art. Comme Szeemann le souligne lui-même, les origi-

(1) Cf. Jeremy Rifkin, *L'Âge de l'accès: La Nouvelle culture du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2003.

nes de l'exaltation du « Moi » qui parcourt *Quand les attitudes deviennent forme* peuvent être à chercher du côté de la côte Ouest des États-Unis où « les hippies, les Rockers, les anti-sociétés et le problème de la drogue ont formé une jeunesse à s'exprimer différemment (1). » Or, la contre-culture a la particularité d'avoir eu la force de fédérer un large public autour de revendications sociales et de voir cette force canalisée pour fonder une culture du « mode de vie » basée sur la vente d'images et de signes (2). Par ailleurs elle est aussi celle qui devait trouver dans l'industrie culturelle les conditions de son existence. C'est dans cette position que se trouve Szeemann pour qui les modalités de production prennent une place importante.

En inventant son indépendance et l'Agence qui la lui assure, il doit en permanence s'en expliquer. Ainsi, tout au long des années 1970, dans chacune de ses interviews, il en définit les raisons et le fonctionnement, argumente sa démarche en termes économiques et structurels. Ensuite, tout au long de sa carrière, ces éléments ressurgissent inlassablement puisqu'il est rapidement sanctifié comme le premier commissaire indépendant. En approchant la monstration de l'art avec en tête des questionnements économiques, Szeemann avait toutes les chances d'y intégrer des techniques et des questionnements caractéristiques de l'industrie (3). Il s'offrait ainsi la possibilité de décroquer l'art et de le plonger dans un environnement trivial et proche du quotidien. C'est justement sur ce point que plusieurs de ses expositions retiennent l'attention. Ainsi bon nombre de commentateurs ont pu remarquer le caractère iconoclaste de la *Documenta 5* où se mêlaient œuvres d'art et images en provenance d'autres champs : caricatures politiques, publicités, images kitch ou de propagande.

(1) Voir le film de Marlène Belilos, *Quand les attitudes deviennent formes*, 30 min., coul., son, 1969.

(2) Cf. Jeremy Rifkin, *Op. Cit.*

(3) Voir notamment sa préface du catalogue *Les Machines célibataires* où son organisation devient un motif artistique en soit : *Junggesellenmaschinen – Les Machines célibataires* (cat.), Paris, Musée des arts décoratifs, 1976.

Ces incursions dans l'art de masse et sa considération de l'exposition comme produit expliquent sûrement son détachement de l'approche objective de la critique d'art.

Puisque c'est nécessaire à son exposition sur *Les Machines célibataires*, il fait reconstruire par Jacques Carelman les machines décrites par Alfred Jarry, Raymond Roussel et Franz Kafka. Certaines d'entre elles se retrouvent même exposées à d'autres occasions, celle de Kafka par exemple, à *L'Autriche dans un lacis de roses* à Vienne et Zurich en 1996 et 1997 et lors de *Aubes – Rêveries au bord de Victor Hugo*, en 2002 à la Maison de Victor Hugo. À cela s'ajoute parfois la reprise d'extraits d'expositions. En 1975, en visitant *Les Machines célibataires* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles on peut voir un ensemble d'objets et d'images dans un arrangement identique à celui de l'exposition *Science fiction* présentée à Berne en 1967 (1). Ce que Szeemann apprend de son quotidien de travailleur indépendant il l'investit dans sa pratique et son approche. Les œuvres sont des objets exploitables à l'infini, des signes. Cela se fait à compte d'auteur d'exposition, « ouvertement intéressé à privilégier la manière de représenter plutôt que le contenu de la représentation et, conjointement, l'innovation plutôt que la reproduction des formes admises (2). » Au compte donc de l'innovation, ce terme autour duquel se retrouvent l'art, l'industrie et la culture de masse.

François Aubart

François Aubart est critique d'art et commissaire d'exposition. Il a contribué aux revues 02, 04 et Frog. Récemment il a réalisé les expositions MySpace à l'école des Beaux-Arts de Rennes et Ce qui revient à la galerie ACDC à Brest. Dans le cadre de la formation curatoriale de l'Ecole du Magasin il a co-édité le livre Harald Szeemann, Méthodologie individuelle.

(1) Voir les photographies aux pages 179 et 399 de : Tobia Bezzola et Roman Kurzmeyer (dir.), *Harald Szeemann – With By Through Because Towards Despite*, Zurich, Edition Voldemeer; New York – Vienne, Springer, 2007.

(2) Nathalie Heinrich, *Op. Cit.*, p. 11.

QUAND IL Y A URGENCE. Glissements et distorsions entre l'œuvre et ses témoignages

Témoignages du projet initial comme œuvre — p. 51

Du projet initial à l'œuvre — p. 54

Distorsions et conséquences — p. 56

Le 15 juin 2003, à l'ouverture de la biennale de Venise, l'œuvre *From Here to There* de Jana Sterbak est présentée dans le pavillon canadien. Sur six écrans, une succession d'images tournées au Québec, sur le bord du fleuve Saint-Laurent. Un montage aussi dynamique que l'interprétation par Glenn Gould des *Variations Goldberg* de Bach qui l'accompagne. Une captation de l'hiver et de ses sons par un dispositif vidéo porté par un chien qu'on devine par ses aboiements.

Au même moment, les premiers témoignages de cette œuvre sont diffusés : entre autres, un catalogue orchestré par le commissaire Gilles Godmer est édité par le Musée d'art contemporain de Montréal (1); un article de Marie Fraser est publié dans le numéro 111 de la revue *Parachute* (2). Seulement, il y a un décalage manifeste entre l'œuvre présentée et les descriptions et reproductions proposées comme traces. Au centre de ce glissement se trouve le temps de l'œuvre, ou plutôt trois temps qui, ici, se sont rencontrés, celui de l'œuvre à faire, celui de l'œuvre exposée et celui de l'œuvre à raconter.

(1) Gilles Godmer (dir.), *Jana Sterbak. From Here To There*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003.

(2) Marie Fraser, « Lutte et vertige de la démocratie », *Parachute*, n° 111, juillet – août – septembre 2003, pp. 8–27.

Trois temps qui normalement devraient être distincts et qui, pour des nécessités variées mais souvent communicationnelles, se font au même moment. Des temps régis par une même date, celle fixée de l'événement, cet instant fatidique qui ne peut être repoussé. Du côté de l'artiste, il faut que l'œuvre soit finie et digne de son public, du côté des organisateurs et de la critique, il faut avoir en main tous les documents nécessaires pour sa médiation et médiatisation. Dans cette conjonction temporelle, d'un côté comme de l'autre, impossible d'attendre, il faut faire et être prêt pour l'ouverture, au risque d'une disjonction factuelle.

La manœuvre, dans le cas qui nous intéresse, n'a cependant pas été fructueuse car les embûches n'ont pas permis à l'artiste de mener son projet comme il semblait devoir se développer dans un premier temps. Et c'est là, en amont de ce mois de juin 2003, qu'il faut retourner pour comprendre comment se sont posés les écarts entre les témoignages et l'œuvre.

*
**

Témoignages du projet initial comme œuvre

Le projet initial de Jana Sterbak comportait deux volets (1). L'un se déroulant sous la neige au Québec, l'autre, lors des hautes marées (*acqua alta*) de novembre à Venise. Les deux volets consistaient en une captation vidéo de promenades effectuées par un terrier Jack Russel, Stanley. Il ne s'agissait toutefois pas de suivre ce chien comme un personnage présent à l'image mais plutôt de saisir sa perception à travers un enregistrement effectué par une caméra fixée sur sa tête et un dispositif de transmission des images et du son qu'il portait sur lui dans un petit habit. L'animal, nerveux, vif, produisait ainsi une image instable et soumise à ses arrêts, accélérations, hésitations. Il nous donnait accès aux sons de ses pas, de son

(1) Nous avons d'abord eu accès au projet initial par le biais des publications. Les informations trouvées ont ensuite été confirmées et enrichies lors d'un entretien avec l'artiste le 4 juillet 2008.

souffle, de son environnement. Il nous livrait une vision subjective à 35 centimètres du sol. Le volet filmé au Québec devait être un prélude au volet vénitien (1). La promenade du chien d'un continent à l'autre, du nouveau monde vers l'ancienne Europe, était le lien entre les deux volets. Elle était le point d'entrée de cette vision alternative.

Dans un texte qui figure dans le catalogue de l'exposition (2), Gilles Godmer présente ainsi l'œuvre et met en évidence sa dualité (*From Here to There*, nature/culture, vie sauvage/civilisation, passé/présent, etc.) et le dialogue qui s'établit entre cette œuvre nouvelle et les œuvres précédentes de l'artiste. En parallèle, quelques reproductions de ces œuvres antérieures ponctuent le défilement des pages (3).

Ce n'est en fait que tardivement dans le livre que l'œuvre ici médiatisée apparaît visuellement. En effet, à la page 40 on retrouve un premier vidéogramme extrait du volet vénitien, juste avant un texte de John W. Locke intitulé « De Venise en 1896 à Venise en 2003/De Lumière à Sterbak (4) ». La plupart

(1) Ce trajet à travers Venise renvoie aux images tournées sur une gondole par Alexandre Promio, caméraman des Lumières, en 1896, un an seulement après la première biennale. Il peut aussi être vu comme un hommage au travail de Mickael Snow dont *Venitian Blind* et sa série d'autoportraits faite à bout de bras lors d'un trajet sur un vaporetto (réalisée alors qu'il représentait le Canada pour la biennale de 1970). L'exercice fût répété en 1999 (*Michael Snow in Venice*). Enfin, on peut aussi établir une lecture croisée avec son film *La Région centrale*, dont les prises de vue de paysages nordiques étaient effectuées par un œil mécanique laissant la captation des images échapper au contrôle de l'artiste : cf. Jessica Bradley, « Stanley on Orbit », *Canadian Art Online*, 10 juin 2003, www.canadianart.ca/art/features/2003/06/10/125/ [consulté le 18 août 2008].

(2) Cf. Gilles Godmer, « Chasseur d'images », in Gilles Godmer (dir.), *Op. Cit.*, pp. 17–33.

(3) *Vanitas : flesh Dress for an Albino Anoretic* (1987) en fond perdu à la page 19, *Artist as Combustible* (1986) à la page 20, *Dissolution* (2001) à la page 23, *Condition* (1995) à la page 26, *Proto Sisyphus* (1991) à la page 28, *Remote Control* (1989) à la page 31. Le catalogue étant composé de trois sections identiques, l'une en français, la deuxième en anglais, la dernière en italien, le même procédé est repris dans la traduction anglaise et dans sa partie italienne, avec des reproductions d'œuvres différentes – *Generic Man* (1987), *Psi a Slecna (Defense)* (1993), *Sisyphus II* (1991), *Dissolution* (2001), *Baldacchino* (1996–98), *Sisyphus sport* (1997), *I Want You To Feel the Way I Do* (1984–85).

(4) John W. Locke, « De Venise en 1896 à Venise en 2003/De Lumière à Sterbak », in Gilles Godmer (dir.), *Op. Cit.*, pp. 41–53.

des reproductions ont toutefois été regroupées des pages 59 à 72, dans un petit ensemble isolé sous le titre de l'œuvre. Nous sont alors données à voir, dans le désordre, des images extraites des volets canadien et vénitien. De la même façon, dans la traduction anglaise du catalogue, on retrouve un vidéogramme au début du texte de Locke et, de façon similaire dans un chapitre isolé à la fin de la section, comme une transition vers la traduction italienne cette fois. Deux dernières images relevant de l'œuvre à proprement parler sont présentées : l'une pour introduire la traduction italienne du texte de Locke, puis un clin d'œil nous présentant Stanley dans son petit habit de travail.

L'article de Marie Fraser, de son côté, a ceci de différent qu'il n'a pas l'œuvre pour seul objet. La commande passée à l'auteur était en effet de mener une réflexion autour de *Déclaration* (1993) (1) pour un numéro sur la démocratie – un thème fortement inspiré par l'œuvre. Pour des raisons de diffusion et de distribution, il paraissait important que la sortie du numéro de *Parachute* coïncide avec la participation de l'artiste à la biennale de Venise et d'y aborder, même brièvement, le projet présenté. Ceci dit, l'espace éditorial attribué à l'article donne une part visuelle non-négligeable à *From Here to There*. Il est précédé de deux double-pages consacrées à une série de vidéogrammes extraits des volets Venise et Québec. La description textuelle vient quant à elle dans la dernière partie de l'article. Les informations données par Marie Fraser sont sensiblement similaires à celles de Gilles Godmer, qu'elle remercie d'ailleurs pour avoir « partagé sa vision et ses réflexions sur l'œuvre (2). »

(1) *Déclaration* consiste en une installation vidéo dans laquelle un homme bègue lit dans l'ordre inverse les dix-sept articles de la *Déclaration universelle des droits de l'homme et du citoyen* de 1789. L'installation est composée d'un téléviseur et de deux fauteuils design (*Swan et Egg* de Arne Jacobsen, 1957–1958). À la manière d'un téléjournal que l'on regarderait chez soi, elle amène le spectateur par les hésitations et difficultés auxquelles le lecteur fait face, à prendre conscience des idéaux formulés dans l'idée de démocratie et de démocratisation. Cf. Marie Fraser, « Lutte et vertige de la démocratie », *Op. Cit.*

(2) *Ibid.*, p. 26.

Au détour d'une phrase, quelques mots nous renseignent toutefois sur le temps de la rédaction : « encore en réalisation au moment où ce texte s'écrit (1). » Une précision à l'importance primordiale quant à ce que présente l'auteur, quant au statut de ce qu'elle dit. Gilles Godmer, fait de même et va même plus loin lorsqu'il écrit en note infrapaginale : « au moment où nous écrivons ces lignes, l'œuvre est toujours en cours de réalisation. C'est pourquoi certains détails du texte risquent d'être périmés par rapport à ce qu'elle sera devenue lors de sa présentation (2). » Ces notes prudentes ne parviennent cependant pas à repousser la force des images qui s'imposent ici comme témoins d'une œuvre réalisée, achevée.

*
**

Du projet initial à l'œuvre

À Venise pourtant, comme nous l'avons déjà souligné, seule la partie se déroulant au Québec fut présentée. Alors qu'elle ne devait être qu'une introduction, elle est devenue centrale au fil des événements qui se sont déroulés entre l'annonce faite à l'artiste de sa nomination pour représenter le Canada début mars 2002 (3), ses premiers contacts réels avec les commissaires suivis de la signature du contrat en septembre 2002 et enfin l'ouverture de la biennale de Venise en juin 2003.

« Dès septembre, on a tout de suite commencé à travailler parce qu'on voulait vérifier avec le chien, comment capter l'eau qui change. On est allé au bord du Saint-Laurent à un endroit où dans le golf il y a des marées, comme à Venise (4). » Il était ensuite prévu d'aller filmer les hautes eaux de Venise en novembre. Mais les premières contraintes se sont présentées.

(1) *Ibid.*, p. 22.

(2) Gilles Godmer, *Op. Cit.*, p. 32.

(3) L'annonce a été faite lors du vernissage d'une exposition intitulée du nom d'une de ses premières œuvres, *I Can Hear You Think*, au Malmö Konsthall en Suède, 2 mars – 12 mai 2008.

(4) Jana Sterbak, entretien avec l'auteur du 4 juillet 2008.

L'artiste se souvient que dès le début les conditions données n'étaient pas faciles. Elle a dû composer avec des oppositions venant de la direction du Musée d'art contemporain de Montréal qui avait à sa charge l'exposition dans le pavillon canadien. Était-elle à la hauteur ? La vidéo était-elle appropriée ? Ne fallait-il pas plutôt présenter les chaises en glace de *Dissolution* ? Des différents politiques entre pouvoirs fédéraux et provinciaux sont aussi apparus – la biennale est financée par le gouvernement fédéral canadien alors que le musée bénéficie d'un financement provincial – repoussant d'autant plus la concrétisation du budget et rendant impossible le voyage de novembre à Venise.

Jana Sterbak demeurait cependant fidèle à son idée initiale, et se rendit tout de même à Venise en février pour voir ce qu'il était encore possible d'obtenir :

« Quand on est revenu avec le métrage, on s'est dit que ce n'était pas possible de présenter l'œuvre en deux volets. On avait beaucoup plus de métrage très convaincant à propos du Canada et on s'est rendu compte, dans le contexte vénitien, qu'il était plus intéressant (1). »

Venise s'étant montrée beaucoup plus difficile à filmer. Elle est une ville déjà très documentée visuellement, très photographiée, et impliquait par ailleurs des considérations techniques d'un autre ordre. Stanley devait en effet être tenu en laisse et ne pouvait être muni d'un système de transmission à distance car trop d'interférences provenant d'installations militaires et de systèmes d'alarmes de magasins brouillaient la captation.

Les conditions matérielles de présentation ont aussi joué un rôle dans le choix final de ne présenter qu'un seul volet. Le pavillon canadien a en effet une architecture qui rend l'exposition des plus complexes : il est incurvé, vitré et n'offre qu'un petit espace d'accueil. Difficile donc d'y présenter des vidéos qui demandent au spectateur une grande attention et une

(1) *Ibid.*

longue présence dans le lieu. L'artiste soucieuse de ses spectateurs a donc considéré qu'au vu de toutes ces contraintes, elle devait repenser son projet: « On ne pouvait pas finir les deux pour la biennale alors j'ai décidé que ce n'était pas utile à cause des contraintes d'espace, et parce qu'il fallait faire attendre les gens. Il y a beaucoup d'attente à Venise alors, je me suis dit, que c'était très peu respectueux du spectateur de présenter une œuvre très longue et qui ne soit pas à cent pour cent finie. [...] Je voulais plus de temps pour faire le deuxième volet comme il faut (1). »

À son retour, il était établi dans son esprit que le lien entre ancien et nouveau monde s'instaurerait par la présence à Venise des images captées par Stanley au Québec et non par la mise en parallèle d'images tournées sur les deux sites, comme les deux publications précédemment présentées peuvent le laisser supposer.

*
**

Distorsions et conséquences

Dans tout témoignage, la temporalité de l'œuvre et de sa reproduction sont constitutifs du sens et de la marque d'un événement. Les distorsions introduites dans les traces visuelles et textuelles de *From Here to There* sont à ce titre intéressantes à observer car elles révèlent certains aspects propres à la tâche de description de l'historien d'art ou du critique et nous rappellent que « les intentions sont toujours modifiées pendant la réalisation (2). » Lorsque le temps de l'œuvre à faire et le temps de l'œuvre à raconter se rencontrent il ne peut y avoir qu'infidélités car « l'œuvre n'est jamais figée dans une intention (3). » Marie Fraser fait une analyse juste du problème lorsqu'on l'interroge sur cet article: « Ce qui est particulier ici, c'est que la médiation joue un rôle avant que l'œuvre ne soit

(1) *Ibid.*

(2) *Ibid.*

(3) Marie Fraser, entretien avec l'auteur du 3 juillet 2008.

achevée. C'est un peu la contrainte avec laquelle les médiateurs, le musée, les critiques d'art, les historiens de l'art, les organisateurs de projet, les commissaires d'exposition, etc., doivent composer (1). »

Nous savons que l'historien d'art et le critique ont un rôle de relais, de médiateur entre l'artiste, son œuvre et le public. Pour le spectateur, l'accès à l'œuvre se fait souvent à travers leurs re-énonciations visuelles et textuelles et il n'aura probablement pas directement accès à l'œuvre à moins que celle-ci ne soit exposée à nouveau et qu'il puisse se déplacer pour aller la voir (2).

On peut sans difficulté imaginer quelles peuvent être les conséquences dans le temps si, régulièrement, s'immiscent ici et là de petites imprécisions, si des documents visuels sont présentés comme œuvres alors qu'ils n'ont, au final, jamais été activés par l'artiste lui-même, ou qu'ils l'ont été mais ultérieurement, dans des circonstances autres que celles prévues initialement. Il s'agit là d'une complète redéfinition du statut et de l'implication du processus de création, du rôle de l'artiste et du rôle du médiateur face à l'œuvre et ses traces documentées.

Le problème apparaît d'autant plus grand lorsque se fondant sur des textes qui ont anticipé la finalisation de l'œuvre, de nouvelles traces sont produites. Ainsi, par exemple, plusieurs mois après la biennale, le Musée des beaux-arts de Nantes décrit l'œuvre suivant son principe en deux volets dans son programme de l'hiver 2004 (3), ajoutant un nouveau parasitage, une nouvelle part de fiction, aux archives qui généralement authentifient, témoignent, pour l'historien, d'un fait ou d'un acte passé. En ce sens, lorsqu'il observe l'utilisation faite des images par l'historien, Francis Haskell constate qu'« il

(1) *Ibid.*

(2) Lors de l'entretien que nous avons eu avec elle, Marie Fraser souligne le fait que les catalogues et articles sont les principales – et souvent les seules – pièces auxquelles les étudiants en histoire de l'art ont accès pour effectuer leurs recherches.

(3) Musée des beaux-arts de Nantes, *Programme janvier – avril 2004*, pp. 14–15.

peut être hasardeux d'aborder le passé en se fiant plus que de raison aux documents visuels et ce bien qu'un auteur comme Ruskin les considère comme irréfutables (1). »

Il serait toutefois trompeur de laisser croire que tous les témoignages de cette œuvre sont infidèles. Au cours de l'hiver 2004, Bernard Lamarche, notamment, a publié dans la revue *Esse* un article (2) nous permettant de prendre conscience de ce glissement entre l'intention de l'artiste et l'instant de sa matérialisation. Dans ce texte, il est fait mention d'un document ajouté à la pochette de presse et distribué lors de l'inauguration. On comprend que Gilles Godmer y explique les écarts entre l'œuvre présentée à la biennale et l'œuvre décrite dans le catalogue. Dans son article, Bernard Lamarche revient ainsi sur les intentions initiales de l'artiste, mais il leur redonne leur statut processuel et par des indications précises appuyées par des vidéogrammes du Québec uniquement, il parvient à donner une description juste de l'œuvre telle que présentée à Venise en spécifiant bien que seul le pendant québécois avait été réalisé « pour l'instant », c'est-à-dire au moment de la rédaction de l'article.

Au cours de l'hiver 2005, la seconde partie de l'œuvre sera finalement achevée et exposée, indépendamment de la première. En dehors de la pression de la biennale et de la date de tombée dont l'échéance s'était faite pressante au retour de Venise, en dehors de ce temps devenu contrainte parce que tributaire de moyens financiers, architecturaux, urbanistiques, humains et politiques, et avec un soutien plus souple (3), Jana Sterbak a pu réaliser le second volet et le présenter sous

(1) Francis Haskell, *L'Historien et les images*, Paris, Nrf Gallimard, 1995, p. 16.

(2) Bernard Lamarche, « Le monde à 35 centimètre de hauteur », *Esse arts et opinions*, n° 50, hiver 2004, pp. 60–63.

(3) Pour terminer son projet Jana Sterbak a bénéficié de fonds provenant de l'Artium de Álava de Vitoria-Gasteiz et de la biennale de Prague – le projet déjà amorcé (le choix du compositeur et le repérage avaient été établis lors du voyage de février 2002) pouvait se réaliser dans les temps sans manquer l'objet même des hautes eaux de Venise.

le titre cette fois de *Waiting for High Water*. Clin d'œil à l'attente de ce rendez-vous raté en 2002–2003 ? Ce second chapitre d'un travail complexe s'avère au final appartenir à un projet d'envergure qui s'est, depuis 2002, développé pour donner place aujourd'hui à trois volets autonomes autour des trois états de l'eau : la glace (la neige), l'eau et maintenant, en cours de réalisation – mais sans Stanley aujourd'hui retraité – la vapeur. Un mûrissement qui nous rappelle que le temps d'évolution d'un projet ne peut être contenu dans des intentions initiales.

Virginie Bourget

Virginie Bourget est docteur en Esthétique. Elle a soutenue son doctorat L'œuvre d'art à l'épreuve de sa reproduction imprimée à l'Université Rennes 2 en 2007 et est actuellement chargée de cours en « Photographie » à LISAA Nantes.

Entretien

Questions à Harun Farocki

Cet entretien réalisé le 29 février 2008 à Berlin, s'inscrit dans le cadre d'un master recherche et vise à mettre en lumière l'autoréflexivité dans le travail de Farocki et comment celle-ci s'introduit dans le dispositif de l'installation cinéma.

Né en 1944 en Tchécoslovaquie, le réalisateur entre à l'école de cinéma de Berlin vingt ans plus tard, en pleine Guerre Froide. Il y fait la connaissance de figures du cinéma d'avant-garde comme Harmut Bitomsky, Hölger Meins, mais aussi Jean-Marie Straub et Danièle Huillet qui seront les « modèles » de cette jeune génération imprégnée des théories marxistes. C'est donc dans ce cadre très politisé que Farocki débute sa carrière. Depuis la fin des années 1960, il a réalisé près de quatre-vingt dix films et installations tous porteurs d'une analyse contestataire du pouvoir de l'image dans la fabrication de l'histoire et de sa puissance à retranscrire un discours politique (1). Le cinéaste construit une stratégie pour faire jouer les images entre elles afin de mettre en évidence la manière dont se définit et se constitue le visible (et donc dans le même temps, le non-visible). L'écriture « essayiste » du cinéaste analyse patiemment les représentations et ancre la pensée

(1) On peut citer par exemple, *Feux inextinguibles* (1969), *Image du monde et inscription de la guerre* (1988), *Vidéogrammes d'une révolution* (1992), *Eil/Machine* (2001).

politique dans une réflexion sur la discursivité des images. Il rédige également, aux côtés de Harmut Bitomsky, de 1974 à 1984 dans la revue *filmkritik*, de nombreux textes d'analyse cinématographique.

Il a fait l'objet de plusieurs expositions rétrospectives en Allemagne, en Suède, ou en Grande-Bretagne et commence à acquérir une visibilité en France depuis la fin des années 1990, grâce à la parution de ses textes ou de ceux de critiques, tels que Christa Blümlinger ou Raymond Bellour, dans la revue de cinéma *Trafic* fondée par Serge Daney. Assez méconnu en France mais également, jusqu'il y a peu, dans son propre pays, il est assimilé de préférence au cinéma documentaire. Depuis les années 1990, le réalisateur s'est introduit dans le champ de l'art contemporain et l'espace d'exposition l'incitera, tout comme les cinéastes Chris Marker, Chantal Akerman, Raoul Ruiz ou Peter Greenaway par exemple, à imaginer différemment sa recherche cinématographique. Ce tournant, nous le verrons en partie dans cet entretien ne s'est pas fait sans questionnements, voire sans amertume !

Le travail de recherche mené dans ce master s'est attaché à un point bien spécifique de la démarche de l'artiste : Harun Farocki part du postulat qu'une image n'existe pas comme objet seul. Elle est toujours constituée, c'est son essence même, du rapprochement de plusieurs éléments de réalité. Une image est une mise en rapport, et la compréhension de l'image passe par la compréhension du processus de pensée qui a permis le rapprochement.

Entre autres spécificités, la particularité du cinéma de Farocki (et surtout celui qu'il réalise à partir de la fin des années 1980) est de s'appliquer à démontrer obstinément les rhétoriques des images préexistantes tout en mettant son propre discours de réalisateur en évidence.

La question du travail est ainsi fondamentale dans son œuvre. Comment filmer le travail ? se demande l'auteur, tout

comme Jean-Luc Godard dans les années 1970 et 1980. Ainsi voit-on souvent Farocki « au travail » dans ses films, regardant, manipulant des images. Il apparaît à sa table de montage, qu'il nomme « bureau » ou « laboratoire », montrant deux images, lisant des livres... Les mains et les yeux deviennent des opérateurs primordiaux : « Le cinéma n'est pas un média du toucher, c'est un média du regard », dit-il dans son film-essai *Der Ausdruck der Hände* (« L'expression des mains », 1997). Cette méthode s'inscrit dans une certaine approche de l'activité artistique. Le marxisme, les théories esthétiques et politiques de Bertolt Brecht ainsi que celles de Walter Benjamin et Theodor Adorno ont joué un rôle considérable dans l'appréhension de son « travail » d'artiste, son activité de « producteur de sens » mais aussi dans la forme qu'il décide de donner à ses films.

*
**

Alice Malinge

En 1983, vous réalisez le film Jean-Marie Straub et Danièle Huillet au travail (1). *Pouvez-vous me parler de ce projet ?*

Harun Farocki

À l'époque les Straub habitaient chez moi. Ils faisaient des recherches ici parce qu'ils voulaient tourner à Berlin *Amerika/Rapports de classes/Klassenverhältnisse*. Au début, nous avons fait des repérages, nous avons cherché des lieux pour filmer, etc. Ils ont commencé à faire des essais et on a décidé que je pourrais aussi contribuer en jouant le rôle de *Delamarche* dans ce film. Comme il me fallait apprendre tous les textes et être présent aux essais, j'ai alors demandé à une chaîne de télévision si un film sur les Straub l'intéressait. À ce moment, on pouvait faire des petits films sur les productions

(1) *Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment „Amerika“* [« Jean-Marie Straub et Danièle Huillet au travail sur un film réalisé d'après le roman-fragment de Franz Kafka, « America » », 1983].

d'art et essai, aujourd'hui ce serait impossible j'en suis sûr (1). Ainsi, j'ai décidé de filmer les épreuves de tournage et plus tard le tournage à Hambourg mais seulement quelques petites parties pour pouvoir comparer, pour voir les différences entre les études et le tournage.

A.M.

Pourquoi avez-vous décidé de les filmer en train de tourner ? En quoi cela vous semblait-il intéressant ?

H.F.

Parce que leur méthode est incroyable. On ne comprend rien, on ne comprend pas pourquoi ils répètent tout cela, pourquoi ils font vingt-quatre versions d'une petite scène qui ne comporte qu'une seule phrase. Bresson faisait la même chose, c'est peut-être pour créer un état où les comédiens ne peuvent plus contrôler ce qu'ils font, un état presque inconscient. Ils ont beaucoup de règles, c'est très difficile d'en parler avec eux – j'utilise le présent bien que Danièle soit morte entre-temps. Ils n'expliquent pas vraiment leurs principes esthétiques et c'est pour cela qu'il est bien plus instructif d'observer ce qu'ils font.

A.M.

Comment les avez-vous rencontrés ?

H.F.

C'était au début des années 1970 je crois... Non, la première fois c'était en 1966 quand Jean-Marie Straub est venu à l'Académie de cinéma de Berlin pour parler de son film *Nicht versöhnt* (2) et ensuite je l'ai quelquefois rencontré à Cologne,

(1) Harun Farocki a beaucoup collaboré avec la télévision allemande jusqu'aux années 1980, considérant, comme Rossellini ou Godard qu'elle pouvait représenter un lieu idéal, utopique.

(2) Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Nicht versöhnt oder es hilft nur Gewalt herrscht* [« Non réconciliés ou Seule la violence aide là où la violence règne », 1965].

Munich, Hambourg et nous sommes ainsi devenus amis. Dans notre revue qui s'appelait *filmkritik* (1), nous avons beaucoup écrit sur les Straub, beaucoup publié, ils étaient nos héros. Le principe des Straub, c'est vraiment quelque chose de politique ou de l'ordre de l'esthétique radicale.

A.M.

Que pensez-vous justement du sens politique d'une œuvre d'art dont parle Jacques Rancière : du difficile équilibre entre la lisibilité du message qui menace de détruire la forme sensible de l'art d'une part et l'étrangeté radicale qui menace de détruire toute signification politique d'autre part ? (2)

H.F.

Je me suis naturellement posé cette question. Je crois que l'on doit vraiment donner une certaine autonomie aux formes esthétiques, on ne peut pas simplement utiliser l'un ou l'autre et affirmer qu'il s'agit de la méthode adéquate. Je crois que dans ce champ, j'ai appris beaucoup des Straub car ils ont toujours raconté, expliqué cela. Les plans, les mots, le rythme ont toujours préservé une très grande autonomie. Naturellement, cette contradiction existe mais c'est un peu comme avec la poésie du 17^e siècle où il y avait des règles précises et fortes avec des rimes et toutes ces prescriptions d'usage de la langue. L'intérêt de ces contraintes était dans l'effort qu'il fallait faire pour trouver les expressions et les formulations.

A.M.

Pourquoi comparez-vous souvent votre travail à celui du chercheur ou de l'ouvrier ? (3)

(1) Harun Farocki fut rédacteur en chef dans cette revue allemande de 1974 à 1984.

(2) Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

(3) Farocki travaille essentiellement, depuis les années 1980 à partir d'images préexistantes, des documents qu'il collecte dans des centres d'archives, des ins-

H.F.

Je ne suis pas le seul à faire cette chose là, Godard par exemple a lui aussi présenté son travail de cette façon. C'est probablement au début du XX^e siècle que la production intellectuelle est devenue autoréflexive et que les écrivains ont commenté les méthodes d'écriture avec des textes à l'appui. Cette autoréflexivité n'est pas une chose nouvelle. Seulement, pour le cinéma – qui est une grande machine d'illusion et en a toujours caché les moyens techniques d'où l'intérêt de faire le contraire – naturellement, on ne peut pas vraiment le montrer mais créer une certaine transparence des moyens. Et je crois qu'aujourd'hui, avec l'informatique, chacun aime commenter les méthodes, les outils par lesquels quelqu'un a réussi ou pas à faire quelque chose. Cela se rapproche, par exemple, des principes de Brecht, cherchant à montrer la machine du théâtre et les méthodes dramaturgiques, par cela, c'est une méthode bien proche.

A.M.

Dans une interview récente (1), vous dites avoir été un peu lassé de vous montrer en train d'expliquer ce que vous faites à l'écran. Pourquoi le commentaire reste-t-il un élément important dans votre travail ?

titutions privées, des sociétés de tous domaines. Le réalisateur aime à comparer sa salle de montage au laboratoire du chercheur. Dans l'installation *Schnittstelle* [« Section », 1995], le réalisateur met en scène sa propre pratique et se présente comme une sorte d'ouvrier du cinéma, démarche entre autres similaire à Jean-Luc Godard dans *Numéro deux* (1975).

(1) André Habib, Pavel Pavlov, « D'une image à l'autre, conversation avec Harun Farocki », décembre 2007, www.horschamp.qc.ca/article.php?id_article=290, [consulté le 01 août 2008] « H.F. : En ce moment, je suis plus intéressé à filmer le travail, montrer le travail des images, que de me filmer en train de travailler. Je suis un peu las de me montrer en train d'expliquer telle ou telle chose. En fait, cela provient d'une réflexion que je me faisais sur le commentaire. D'où vient-il ? Ne vaut-il pas mieux se mettre en scène, prendre ce risque ? Dans un film comme *Images du monde et inscriptions de la guerre*, où on ne me voit pas, où je me cache derrière ces citations, ces recherches scientifiques, ces matériaux d'archives, je trouve cela plus faible. Je croyais qu'il était important que l'on me voit à l'écran »

H.F.

Important oui, mais j'ai fait beaucoup de films sans un seul mot. Dans certains cas, j'ai vingt pages, et d'autres fois, rien. C'est très difficile parce qu'en général les mots sont une charge dans les films documentaires. La structure est créée par les mots et non par les images. Dans les films narratifs, la narration crée une structure, on sait comment lire un film, la matrice de narration préexiste. Avec les documentaires, c'est la logique du discours qui domine dans la plupart des cas et ce n'est pas suffisant et c'est pour cela que le commentaire est un grand problème. Comment éviter que les mots règnent ? Dans certains cas, par exemple dans mon film *Tel qu'on le voit* ou *Images du monde et inscription de la guerre*, j'ai utilisé beaucoup de langage mais un langage où les textes fonctionnent un peu comme des images. J'essaie d'utiliser à l'égard des mots les mêmes méthodes cinématographiques de répétition employées pour les images. C'est peut-être une solution pour qu'existe le commentaire.

A.M.

Avez-vous modifié quelque chose dans vos films dès lors qu'ils passaient de la salle de cinéma à la salle de musée ? Comment appréhendez-vous cet espace pour le cinéma ?

H.F.

Cette entrée s'est faite un peu par hasard et simplement parce que le dispositif en général a changé. Dans les années 1990, la commercialisation de la télévision a commencé en Europe et il m'est devenu presque impossible d'y trouver des moyens. En Allemagne, il y a encore une brave productrice qui m'accorde son financement et peut-être encore un deuxième, ou un troisième... Mais disons que c'était totalement différent avant. Beaucoup d'espaces d'art aujourd'hui, comme le Centre Georges Pompidou ou Kunst Werk, à Berlin, ne s'intéressent

pas seulement au cinéma ou au cinéma expérimental mais aussi à l'architecture, à la musique, aux théories, aux discours, etc. C'est très intéressant d'y montrer des choses. Avoir des moyens, ça aide naturellement pour continuer à travailler ! Ces collections achètent les choses et ça me donne des moyens pour en faire d'autres. L'avantage, en général, dans un espace d'art c'est que les gens ne disent pas « je connais les codes » mais se demandent « quels codes sont valables ici ? ». Il y a moins de contraintes. C'est un peu comme une dérive, on passe dans l'exposition, on s'arrête une minute sur quelque chose, cinq minutes sur autre chose, ce n'est pas du tout comme dans une salle de cinéma où l'on doit rester assis pendant 90 minutes. C'est pour cela qu'il faut trouver d'autres structures, des structures du « loop », de la répétition. Mais de façon générale, je m'intéresse à toutes ces stratégies de répétition et de variation, à toutes ces structures « musicales ». Peut-être que finalement cet espace me correspond assez bien.

Il y a beaucoup d'expositions qui montrent des films que nous avons fait pour le cinéma ou la télévision, où l'on peut voir un petit moniteur qui passe 50 minutes, 1 heure, et dont la présence est symbolique. C'est un peu comme si on achetait un livre qu'on ne lit pas mais dont on connaît les idées, l'essentiel étant de l'avoir dans sa bibliothèque. Cette présence me semble un peu étrange. Si vous regardez sur le web, j'ai presque chaque mois une ou deux expositions et il s'agit simplement d'un DVD, d'un film montré sur un moniteur...

A.M.

Est-il question de donner un rôle de monteur au spectateur dans vos films et plus particulièrement dans vos installations ? Je vous pose cette question car vous parlez de « choix » laissé au spectateur dans vos installations (1).

(1) Harun Farocki, « Influences transversales », *Traffic*, n° 43, automne 2002. A propos de son installation sur double écran *Ich glaubte Gefangene zu sehen* [« Je croyais voir des prisonniers », 2000] : « Ce film, construit sur des images enregistrées par les caméras de surveillance des prisons, est ponctué d'intertitres muets. Je

H.F.

Il s'agit d'une question de proportion, de degrés. Naturellement, il y a une détermination par l'auteur, bien que chacun puisse penser ce qu'il veut. La détermination existe par le montage préexistant mais diffère selon les films : parfois tout est décisif et parfois un texte est simplement plus ouvert. Un texte reste ouvert de manière vague car beaucoup de décisions sont déjà prises et puis soudain, beaucoup de possibilités sont offertes pour le lire en détail. *Mille plateaux* (1), par exemple, est très riche de détails, de connaissances, mais reste très ouvert, on ne peut pas le lire de A à Z et en faire un résumé, c'est très complexe. Il s'agit là d'un idéal bien sûr, je ne cherche pas à me comparer à cela !

A.M.

La critique rattache souvent votre pratique aux théories marxistes. Qu'en pensez-vous ? Quelle signification y voyez-vous ?

H.F.

Je ne crois plus qu'on fasse ces rapprochements. A l'âge de vingt ans et quelques, à l'exception d'Adorno et de Benjamin, Marx a été ma première formation approfondie. A l'époque nous avons même essayé de faire des films sur *Le Capital*. Jusqu'aux années 1980, le marxisme était très important mais ensuite il n'est devenu qu'un élément, je crois, car il y a eu d'autres influences. Aujourd'hui, je ne crois plus à cette méthode qui consiste à lire l'histoire un peu comme des Sciences Naturelles, à croire que l'on peut maîtriser le progrès historique comme dans un laboratoire. Mais beaucoup de liens, d'éléments critiques, de lectures du présent, d'interprétations

pouvais insérer un titre sur l'une des pistes, et laisser les images continuer à défiler sur l'autre, de sorte que le spectateur avait le choix – le choix aussi de rapporter l'intertitre à l'une ou à l'autre des pistes, ou aux deux. »

(1) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, Tome 2. Mille Plateaux*, Paris, éd. de Minuit, 1980.

m'intéressent encore et restent probablement forts, à mon insu aussi j'en suis sûr.

A.M.

Cette question est d'actualité en France dans la mesure où trois ouvrages de Fredric Jameson (1) viennent d'être traduits et publiés et posent ainsi avec retard la question de la portée de ces textes aujourd'hui.

H.F.

Je crois que Jameson est une exception, il sait utiliser le marxisme comme un outil productif. Beaucoup de marxistes dans le champ de l'art et de la culture, répètent toujours les mêmes choses. Tout s'est ainsi déjà expliqué, on doit simplement se référer aux phrases de Lénine ou de Marx, etc. Avec Jameson, la chose est différente, il utilise le marxisme pour lire le présent, le présent culturel de manière politique. D'autres, comme Jacques Rancière, portent également cette théorie marxiste. Elle est présente mais ce n'est naturellement pas sa seule formation, elle n'est qu'un élément. Pour faire simple, la révolution sociale est un peu comme la révolution politique en France : les détails étaient terribles mais le principe ne peut bien sûr jamais être perdu.

Alice Malinge est titulaire du Master Histoire et critique des arts de l'Université Rennes 2. Elle y a soutenu en 2008 un mémoire portant sur l'artiste contemporain allemand Harun Farocki, Harun Farocki, autoportrait d'une pratique.

(1) Fredric Jameson, *Archéologie du futur, Tome 1. Le Désir nommé utopie*, Paris, Max Milo, 2007 ; *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2007 ; *La Totalité comme complot : Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

CAHIER

Julien Nédélec met la tête au carré au format

Dans l'optique de continuer à pratiquer des versions de l'œuvre *Réduire* – installations composées de papiers divers, épingles et peinture – Julien Nédélec propose dans ce cahier un nouvel essai. Créer la forme : l'artiste poursuit ici une réflexion sur le format, qui évolue tout en réduction.

Dès son entrée à l'école des Beaux-arts d'Angoulême puis de Nantes, son travail peut prendre la forme de livres d'artiste, d'installations et de dessins. Il nous interpelle lors d'expositions collectives ou personnelles et nous conduit à *l'Eden et après* (Le Lieu Unique, 2008) en s'attachant aux dispositifs qui font interagir les œuvres entre elles. Depuis sa première réalisation de livre d'artiste (*La Valeur de l'artiste*, 2006), ce travail protéiforme est héritier autant que possible de la démarche de l'écrivain Pérec qui ne souhaite « jamais avoir le sentiment de revenir sur [s]es pas ou de remarcher dans [s]es propres traces ». *Penser, classer*, Julien Nédélec affectionne cette capacité à décrire les choses et traduit dans son travail une volonté de « structurer ». Par ailleurs, son œuvre est traversée par l'addition de l'idée d'échelle à celle de durée, comme l'indique sans équivoque une pluralité de titres d'œuvres (*L'Infini au carré, 17 cm de vérité, 28 mars 2006*) mais aussi plus en filigrane le projet d'installation *Cat's Eyes* (1), visant à réduire la durée d'une exposition en faisant disparaître les pièces exposées. *Réduire*, c'est donc un rapport à l'espace-temps, qui fournit des strates de sens au fur et à mesure : la signification du format passe par plusieurs essais.

(1) Ce projet n'a pas encore été réalisé.

Contraindre un format par quatre épingles ! Le principe de l'installation *Réduire* est le passage d'un format à un autre, il est question d'opérer un glissement du format raisin (un format « peinture » selon l'artiste, qui peint d'un gris neutre le mur sur lequel la feuille est accrochée, sans transformer en revanche cette dernière) au format standard A4. Chaque pli participe d'un format et en crée un autre, suggérant des possibles jusqu'alors inexploités. L'artiste, pour créer de nouveaux formats, utilise de simples épingles et du papier de factures diverses : craft blanc, papier bible... Pour *2.0.1*, Julien Nédélec utilise des feuilles d'imposition semblables à celles qui servent à l'impression de la revue. Le format de la feuille, avant qu'elle ne soit pliée, contient en puissance le façonnage de la revue, ce qui crée la forme. La démarche de réduction de Julien Nédélec va de la feuille au matériel utilisé pour y parvenir : ainsi, même s'il est parti au début d'un grand nombre d'épingles pour parvenir à créer les plis les plus impeccables possibles, l'artiste n'en utilise finalement plus que quatre. Un léger jeu d'ombres se forme, et les plis se défont de quelques millimètres. La publication multiple est l'œuvre elle-même dans *2.0.1*. Elle a la particularité d'y apparaître à plat, le relief du papier est à peine saisissable. L'œuvre existe par la reproduction, interroge le rapport au multiple, à l'addition, à l'original.

L'artiste établit des perspectives de déplacement et de transformation des possibles en jouant sur l'idée de multiples et en passant par la clarté de signaux sensibles neutres, comme la feuille d'imposition ou le format raisin par exemple. La flexibilité et la malléabilité des matériaux utilisés vont d'ailleurs en ce sens. Un glissement de sens peut alors apparaître au spectateur, suggérant l'une des multiples dimensions de sens de l'œuvre d'art. Julien Nédélec semble donner figure à l'invisible des formats, matérialisant une œuvre presque private et refermée, mise en demeure dans d'autres dimensions. Elle propose tout autant une réduction des moyens plastiques qu'un effet pratiquement minimal. La construction

de son œuvre passe par une déconstruction de l'objet feuille, qu'il recompose afin de mettre en valeur le format qu'il choisit. L'artiste met également en abyme la notion de « standard », et cela concrétisé par un dépassement radical de la matérialité telle qu'elle apparaît à la plupart d'entre nous. Par là même, il ne ruine pas la possibilité de dire ce dont nous parlons peu : le standard.

Aussi multiforme que l'œuvre de Bruce Nauman, celle de Julien Nédélec en applique le crédo, qui est de « diminuer la chose à regarder ». La démarche de l'artiste peut s'inscrire également parallèlement au travail de l'architecte Mies Van Der Rohe, pour qui « Less is more », et qui jusque dans les formes de monstration propose une dernière vision. « Less is more » est appliqué de manière plus progressive chez Julien Nédélec, qui passe par différents formats avant de parvenir à celui qu'il conservera.

Marianne Bordreau

Julien Nédélec est titulaire du DNAP de l'Ecole Européenne Supérieure de l'Image d'Angoulême et est actuellement en cinquième année à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Nantes. Il a récemment publié un livre d'artiste intitulé Feuilleté (Brest, Zédélé éditions, 2008). Ses autres travaux, expositions et publications sont consultables en ligne : <http://juliennedelec.free.fr>.

Marianne Bordreau est titulaire du Master Histoire et critique des arts de l'Université Rennes 2. Elle y a soutenu en 2005 un mémoire portant sur L'influence du lettrisme et du situationnisme sur les artistes affichistes dans les années 1960.



EN MARGE

Cette rubrique a pour objectif d'aborder l'histoire et l'actualité des expositions par la marge, au prisme des publications qu'elles occasionnent, du XIX^e siècle à aujourd'hui.

*

Les expositions sont le mode de visibilité des œuvres le plus fréquent et le plus médiatisé, parfois même la condition sine qua non de leur existence. Mais la connaissance que nous en avons est régulièrement soumise aux productions périphériques qui les accompagnent, en particulier les publications, pour des raisons aussi diverses et pragmatiques que l'éloignement historique ou géographique par exemple.

*

Les articles d'En marge chercheront donc à saisir en quoi ces publications complètent les expositions et ce qu'elles transmettent de leur contenu, des propos curatoriaux, scientifiques, historiques ou idéologiques dont elles résultent.

*

DU YODEL À LA PHYSIQUE QUANTIQUE... EN PASSANT PAR PALAIS/MAGAZINE

*

Par Jérôme Dupeyrat

Si le fonctionnement et la programmation artistique du Palais de Tokyo (Paris) suscitent des réactions fort diverses, il est en tous cas certain qu'il s'agit d'une institution particulièrement active et visible dans le paysage artistique français et international, ce pourquoi il est important d'y être attentif.

Depuis son ouverture en tant que site de création contemporaine en 2002, l'identité de cette structure est largement liée à la figure de ses directeurs successifs : le duo Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud de 2002 à 2006 et Marc-Olivier Wahler depuis lors.

Il s'agira ici d'appréhender l'activité actuelle du Palais de Tokyo à travers les publications qui sont éditées à l'occasion de ses expositions, non seulement parce qu'elles se font l'écho d'une programmation artistique qui reflète et construit un discours sur l'art d'aujourd'hui, mais aussi parce que, résultant d'une politique éditoriale singulière, elles en sont un prolongement direct.

Avant d'en venir vraiment à ces éditions – le périodique *Palais/magazine* (1) et le livre *Du Yodel à la physique quantique...* (2) – il importe donc de distinguer les principaux

(1) Magazine trimestriel bilingue (français/anglais). Directeur de publication : Marc-Olivier Wahler ; rédacteurs en chef : Mark Alizart et Frédéric Grossi.

(2) Palais de Tokyo, *Du Yodel à la physique quantique... Volume 1*, Paris, Palais

ressorts de la programmation du Palais de Tokyo. Celle-ci est envisagée en tant que programme, c'est-à-dire comme un tout signifiant composé d'expositions, de performances, de concerts, de conférences et autres événements qui se répondent les uns aux autres à travers divers leitmotivs. Élasticité, oscillation, accélération, transfiguration, schizophrénie, mutants, extra-terrestres, zombies, c'est en effet avec ce type de notions et de figures empruntées à la philosophie, et surtout à la science et à la science fiction, que Marc-Olivier Wahler élabore tant un discours sur l'art qu'un programme artistique pour la structure qu'il dirige :

« La capacité de la science-fiction à activer des mouvements d'oscillations constantes entre plusieurs zones du réel est à mettre en parallèle avec la façon de travailler des artistes d'aujourd'hui. La science-fiction comme clef de lecture de l'art contemporain, la schizophrénie comme moteur (1). »

Selon ses propres dires, Marc-Olivier Wahler cherche ainsi à tester la dynamique de « contamination » qui existe entre l'art et les autres domaines d'activités et à « met[tre] à l'épreuve la capacité élastique de l'art contemporain (2) », c'est-à-dire sa capacité à toujours repousser les limites de ce que peut être une œuvre d'art.

Palais/magazine est une publication qui se fait l'écho de ces diverses préoccupations. Un magazine qui « parcourt l'univers artistique en expansion de la programmation du Palais

de Tokyo – Archibooks, 2007.

(1) Marc-Olivier Wahler, « Cinq milliards d'années », *Palais/magazine*, n° 1, automne – hiver 2006, p. 32. Ces propos ont été formulés à propos du cycle *Cinq milliards d'années* (14 septembre 2006 – 14 janvier 2007). Cette vaste exposition collective a été la première proposition de Marc-Olivier Wahler au Palais de Tokyo, en guise de manifeste annonçant les orientations à venir pour sa programmation artistique. Il est à noter que les expositions du Palais de Tokyo sont en fait des cycles réunissant des expositions collectives et/ou monographiques, des « Projets spéciaux » (performances, installations, soirées, conférences) et des « Modules » (espaces de dimensions modestes dédiés aux jeunes artistes, souvent pour la présentation d'une seule réalisation). Cf. www.palaisdetokyo.com.

(2) *Ibid.*, p. 29.

de Tokyo (1)», en résonance avec les manifestations qui la composent ainsi que l'explique la notice consacrée à cette publication dans le livre *Du Yodel à la physique quantique...*

En effet, le Palais de Tokyo n'édite plus de catalogue à chacun de ses évènements, mais un magazine trimestriel ainsi qu'un ouvrage encyclopédique qui revient chaque année sur la programmation passée (2).

S'il s'agit là de choix éditoriaux qui diffèrent des usages les plus habituels en la matière, précisons tout d'abord que *Palais/magazine* ne dépareille pas d'un catalogue d'exposition traditionnel dans l'attention qui est manifestement accordée à sa réalisation (mise en page soignée, choix des matériaux et qualité d'impression, etc.).

Pourtant, c'est bien d'un magazine qu'il s'agit : en atteste sa périodicité, son format (21 × 28 cm, reliure souple) et sa maquette caractéristiques de ce type de publication, sa structure rubriquée avec certains contenus récurrents (portfolio, interview reprise dans la presse, magazine invité, sélection de livres), ou même la présence de publicités (3).

Des raisons économiques non négligeables ont pu conduire au choix du magazine (moins coûteux que les éditions habituellement éditées par les institutions de cette envergure, plus simple à réaliser aussi parfois), mais ce ne sont pas les seules, car *Palais/magazine* engage un rapport à l'exposition différent de bien des catalogues (4).

Ainsi, le contenu du magazine est rarement une explication pédagogique, un commentaire critique ou une présenta-

(1) Palais de Tokyo, *Du Yodel à la physique quantique...*, Op. Cit., p. 139.

(2) Le premier volume du livre *Du Yodel à la physique quantique...*, publié fin 2007, concerne la période septembre 2006 – décembre 2007.

(3) La présence de publicités dans des catalogues d'exposition n'est pas un fait inédit, toutefois, il s'agit d'un usage qui est davantage associé à la presse, particulièrement en France.

(4) La réflexion de Marc-Olivier Wahler sur les relations expositions/publications trouve d'ailleurs son origine dans les institutions dont il a été précédemment directeur : cf. Marc-Olivier Wahler (dir.), *5, 6, 7, 8, 9, 0 – CAN*, Neuchâtel, Centre d'Art Neuchâtel, 2000 et *Extra*, New York, Swiss Institute of Contemporary Art, 2003.

tion scientifique des expositions qu'il accompagne. Le *Palais/magazine* n° 2 (printemps 2007), publié à l'occasion du cycle d'expositions *M, Nouvelles du monde renversé* (1), en est un parfait exemple.

L'exposition regroupait des projets traversés par la notion de renversement, jouant avec l'idée d'oscillation ou de retournement du réel. Le magazine, quant à lui, se compose entre autres : d'un texte de Laurent Jeanpierre consacré à la *Caverne de l'antimatière* (1959) de Giuseppe Pinot-Gallizio ; d'un article sur la théorie de l'évolution sélectionné par l'artiste Michel Blazy ; d'un extrait de la revue *Make-Magazine* présentant une méthode d'extraction de l'ADN applicable par tous ; d'un dessin de Daniel Dewar et Gregory Gicquel reproduit en double-page ; d'un article sur l'antimatière ; d'un texte assez bref mais richement illustré sur l'artiste Joe Coleman ; d'un portfolio réalisé par David Noonan ; de divers documents relatifs à l'exposition *Etats (faites-le vous-même)*, un projet de l'artiste Peter Coffin à propos des micronations, nations-concepts et autres nations fictives ; d'un texte sur la « double-contrainte », notion théorisée dans le cadre de recherches sur la schizophrénie et convoquée ici en écho à l'installation *Double Bind* (2007) de Tatiana Trouvé ; d'une interview trouvée sur le web à propos de l'univers virtuel *Second Life* ; de courtes notices (fiches au format A6) sur chacun des « modules » du cycle *M, Nouvelles du monde renversé* ; etc.

Parmi ces contributions hétéroclites, les propos concernant directement l'exposition, les artistes et les œuvres sont peu nombreux et toujours succincts : l'explication du projet curatoriale ne donne lieu qu'à un éditorial d'une dizaine de lignes, les commentaires sur les expositions principales et les modules secondaires étant eux-mêmes très brefs. D'ailleurs, tous les artistes participant à ce cycle d'expositions n'appar-

(1) *M, Nouvelles du monde renversé*, 1^{er} février – 6 mai 2007 : « Solos » de Michel Blazy, Tatiana Trouvé, Daniel Dewar et Gregory Gicquel, Joe Coleman, David Noonan, « Projets spéciaux » de Peter Coffin et divers « Modules ».

raissent pas dans le magazine et la documentation photographique des œuvres exposées reste très partielle.

Les numéros 1 et 6, consacrés respectivement aux cycles *5 milliards d'années* et *SUPERDOME* (1), fonctionnent de même : textes divers (sur l'art, la science, le fantastique, les voitures, la musique, le football), documents visuels, portfolios et contributions d'artistes prolongent l'exposition tant sur le plan théorique qu'artistique, alors que les explications s'y rapportant explicitement sont parcimonieuses, reprenant le plus souvent les communiqués de presse du Palais de Tokyo ou les textes à l'attention des visiteurs.

Les numéros 3 et 5 sont légèrement différents car ils ont été publiés en écho à des expositions monographiques : respectivement de Steven Parrino (2) et de Loris Gréaud (3).

Certains éléments de ces numéros correspondent d'ailleurs au contenu d'un catalogue d'exposition traditionnel : textes développés sur l'artiste, entretiens, documentation visuelle conséquente, écrits de Steven Parrino dans un cas et extrait du livret de l'opéra conçu pour l'exposition de Loris Gréaud dans l'autre. Mais tout en présentant le travail de ces artistes les deux numéros cherchent en fait davantage à restituer l'univers dans lequel ils évoluent. Ainsi, on trouve dans le magazine n° 3 un texte sur la piraterie, un autre sur la *noise music*, des extraits du recueil *Black Noise* (4), une interview d'un Hell's Angel et un portfolio réalisé par Olivier Mosset. Quant au n° 5, conçu par l'historien d'art Pascal Rousseau à la demande de Loris Gréaud, il y est question de géodésie, de la sculpture et de l'architecture allemande de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, du philosophe Teilhard de Chardin

(1) *SUPERDOME*, 29 juin – 24 août 2008 : expositions de Christoph Büchel, Daniel Firman, Fabien Giraud & Raphaël Siboni, Jonathan Monk, Arcangelo Sassolino, « Modules » et « Projets spéciaux ».

(2) *La Marque Noire*, 24 mai – 26 août 2007, cycle d'expositions sur et autour de Steven Parrino (1958–2005).

(3) *Loris Gréaud, Cellar Door*, 14 février – 27 avril 2008.

(4) Collectif, *Black Noise – A Tribute to Steven Parrino*, Genève, Ecart Publications, 2007. Il s'agit d'un coffret de 32 publications réalisées par 32 artistes sous la forme de *comics books*, en hommage à Steven Parrino.

et de sa conception théologique de l'évolution, de technologies des réseaux, de W.T. Stead (homme de presse, politicien et spiritualiste disparu à bord du Titanic), de télépathie, etc. De la sorte, c'est davantage les centres d'intérêts qui ont guidé l'artiste dans la réalisation de son exposition que l'exposition elle-même qui sont présentés.

Parmi ces numéros, tous présentent des variations dans leur contenu, leur structure ou leur mise en page, mais seul le n° 4 diffère radicalement. Il s'agit d'un numéro spécial, confié à Ugo Rondinone à l'occasion de l'exposition *The Third Mind* (1) dont il a été le commissaire. Celui-ci en a fait un livre d'artiste, où sont fac-similées des photographies reproduisant des œuvres présentées dans l'exposition ou réalisées par des artistes y participant. De la structure habituelle de *Palais/magazine*, seul est conservé l'éditorial de Marc-Olivier Wahler. En outre, ce numéro présente la spécificité d'exister en plusieurs versions, ses pages ayant été assemblées dans des ordres différents d'un exemplaire à l'autre.

A l'instar des œuvres réunies dans l'exposition par Ugo Rondinone, la réunion des reproductions photographiques dans ce numéro est censée évoquer une « IRM de ses influences, de ses inclinations et de ses obsessions », « un troisième esprit, fruit de la réunion d'Ugo Rondinone et de ses choix (2). » En cela, il s'agit d'une tentative d'adaptation d'un projet curatorial à un projet éditorial. Une tentative également pour Ugo Rondinone de marquer son passage par le Palais de Tokyo non pas seulement en investissant le lieu d'une exposition mais en se réappropriant de plus la trace de l'événement. Le magazine qu'il fait sien en se jouant des normes selon lesquelles il est habituellement réalisé, devient alors une œuvre à part entière, une œuvre naissant de la réunion de toutes celles qui sont présentées dans l'exposition, alors que précisément il ne

(1) *The Third Mind*, 27 septembre – 3 janvier 2008.

(2) Marc-Olivier Wahler, « Édito. », *Palais/magazine*, n° 4, automne 2007, n.p.

s'y trouve aucune création d'Ugo Rondinone qui fait là acte de commissaire et non d'artiste.

Dans tous les cas, quelques soient les numéros, *Palais/magazine* offre un espace pour le développement des projets artistiques et curatoriaux au-delà des seuls espaces d'exposition du Palais de Tokyo, plus qu'il n'est un support de documentation ou de recherche par rapport aux expositions elles-mêmes.

Du Yodel à la physique quantique... relève d'une approche quelque peu différente. Ce livre revient sur une année de programmation du Palais de Tokyo en en livrant les clés de lecture les plus diverses (artistes, œuvres, notions théoriques, références culturelles et scientifiques, etc.) sous la forme d'une encyclopédie constituée de notices bilingues concises.

A celles-ci s'ajoutent cinq cahiers d'images qui documentent les expositions et les projets présentés ainsi que quatre essais théoriques ou ensembles de textes disséminés dans le volume et clairement distingués du reste de l'ouvrage (1).

Avec une structure encyclopédique et des notices se renvoyant les unes aux autres, ce livre permet d'appréhender la programmation du palais de Tokyo comme un tout dans lequel le lecteur peut se déplacer en empruntant les méandres d'une pensée hypertextuelle. Si cette forme de discours a l'avantage d'être dynamique et de rendre compte de la nature polysémique et multi-référentielle des projets artistiques, elle présente en revanche l'inconvénient de ne se livrer que sous la forme de bribes restant souvent généralistes, comme s'il ne pouvait y avoir de discours construit et approfondi.

(1) Les quatre essais en question, dont certains déjà publiés dans *Palais/magazine*, sont imprimés sur feuilles roses alors que le reste du livre l'est sur feuilles blanches. Il s'agit de : Elie During, « La relativité comme accélérateur de métaphysiques », pp. A1–A16 ; Laurent Jeanpierre, « Pinot-Gallizio et la Caverne de l'antimatière » dans l'antichambre de l'anti-monde », pp. B1–B14 ; Razmig Keucheyan, « Spectralité Pirate », pp. C1–C10 ; « *The Third Mind* » de William S. Burroughs & Brion Gysin » [extraits de textes de William S. Burroughs et Brion Gysin, choisis et introduits par Gérard-Georges Lemaire], pp. D1–D14.

Les seuls textes qui résultent dans ce livre d'un effort de construction théorique, à savoir les quatre essais, renvoient là encore davantage à la périphérie des expositions qu'à leur contenu effectif.

Toutes ces publications s'articulent aux événements du Palais de Tokyo plus qu'elles n'en dérivent, mais pourtant, à certains égards, leur apparence et leur contenu relèvent davantage du produit dérivé que du type de publications auquel le public peut être habitué et dont il peut être légitimement en attente.

Ce faisant, leur lecture permet néanmoins de saisir certains des aspects les plus significatifs de la programmation artistique dont il est question.

Tout d'abord, ces publications sont un opérateur de « l'univers en expansion » que promeut la dite programmation, puisqu'elles s'inscrivent en prolongement des expositions et qu'elles en ouvrent le contenu à des horizons parallèles.

Ce fonctionnement expansif fait ainsi écho à « l'élasticité » de l'art et de sa définition. Sans doute est-ce en effet l'une des choses les plus intéressantes en matière d'art contemporain, mais paradoxalement, il est à noter que les artistes exposés au Palais de Tokyo sont loin d'être ceux qui remettent le plus en cause les frontières (institutionnelles) de l'art et le statut de l'œuvre.

A la pluralité des événements composant la programmation du Palais de Tokyo correspond ensuite la grande pluralité de contenus de *Palais/magazine* et de l'encyclopédie *Du Yodel à la physique quantique...* Mais surtout, ces publications rendent compte du discours extra-disciplinaire de Marc-Olivier Wahler, qui recherche du côté de la philosophie, des sciences, de la science fiction ou du cinéma de genre, des éléments de compréhension du monde qu'il transpose dans le champ de l'art et dans lesquels il trouve des analogies sur lesquelles reposent son discours et ses expositions.

Cette approche est pertinente, dans la mesure notamment où les artistes puisent depuis longtemps déjà leurs références en dehors de l'art. Elle permet un décloisonnement de la pensée nécessaire à la compréhension de la création actuelle. Mais en étant mobilisée systématiquement ou presque, elle devient un prétexte à l'exposition, un procédé de fabrique ou une astuce qui permet de réunir des œuvres d'art tout en renvoyant paradoxalement l'art en touche. Dans les publications du Palais de Tokyo, cela se traduit par la préférence d'un discours méta-, para- ou péri-artistique au discours sur les œuvres elles-mêmes.

Si cela est plaisant de prime abord, c'est en réalité problématique dans la mesure où les institutions artistiques de cette envergure sont, même involontairement, d'importantes actrices de la recherche sur l'art : c'est-à-dire sur les œuvres d'art.

Par ailleurs, les expositions étant devenues le principal mode de visibilité de l'art, il importe qu'elles soient documentées, explicitées, mises en perspective, et les publications éditées par les musées, les galeries ou les centres d'art restent le lieu le plus évident et peut-être bien le plus efficace pour cela.

Fort heureusement, certaines publications – auxquelles il faudrait consacrer d'autres articles pour les évoquer convenablement – laissent penser qu'il est parfaitement possible pour une institution artistique de concilier innovation éditoriale et exigence critique ou scientifique.

Peuvent être cités par exemple le *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers* (semestriel), le journal *Hamsterwheel* édité lors du *Printemps de Septembre 2007* à Toulouse, le *Documenta Magazine* publié lors de la *Documenta 12* de Cassel en 2007 également, ou encore, bien avant cela, les catalogues des expositions *When Attitudes Become Form* et *Information*, réalisées en 1969 et 1970 (1).

(1) Cf. Harald Szeemann (dir.), *Live in Your Head, When Attitudes Become Form*, Berne, Kunsthalle Berne, 1969 et Kynaston McShine (éd.), *Information*, New York, Museum of Modern Art, 1970.

Avec une inventivité de forme et de contenu, ces publications se réfèrent à une activité institutionnelle sans y être complètement subordonnées pour autant. Elles en prolongent et en ouvrent ainsi le propos, mais néanmoins, chacune offre un intérêt théorique, artistique ou documentaire réel.

Jérôme Dupeyrat est doctorant en Esthétique et sciences de l'art à l'Université Rennes 2, où il est également moniteur en Histoire de l'art récent. Ses recherches portent sur les Places et rôles des éditions d'artistes dans les stratégies d'exposition contemporaines. www.jrmdprrt.net

ETATS DE RECHERCHE



PATRIMOINE, ARCHITECTURE ET IDENTITÉ



Par Périg Bouju & Benjamin Sabatier

Depuis sa création, il y a 40 ans, l'Equipe d'Accueil (EA) 1279 Histoire et Critique des Arts, de l'Université Rennes 2, concentre une partie de son activité sur l'action d'intérêt public national. En 2005, l'équipe a ainsi contribué, à son niveau, à l'obtention du classement de la ville du Havre sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. L'EA 1279 a participé au panel des experts qui ont constitué les rapports successifs, étayés par des recherches de pointe sur l'architecture de la modernité, tels qu'ils ont été présentés à l'organisation internationale pendant le long processus qui a abouti au premier classement au monde d'une ville issue de la reconstruction d'après 1945.

Recensée par l'AERES (1) parmi les 414 unités d'excellence françaises (2008), l'équipe compte aujourd'hui 58 travaux de doctorat en cours, toutes périodes confondues, dont ceux de Benjamin Sabatier et de Périg Bouju. Sous la direction de Jean-Yves Andrieux, professeur d'histoire de l'architecture à Rennes 2, directeur de l'EA 1279 et expert auprès de la direction de l'Architecture et du Patrimoine (ministère de la Culture), ils abordent l'histoire de l'architecture bretonne des XIX^e et XX^e siècles. En outre, ils posent nettement la question du lent processus de réinvestissement, de revalorisation et de marquage dont font l'objet, à l'instar du Havre, les espaces urbains et sociaux.

Benjamin Sabatier travaille sur l'urbanisme et l'architecture à Rennes dans la première moitié du XX^e siècle (1908–1944). Les mandats des maires-entrepreneurs radicaux Jean Janvier (1908–1923) et François Chateau (1935–1944),

(1) Agence d'Evaluation de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur.

deux fortes personnalités, bornent cette étude. Sur cette période charnière pour l'urbanisme et l'architecture tant en France qu'à Rennes, cette recherche s'attache à cerner le rôle des acteurs locaux et nationaux élus (députés, maires, conseillers municipaux...), des personnages institutionnels (industriels, représentants de l'Eglise...) et des maîtres d'œuvre (architectes et entrepreneurs) dans la formation de la ville.

L'étude de l'urbanisme à Rennes permet de comprendre de quelle manière se structure l'espace architectural d'une grande ville de province à une époque où de nouvelles idées sur la ville voient le jour. Dans une période où les lotissements composent le paysage des faubourgs des grandes cités, Rennes se trouve au centre de ces réflexions grâce à la personnalité de Janvier, membre de la Commission Supérieure du plan d'aménagement, d'embellissement et d'extension (PAEE) mise en place par la loi Cornudet le 14 mars 1919 qui impose aux communes de plus de 10 000 habitants l'élaboration d'un plan d'extension dans un délai de trois années. Afin de rattraper son retard, Rennes se dote dès 1908 d'un ensemble d'équipements municipaux scolaires, sportifs et d'hygiène répartis dans la cité. Les personnalités comme Janvier et Chateau jouent un rôle déterminant dans cette politique de travaux municipaux avec plus ou moins de succès suivant la conjoncture.

En parallèle, l'architecture privée est connue par l'étude conjointe des permis de construire et des recherches sur le terrain. Plusieurs typologies se dégagent de cet inventaire (immeubles, maisons, bâtiments commerciaux ou industriels). Dans un contexte dominé par des crises (celle du logement notamment), Rennes doit faire face à cette conjoncture difficile. Un élément de réponse apparaît avec les Habitations à bon marché (HBM) qui émergent dans la première moitié du XX^e siècle par le biais des sociétés privées (coopératives ou anonymes) et la création des offices publics d'HBM à Rennes. Sur cette question, la loi Loucheur, promulguée le 13 juillet

1928, qui favorise l'accession à la propriété par des prêts à taux réduits et prévoit la construction en France de 260 000 logements sur cinq ans, relance momentanément ce secteur moribond. Cette monographie sur la capitale de la Bretagne appréhende donc l'étude de l'urbanisme et de l'architecture sur une période charnière et encore mal connue.

De son côté, Périg Bouju fonde ses recherches sur l'étude de l'architecture du pouvoir en Bretagne, à travers les évolutions typologiques des bâtiments à vocation administrative et judiciaire, de 1789 à nos jours. Partant du constat de Maurice Agulhon : « L'histoire profonde tout à la fois économique, sociale, culturelle, de la France rurale ferait un bien grand progrès le jour où nous saurions avec précision et exhaustivement de quand datent les mairies (1) », ce travail de recherche se veut comme un observatoire exhaustif de la construction des modèles architecturaux des structures du pouvoir, qui façonnent aujourd'hui le paysage breton. Alors que la Révolution faisait table rase de l'embrouillamini des jurisprudences de l'Ancien Régime et modifiait radicalement la géographie politique de la France, l'Empire, dans sa volonté centralisatrice, cherchait les modèles qui devaient incarner l'autorité impériale et, dans une large mesure, y trouver une légitimité nationale. La III^e République sera confrontée à la même ambition, notamment dans l'aboutissement du processus de laïcisation de l'instruction, qui mêle sans ambiguïté la mairie et l'école. Reste à savoir si, d'une part, en réponse au défi d'une société en constante restructuration de ses identités culturelles, l'évolution des spécificités architecturales de la mairie, du tribunal ou de la préfecture a contribué à la structuration et à l'aménagement du territoire, et si, d'autre part, cette impulsion sociale forte a conditionné les principes plastiques régissant la construction de ces édifices en en faisant évoluer le discours idéologique et allégorique.

(1) Agulhon Maurice, « La Mairie », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire, Tome I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 190.

De ce questionnement résulte la comparaison entre l'impact des pratiques sur l'ordonnancement, la volumétrie ou encore l'implantation des structures, et la rigidité croissante d'une réglementation en constante mutation. La récupération des modèles anciens établis par le Grand siècle, tels que le palais de justice ou l'hôtel de ville, consacrés par Durand (1), puis repris par les ingénieurs et architectes des nouvelles administrations, se heurte maintes fois à des inflexions requises par la vocation première des édifices. Mais elle suscite en contrepartie l'émergence d'un vocabulaire architectural et décoratif moderne, auquel s'associent l'ornementation des appartements et le mobilier. Ce processus concourt à façonner un nouveau discours symbolique, opportunément repris et enrichi par les régimes qui vont se succéder tout au long des XIX^e et XX^e siècles, et qui trouve encore aujourd'hui une résonance classique dans nombre de réalisations contemporaines : le nouveau palais de justice dessiné par Jean Nouvel sur l'île de Nantes, livré en 2001, dont la ligne haute et épurée du parvis reprend la variante du péristyle à colonnes, en est un exemple. Cette démarche de restitution des repères d'intégration et d'interprétation des bâtiments dans leur espace sociogéographique, cherche ainsi à confirmer l'intérêt nouveau qu'ils suscitent et à définir les contours de leur particularisme.

Ces deux activités de recherche s'efforcent d'apporter un regard neuf sur une période mais aussi sur une architecture encore mal connue. Ces démarches de recensement, de classification, d'interprétation et d'emboîtement des variantes identitaires de cette architecture participent, à leur niveau, au phénomène d'appropriation d'un patrimoine en devenir, encouragé par le classement de la ville du Havre. Donnant à penser les nouvelles formes et les nouveaux usages du patrimoine, ils contribuent à étendre la réflexion sur le phé-

(1) Jean Nicolas Louis Durand (Paris, 18 septembre 1760 – Thiais, 31 décembre 1834), architecte français et professeur à l'École polytechnique, est célèbre notamment pour son *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique* (2 vol., 1809), publié à compte d'auteur, dit le *Petit Durand*.

nomène de patrimonialisation, et à la transmettre, spécialement par le biais des rencontres internationales de jeunes chercheurs en patrimoine, organisées conjointement par l'EA 1279, la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain (titulaire : Luc Noppen, professeur au Département d'études urbaines et touristiques) et l'Institut du patrimoine, tous deux rattachés à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Ces rencontres ont lieu depuis 2005 et la dernière édition s'est déroulée à Rennes les 12 et 13 octobre 2007.

PROVINCIALISME ET AVANT-GARDE EN BELGIQUE DANS LES ANNÉES 1970. La question de la copie et de son modèle



Par Laurence Pen

L'intérêt croissant, ces dernières années, du monde artistique pour la Belgique, s'est constitué à un niveau local, en parallèle à une révision générale du schéma centre/périphérie qui a régit l'histoire des avant-gardes. Le terme *belgitude* est apparu en 1976, sous la plume de Claude Javeau et de Pierre Mertens au sein de la revue *Les Nouvelles Littéraires*, dans un contexte de revendication identitaire (1). Mais, dans une toute autre mesure, l'expression de ce provincialisme sous sa forme contemporaine, c'est-à-dire celle de l'humour et de la dérision, trouve sa source dans le surréalisme de l'après-

(1) Ce terme est issu d'un mouvement de revendication des écrivains francophones de Belgique refusant d'être assimilés à leurs homologues français : cf. Tania Manca, Valérie Lotode, « La Francophonie en question » : www.cndp.fr/revueTDC/912-81306.htm [consulté le 4 septembre 2008].

guerre. Nous nous concentrerons ici sur la manière dont cette notion est traitée en Belgique au cours des années 1970, période qui a préparé le terrain institutionnel de la génération actuelle, et dont on (re)découvre aujourd'hui les principaux artistes (1). Les œuvres réalisées par Jacques Charlier, Jef Geys, Jacques Lennep, Jacques Lizène, Johan van Geluwe et Schwind au cours des années 1970, semblent traiter de la question de manière implicite, à travers la relation qui lie la copie à son modèle. Ainsi des pastiches du Body Art (Jacques Lizène, *Petit body art réalisé avec les pieds*, photographie noir et blanc, 55 × 195 cm, 1971; Jacques Lennep, *Histoire d'un corps*, vidéo, 1974) à la réalisation de copies d'œuvres contemporaines par Schwind, leur travail fait référence non pas à l'avant-garde historique, mais à l'art en train de se faire, au «nouvel art moderne». On serait donc tenté d'opposer le travail de ces artistes aux œuvres de ce que l'on nommait alors l'avant-garde conceptuelle. Mais on verra qu'il sera plus judicieux d'opter pour une analyse comparée en maintenant la spécificité propre à la culture de ce pays.

Ce qui frappe au premier abord, lorsqu'on se trouve confronté à l'aspect trivial de ces œuvres, c'est l'utilisation à dessein de particularismes, voire de clichés de la culture locale. On pense évidemment aux moules et aux frites de Marcel Broodthaers, mais on peut se rapporter aussi au «Service Technique Provincial de la ville de Liège» que documente Jacques Charlier ainsi qu'aux sachets de frites de Johan van Geluwe, dont l'un porte la mention «*Eddy Merckx Could Have Been a Great Artist*» (2). En établissant un paradoxe entre ces mentions et

(1) L'exemple de la redécouverte actuelle du travail de Jef Geys est le plus frappant: né en 1934, cet artiste a vu sa première exposition rétrospective en France à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne du 6 avril au 3 juin 2007. Il vient d'être choisi pour représenter la Belgique lors de la prochaine Biennale de Venise.

(2) Johan van Geluwe a réalisé ces sachets de frites en 1974 pour l'exposition *Vormen van creativiteit serie 1, een tentoonstelling met kunstenaars?* [Formes de créativité série 1, une exposition avec des artistes?] à la galerie New Reform de Alost.

l'utilisation de méthodes proches de celles du Nouveau Réalisme (l'accumulation) ou de l'art conceptuel (l'utilisation de la photographie documentaire), ces artistes semblent opter pour une position de suiveurs de l'avant-garde, mais aussi mettre en question une considération provinciale de l'art belge. Jacques Lizène n'a-t-il pas adopté le titre de *Petit maître liégeois de la seconde moitié du XX^e siècle*? La question du provincialisme a déjà été traitée dans l'histoire de l'art belge à plusieurs reprises, et notamment au sein du Surréalisme. L'anecdote la plus célèbre à ce sujet concerne sans doute la série de peintures de René Magritte, connue sous le nom de *Période vache*, qu'il a peinte en 1948 à l'occasion de sa première exposition personnelle dans une galerie parisienne, et dans laquelle on trouve des pastiches de peintures surréalistes. On peut ainsi se demander dans quelle mesure l'art d'après-guerre en Belgique, et dans le nord de l'Europe, s'est développé par questionnement de l'avant-garde alors dominée par André Breton (1). Cette position peut être rapprochée de celle des artistes de notre corpus. Dans son *Petit body art réalisé avec les pieds*, Jacques Lizène introduit de l'humour au sein d'un mouvement dont on retient plutôt la rigueur et qui n'a pas d'ancrage en Belgique. Il indique ainsi sa position de suiveur, en s'inspirant d'un mouvement reconnu, tout en en édulcorant le contenu. Sans y chercher un positionnement critique, le travail que développent ces artistes a mis en lumière la position d'artistes provinciaux qu'ils sont amenés à dépasser, et qui n'a plus lieu d'être dans les années 1970.

En effet, le rôle joué par la Belgique sur la scène artistique internationale se modifie considérablement à la fin des années 1960. L'art conceptuel entraîne l'ouverture de lieux due à des initiatives privées qui, malgré leur caractère intimiste, contri-

(1) On pense ici au groupe Surréaliste Révolutionnaire fondé en 1947 (auquel a appartenu Marcel Broodthaers), et à CoBrA (initiales des villes Copenhague, Bruxelles, Amsterdam) fondé en 1948 suite au Congrès International du Surréalisme.

buent à modifier le paysage artistique. Mais surtout, la Belgique se retrouve au centre d'importants foyers que sont alors l'Allemagne, la Hollande et la Suisse. Loin d'être dans une position périphérique, ces artistes bénéficient à la fin des années 1960 et au début des années 1970, de la proximité directe des œuvres des conceptuels américains et européens. Daniel Buren et Niele Toroni sont notamment très présents en Belgique à la fin des années 1960 (1). Le texte de Michel Claura, *Buren, Mosset, Toroni, ou n'importe qui...*, y bénéficie d'un impact particulier. Ce texte met en doute l'authenticité des toiles par rapport à l'auteur qui y est attaché : « Dans le but de discuter d'une contrefaçon, on doit se référer à un original. Dans le cas de Buren, Mosset, Toroni, où est l'œuvre originale ? [...] « Vrai » ou « Faux » sont des notions que l'on ne peut pas adapter à la peinture de Buren, Mosset, Toroni... » (2) » A Bruxelles, la réalisation de « Toroni » par Wim Meuwissen en octobre 1970 à la galerie MTL met en pratique l'interprétation au premier degré de ce texte, et donne lieu à d'importants débats, au cours desquels sont évoquées les positions de Michel Claura quant à l'inutilité des mouvements de rupture (3). Dans un article publié dans le bulletin de la galerie MTL, celui-ci souligne précédemment : « Le manque de conscience auquel on assiste est en fait simplement au niveau de la nouveauté. C'est pour cela qu'on recherche celle-ci éperdument, le temps pour l'art de s'acclimater, jusqu'à ce qu'il soit de nouveau déplacé. Cet écoulement n'est qu'un subterfuge. L'art n'a pas bougé. On l'a repeint (4). » Il semble justifier ainsi l'acte de peindre tel

(1) Cf. Yves Aupetitallot, « Interview Yves Aupetitallot, Daniel Buren », in *Wide White Space, Achter het museum / Derrière le musée, 1966-1976*, Bruxelles, Palais des Beaux Arts ; Marseille, MAC – galeries contemporaines des musées de Marseille, 1994, pp. 80-108.

(2) Michel Claura, *Buren, Mosset, Toroni, ou n'importe qui...* (1967), reproduit en anglais in Alexander Alberro, Blake Stimson (éd.), *Conceptual Art, A Critical Anthology*, Cambridge Mass., MIT Press, 1999, p. 30. [trad. de l'auteur]

(3) Au sujet de l'affaire des faux Toroni réalisés par Wim Meuwissen à la galerie MTL, voir l'entretien entre Fernand Spillemaeckers, Marcel Broodthaers, Herman Daled, Jacques Duquesne, Maria Gilissen et Wim Meuwissen : « Meuwissen ou n'importe qui », *MTL Magazine*, non numéroté, novembre 1970, pp. 4-12.

(4) Michel Claura, « Schéma d'une prise d'inconscience », *MTL Magazine*, non

qu'il est conçu alors par Buren ou Toroni. Si Wim Meuwissen se situe dans ces débats pour les pousser à leur paroxysme, ceux que l'on pouvait considérer en premier lieu comme les « suiveurs de l'avant-garde » peuvent également y justifier leur position. Il n'est alors plus question d'opposer les artistes belges et les conceptuels européens. Mais comment, en ce qui concerne les artistes de notre corpus, séparer ces débats d'un mode de pensée omniprésent et hérité du surréalisme ?

Dès 1964, l'Echevin chargé de prononcer un discours d'introduction à l'exposition *Arts d'Extrême Occident*, remarquait : « On notera la permanence de l'esprit Dada à travers quelques périodes de fixation, alors que cet esprit consiste à penser que, comme les clous, (un tableau chasse l'autre), et qu'il ne faut jamais (refaire) (1). » Ce paradoxe, au cœur des débats concernant depuis la fin des années 1960 le « rejet de la modernité », fait actuellement l'objet de révisions (2). En dénonçant, en quelque sorte, la position d'arrière-garde qui leur est réservée, ces artistes donnent également une dimension différente aux œuvres auxquelles ils se réfèrent, accentuant leurs caractéristiques pour mieux s'en démarquer. Ainsi, nous pouvons ouvrir des alternatives à une opposition radicale entre une arrière-garde frileuse et un avant-gardisme pur et dur. Favorisant une position hybride, entre avant-garde et culture locale, les œuvres réalisées par ces artistes au cours des années 1970 se fondent dans leur époque, tout en conservant un recul indis-sociable de l'humour qui en ressort.

numéroté, mars 1970, p. 2.

(1) « Allocution inaugurale prononcée par l'Echevin de l'instruction publique et des Beaux Arts », *Temps Mêlés*, n° 71-73, 1964, p. 7. Ce numéro fait office de catalogue à l'exposition *Arts d'Extrême Occident* organisée par les pataphysiciens Noël Arnaud et André Blavier au Musée des Beaux Arts de Verviers.

(2) Cf. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991 ; William Marx (éd.), *Les Arrière-gardes au XX^e siècle, L'Autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

**S'ENGAGER AU CÔTÉ
DE LA CLASSE OUVRIÈRE
DURANT L'ENTRE-DEUX-GUERRES
POUR « CHANGER LA VIE ».
L'exemple du surréalisme
et de la philosophe Simone Weil**



Par Alexandre Massipe

Comment, durant l'entre-deux-guerres, s'explique le rapprochement entre l'intellectuel, l'artiste et la classe ouvrière ? Et surtout, comment se fait-il que ce rapprochement puisse être considéré comme plus ou moins avorté chez les surréalistes ? Le « changer la vie (1) », cher aux surréalistes, passe obligatoirement par la prise en compte des classes opprimées. De ce fait, le mouvement surréaliste va tenter de clarifier les rapports qui existent entre les intellectuels et les travailleurs. Pourquoi cette tentative de clarification ? Tout simplement parce que, pour les surréalistes, les travailleurs sont précisément ceux qui ont le plus à souffrir du monde tel qu'il est et qui ont donc tout intérêt à vouloir le transformer. La philosophe Simone Weil (1909–1943) cherche, quant à elle, d'abord à changer les conditions de vie des ouvriers. Suite à son expérience d'ouvrière à l'usine, deux constats s'imposent à elle. Tout d'abord, si l'on veut véritablement mener la classe ouvrière à la révolution, il faut commencer par l'instruire ; cet effort d'instruction permettant d'aboutir, dans un second temps, à la suppression des frontières entre le travail manuel et le travail intellectuel.

(1) « Transformer le monde », a dit Marx ; « changer la vie », a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un. » : André Breton, « Discours au Congrès des Écrivains » [Paris, juin 1935], in *Position politique du surréalisme*, Paris, Le Livre de poche, 1971, pp. 58–68.

Avec l'avènement du surréalisme et de sa principale découverte, l'écriture automatique, le discours logique vole en éclats et avec lui le monde tel qu'il s'est construit jusqu'alors. Dès lors, les travailleurs menant le combat contre un système économique inique se retrouvent au côté des intellectuels et des artistes révolutionnaires qui dénoncent la création (bourgeoise) qui ignore tout des combats des travailleurs. Pourtant, dans le n° 2 de *La Révolution surréaliste* en date du 15 janvier 1925, l'article d'André Breton intitulé « La dernière grève » tend à démontrer le fossé de plus en plus grand qui se forme entre les travailleurs et les intellectuels. Éloignement prémédité par la bourgeoisie qui muselle ainsi les ouvriers : « la scission qui s'accuse chaque jour entre (manuels) et (intellectuels) au grand profit d'une gent sans scrupule [...] qui les exploite les uns et les autres (1). » En rupture avec la société telle qu'elle est façonnée par la bourgeoisie, les surréalistes en appellent donc à la fois à une révolution des esprits et à une révolution sociale. Quelle révolution privilégier, celle de l'esprit ou celle plus politique ? En clair, faut-il oui ou non adhérer au Parti communiste français tout en prolongeant les recherches surréalistes ? Au début de l'année 1927, le chef de file du groupe surréaliste répond par l'affirmative. Le PCF apparaît en effet aux yeux de certains surréalistes, dont André Breton, comme la forme organisée la plus apte à relayer leur révolte absolue contre la société. Ajoutons à cela que le PCF est alors le seul parti qui prenne véritablement en considération le sort douloureux de la classe ouvrière. Pourtant, le ralliement au PCF n'est pas sans poser problème et certains surréalistes refusant cette union s'en retournent à la création, tel Antonin Artaud.

Néanmoins, cette volonté de défendre la classe ouvrière ne prendra jamais chez les surréalistes la forme d'une action

(1) André Breton, « La dernière grève », *La Révolution surréaliste*, n° 2 [15 juin 1925], pp. 1–2, republié in *La Révolution surréaliste, Collection complète*, [n° 1–12, 1^{er} décembre 1924 – 15 décembre 1929], Paris, Jean-Michel Place, 1980.

directe dans les usines au côté des ouvriers. On reprochera longtemps cette « frilosité » aux surréalistes dont l'action vis-à-vis de la classe ouvrière demeure pour le moins équivoque (1). Ainsi, lorsque André Breton se montre satisfait par les grèves entamées un peu partout sur le territoire, il se désole dans le même temps de voir ces mêmes ouvriers grévistes se battre pour obtenir seulement « un peu plus » au moment où selon lui il conviendrait de renverser complètement le système : « qu'ils ne nous demandent pas [...] de faire aboutir leurs revendications. Selon nous, ils ne sont que depuis trop longtemps le jouet du mirage politique (2). » La mésentente est profonde entre une classe ouvrière très attachée à son travail et des surréalistes refusant de considérer le fait qu'il faille bien gagner sa vie. Quant à l'écriture automatique, elle s'avère rapidement incapable de tisser quelque lien que ce soit avec une classe ouvrière qui, dans son immense majorité, demeure imperméable à ce type d'expérimentation.

La philosophe Simone Weil, elle, ne croit pas à une possible libération de la classe ouvrière sous les coups de butoir de l'écriture automatique. Selon elle, il faut d'abord aller voir ce qui se passe dans les usines pour ensuite être capable de proposer des solutions concrètes au mal ouvrier. C'est ainsi que durant les années 1934 et 1935 elle travaille dans différentes usines de la région parisienne. Son incessante recherche de justice sociale s'intensifie suite à cette expérience et elle tente dans de très nombreux textes de formuler les conditions indispensables à une classe ouvrière libérée du joug de l'oppression. La première condition consiste à ce que la classe ouvrière devienne consciente du sort qui lui est fait. Et selon la philosophe, devenir conscient ne peut se faire que par le développement des savoirs. A partir de 1928, Simone Weil participe donc aux activités de l'université populaire créée à l'initiative de Lucien Cancouët. Ce cheminot syndicaliste

(1) Autant les détracteurs que certains spécialistes du surréalisme.

(2) André Breton, « La dernière grève », *Op. Cit.*, pp. 1-2.

de la CGT désire aider les jeunes ouvriers des chemins de fer à acquérir une culture générale plus ample qui leur permette de gravir les échelons au sein de leur entreprise. C'est de cette expérience que naît en 1930 le texte de la philosophe « Sur une tentative d'éducation du prolétariat » : « Ainsi l'entreprise d'une éducation générale de la jeunesse ouvrière est pour les organisations syndicales, un devoir pressant, dans la mesure même où il est vrai que l'instruction libère les travailleurs. Comment les libère-t-elle ? (1) » Simone Weil clôt donc son texte sur une question difficile à résoudre : que peut la culture contre l'oppression ? Pour la philosophe une chose est certaine, la culture peut aider à lutter contre la domination en cela qu'elle permet d'abattre la frontière odieuse qui sépare les travailleurs manuels des travailleurs intellectuels : « [...] préparer l'union du travail intellectuel et du travail manuel en faisant saisir aux travailleurs, autant qu'il est possible, le rapport intime qui existe entre le travail et les connaissances théoriques de toute espèce qu'a acquises l'humanité au cours des âges (2). »

Ainsi, là où les surréalistes insistent sur la nécessité d'une révolution pour libérer les masses laborieuses, Simone Weil se veut beaucoup plus prudente car elle pense qu'une véritable révolution ne peut avoir lieu que si la classe ouvrière est consciente du chemin qu'elle a parcouru et de celui qu'il lui reste à parcourir. En cela, l'engagement de la philosophe au côté des ouvriers apparaît plus décisif que celui des surréalistes qui se veut plus radical mais qui du fait de sa radicalité même oublie de considérer la dure réalité de la condition ouvrière.

Souvent, les études consacrées aux surréalistes ou à Simone Weil se plaisent à rappeler que leurs tentatives pour

(1) Simone Weil, « Sur une tentative d'éducation du prolétariat », in *Œuvres Complètes, Tome II. Ecrits historiques et politiques, Vol. 1. L'Engagement syndical (1927 - juillet 1934)*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 1988, p. 37.

(2) Simone Weil, « En marge du Comité d'études », *Ibid.*, pp. 69-70.

établir des passerelles entre la classe ouvrière et eux ont échoué. L'engagement des surréalistes et de Simone Weil au côté des ouvriers n'aurait donc servi à rien ? Rien n'est moins sûr, car comme nous le rappelle le philosophe contemporain Etienne Souriau : « Rêver d'une société plus belle et d'une humanité amenée à l'état sublime, sans aucun doute c'est rêver d'une amélioration de ce qui est. C'est donc là une recherche féconde (1). »

ASPECTS TECHNIQUES ET CULTURELS DU VÊTEMENT EXPOSÉ



Par Morgan Jan

Le vêtement étant un objet muséographique relativement récent, son exposition implique un dépassement à la fois de contraintes matérielles et techniques mais aussi d'un certain nombre de préconçus culturels.

Objet artistique et historique à la reconnaissance patrimoniale en France assez tardive – le premier musée de mode est créé le 23 novembre 1956 avec l'inauguration du musée du Costume de la ville de Paris, préfiguration du musée Galliera que nous connaissons aujourd'hui – le vêtement est tout d'abord considéré comme un objet à présenter en mouvement, à associer à un corps.

Les expositions de vêtements ne constituent-elles pas ainsi des défis de créativité pour les scénographes et commissaires afin de faire oublier au visiteur la fixité de l'objet ?

(1) Etienne Souriau, *La Couronne d'herbes*, Paris, Union générale d'éditions, Coll. « 10/18 », 1973, p. 263.

Constitué de textile, le vêtement est par essence fragile et doit donc être conservé selon des principes stricts. La liberté d'action quant à son exposition est de fait entravée.

Ces principes doivent être entendus comme des obligations liées à l'espace intérieur du musée – la scénographie est en effet dépendante de la géographie des lieux – mais également aux exigences de conservation préventive attachées à chaque objet (éclairage inférieur à 50 lux, taux d'hygrométrie entre 50 et 55 %, présentation sous vitrine).

D'autre part, la présentation du vêtement sur un mannequin non-vivant apparaît pendant longtemps pour les couturiers comme un paradoxe. Cette idée sacrosainte que le vêtement doit être porté est ainsi une véritable contrainte pour ce dernier : comment l'exposer sans lui ôter une partie essentielle de son identité ? Madeleine Delpierre, première conservatrice du musée du Costume de la ville de Paris, note en effet à ce sujet :

« La présentation des costumes pose un problème délicat, que chaque musée résout suivant son goût et ses moyens, sans qu'aucun des procédés employés parvienne jamais à recueillir tous les suffrages. C'est que, conçus pour la vie et le mouvement, robes et manteaux perdent parfois, dans l'immobilité, un peu de leur charme (1). »

Il semble toutefois que les mentalités évoluent. Si la rigidité du vêtement exposé apparaissait comme un handicap majeur lors des premières expositions de mode, aujourd'hui certains conservateurs mais aussi des couturiers comme Martin Margiela ou encore Viktor & Rolf jouent de cette fixité et ne la considèrent plus tout à fait comme une contrainte. Ces couturiers ont en effet employé des mannequins-objets pour certains de leurs défilés.

(1) Madeleine Delpierre, *Paris, 1945–1975, Élégance et création*, Paris, Imprimerie Moderne du Lion, 1978, p. 11.

Toutefois, la majorité des couturiers-créeurs semblent toujours frileux quant à exposer leurs créations au musée. En plus du problème de l'immobilité du vêtement, sur un cintre ou sur un mannequin-objet, le passage parfois direct entre le podium et le musée pose également celui du vêtement immettable. Sa mise au musée tendrait selon certains à nier sa dimension marchande et peut-être aussi à trop le conceptualiser. La muséification du vêtement serait considérée comme une momification et la distance entre le public et l'œuvre une entorse au principe même du vêtement.

Une parade semble avoir été trouvée pour sortir le vêtement de ces règles techniques et culturelles : l'exposition-carte blanche. Le couturier-créeur travaille alors en collaboration avec le conservateur (choix des pièces à exposer au sein de la collection du musée et de ses archives personnelles, principes scénographiques, textes...) et contrôle ainsi son image et celle de sa maison. Car n'oublions pas que l'exposition de mode est un formidable vecteur publicitaire, bénéficiant généralement d'un relais médiatique important.

Deux des trois expositions consacrées au couturier japonais Yohji Yamamoto, *Juste des vêtements* au Musée de la Mode et du Textile (MMT) (1) et *Dream Shop* au Mode Museum (MoMu) d'Anvers (2), sont des exemples intéressants de scénographies ludiques et originales, qui montrent que les contraintes techniques, culturelles voire morales évoquées précédemment peuvent être dépassées.

Pendant longtemps Yohji Yamamoto a repoussé l'idée d'une rétrospective de son travail, « c'était comme remettre [s]es propres erreurs devant [s]es yeux (3). » A travers l'exposition *Juste des vêtements*, l'idée est d'organiser « une exposition moins didactique plus ludique avec l'envie de

(1) 13 avril – 28 août 2005, MMT, Paris.

(2) 7 mars – 13 août 2006, MoMu, Anvers.

(3) Yohji Yamamoto, « Mot d'intention », in *Dossier de presse de l'exposition « Juste des vêtements »*, MMT, Paris, 13 avril – 28 août 2005, p. 1.

reconstituer l'énergie créative de l'atelier de Yohji Yamamoto, l'atmosphère de préparation de l'avant-défilé, une exposition qui ne soit pas statique mais en vie (1). »

Le visiteur accompagne au fil de sa déambulation la réalisation du vêtement, il peut également toucher des tissus, des vêtements encore inachevés. Cela répond à un réel discours pédagogique – le visiteur apprenant ainsi la matière, saisissant l'empiecement des bouts de tissus – mais cela correspond également à un parti pris scientifique fort. Les vêtements ne sont plus soumis aux conditions de conservation si strictes avec cette obligation d'être « emprisonnés » dans des vitrines. Ici le visiteur est surpris par le débordement apparent qui pousse les vêtements exposés hors des vitrines.

« Que certains d'entre eux soient éventuellement altérés par une fréquentation assidue au sein de l'exposition, ou touchés par des mains curieuses, indiffèrent Yohji. En 2003 au ARA Museum de Tokyo, le créateur avait choisi de montrer quelques-unes de ses créations dans le jardin. Soumis aux impératifs climatiques, aux aléas du temps, de la pluie, du soleil et du vent, les vêtements resplendissaient par l'usure naturelle qu'ils affichaient autant que par leurs volumes majestueux. Préférant la poésie de leur disparition ou de la dépossession à l'acharnement de leur préservation [...] (2). »

Aussi la lumière aveuglante du deuxième niveau du MMT a également été autorisée du fait que les modèles font partie de la collection privée du créateur (3). Habituellement, l'espace est plus sombre, avec un éclairage tamisé qui vise notamment à protéger les vêtements.

(1) Nathalie Ours, chargée de la communication du MMT à l'époque de l'exposition. Lettre adressée à Béatrice Salmon, directrice des Arts Décoratifs, 5 avril 2004. Document consulté lors d'un stage effectué au MMT.

(2) Sophie Roulet, « Langages à porter », *Architecture intérieure*, n° 300, avril – mai 2005, p. 34.

(3) Par contre, les pièces maîtresses de la collection du MMT dans la vitrine finale sont exposées sous une lumière beaucoup plus douce.

Le couturier japonais est allé encore un peu plus loin lors de l'exposition *Dream Shop* au MoMu à Anvers. Dans le patio du musée, une longue robe à traîne en coton noir de sa collection Printemps – Été 2006 subit les aléas météorologiques. A l'intérieur du musée, les visiteurs peuvent quant à eux enfiler certaines pièces, vingt sur quatre-vingt, sélectionnées sur le thème de la toile, de l'asymétrie, du noir ou de l'uniforme. Le vêtement retrouve ici sa raison d'être, une seconde peau.

Sortir les vêtements, laisser le public les toucher aurait été inimaginable si ces œuvres avaient appartenu aux musées cités. Mais le point de vue est différent chez Yohji Yamamoto. L'usure du vêtement ne le gêne pas, bien au contraire. Il doit porter des cicatrices, porter en lui les années qu'il a vues défiler.

En se détachant des quelques règles évoquées, le vêtement exposé modifie le regard du visiteur qui est habitué à le considérer derrière une vitrine et sous une lumière feutrée. Le vêtement prend ici une autre dimension, notamment grâce à l'action du toucher qui est autorisée et permet ainsi de mieux sentir, appréhender et comprendre le vêtement.



Périg Bouju est doctorant en Histoire et critique des arts à l'Université Rennes 2. Ses recherches portent sur L'Architecture du pouvoir en Bretagne: La Construction des bâtiments officiels de 1789 à nos jours. <http://mamairiesur-leweb.blogspot.com/>

Benjamin Sabatier est doctorant en Histoire et critique des arts à l'Université Rennes 2, où il est également chargé de cours en histoire de l'architecture contemporaine. Ses recherches portent sur l'Urbanisme et l'architecture à Rennes de 1908 à 1944.



Laurence Pen est doctorante en Histoire et critique des arts à l'Université Rennes 2. Ses recherches portent sur La Trivialité dans les tendances conceptuelles en Belgique dans les années 1970: une autodérision visant une considération provinciale de l'art belge?



Alexandre Massipe est doctorant en Esthétique et sciences de l'art à l'Université Paris 1. Ses recherches portent sur les Rapports entre le surréalisme et la classe ouvrière durant l'entre-deux-guerres.



Morgan Jan est doctorante en Histoire contemporaine à l'Université Paris 1. Ses recherches portent sur La Reconnaissance patrimoniale du vêtement de mode en France, 1907–2007.

FOCUS

Mexique : Ouvrir les portes du musée, l'œuvre mobile de Betsabeé Romero

Par Caroline Perrée

Si l'artiste plasticienne mexicaine Betsabeé Romero (1) investit les différents champs de la création – peinture, photographie, collage, sérigraphie, sculpture – son travail se concentre sur un matériau particulier : la voiture et tous les accessoires qui la constituent. Dès ses débuts, elle utilise des supports non conventionnels : tissus, plastiques, nattes tissées ou tricotées car la peinture c'est l'art des galeries, un art qui attire toujours le même public : celui des musées (2). Or pour elle, l'art ne doit pas évoluer dans un monde à part avec des codes et un public spécifiques. Comme Joseph Beuys, Betsabeé Romero pense que l'artiste a un véritable rôle social à jouer au sein de la com-

(1) Betsabeé Romero (1963, vit et travaille à Mexico). Après une licence en communication à l'université Ibéroaméricaine, elle obtient un master en Histoire de l'Art à la U.N.A.M. Puis, elle réside à Paris, où elle suit les cours de l'Ecole des Beaux-Arts. D'une peinture référentielle aux confins de la religiosité et de l'intériorité, elle passe à l'installation qu'elle décline souvent, mais pas exclusivement, sur le thème de l'automobile. Parmi la trentaine d'expositions individuelles de l'artiste, on distingue *Ni cardo ni ortiga* au Musée de Monterrey, *Trama transurbana* au Musée Carrillo Gil, Mexico d.f., *Road Show y Ventanas Vulnerables* à la galerie Ramis Barquet à New York, *On the Freeway* à la galerie The Drill Hall à Canberra en Australie. Elle obtient en 1994 le premier prix de l'installation lors de la deuxième Biennale de Monterrey et en 2000 le premier prix Political Statment, International Art Car Fair de Houston. Elle travaille régulièrement à des projets d'interventions urbaines en Europe et dans les différents pays du continent américain. Cf. www.arte-mexico.com/betsa/ [dernière consultation en septembre 2008].

(2) Conversation avec Betsabeé Romero, Mexico, janvier 2007. Interview suite à l'exposition *El cielo al revés*, Centre culturel d'Espagne, novembre 2006 – février 2007, Mexico.

munauté : celui d'un gardien de la mémoire, d'un éveilleur des consciences qui rappelle et dénonce l'injustice, comme elle le fait elle-même avec ses installations commémorant le sort des migrants mexicains (1).

Cette implication sociale du travail de l'artiste suppose de revoir la notion d'exposition inhérente à l'œuvre. Dans cette perspective, l'artiste opère un double mouvement : tout d'abord introduire dans les lieux de l'art des objets qui n'en sont pas, ce qu'a fait en son temps Duchamp avec ses ready-mades mais cette intrusion visait, pour lui, à s'interroger sur l'essence de l'art. Tel n'est pas le cas de la plasticienne mexicaine : si des objets urbains et populaires investissent l'espace muséal, c'est pour élargir la réception de l'art à un public qui ne vient pas dans les lieux institutionnels. La plasticienne n'abandonne pas les lieux classiques de l'art car elle expose régulièrement dans des galeries, mais elle y introduit des objets qui appartiennent au contexte social populaire de la rue : l'automobile et tous les éléments qui s'y rattachent, formant une « culture automotrice (2) », sont les symptômes de cette socialisation de l'art. Le second mouvement de l'artiste est de transporter ses œuvres dans des lieux qui n'ont pas l'habitude d'être en contact avec l'art : la rue, les quartiers populaires et mal famés, la frontière, etc.

Ce n'est pas un hasard si l'artiste travaille autant avec des voitures car celles-ci symbolisent le mouvement, mouvement que Betsabeé Romero veut imprimer à l'art : aller du dedans vers le dehors. Mettre l'œuvre, et l'art avec, en mouvement. Ses voitures, par leur mobilité essentielle, s'opposent ainsi à la *staticité* des œuvres d'art en général. Il n'est pas question cependant d'annihiler l'idée de musée au profit de l'espace

(1) Cf. Exposition et installation *in situ El Exodo*, El Faro de Oriente, 2007, Mexico; exposition *El cielo al revés*, Centre culturel d'Espagne, novembre 2006 – février 2007, Mexico; exposition et installation *Otra vez cruzando del Sur al Norte*, Sun Valley Center for the Arts, 2003, Idaho, USA.

(2) Cf. Olivier Debroye, « Accesorias y autopartes », in *Pecho tierra* (cat.), Mexico, Galeria de Arte mexicano, 2001, n.p.

extérieur mais de montrer, par le biais de l'objet artistique, les relations et les tensions entre le dehors et le dedans. Exemple sur ce point est l'installation *Camposanto* exposée au Centre Culturel d'Espagne de novembre 2006 à février 2007 à Mexico. Le pick-up, transportant les migrants enterrés, est garé à l'intérieur du centre mais son cimetière mobile descend jusque dans la rue, investissant l'espace public, interpellant les promeneurs par ses croix colorées. Nombre de personnes entrent alors, non parce qu'elles savent qu'il y a une exposition mais parce que cette camionnette cimetière les a intriguées, étonnées, choquées. L'œuvre, installée sur le seuil entre le lieu institutionnel et celui de la rue, invite les passants à entrer là où ils n'avaient pas lieu d'aller.

Si l'artiste choisit de mettre ses œuvres dans la rue, c'est pour qu'il se passe quelque chose. Nombreuses sont ses créations qui révèlent les enjeux de cette nécessaire sortie du musée. La plus emblématique est peut-être sa première voiture, *El Ayate Car*. En 1997, lors de la Biennale InSITE'97 à Tijuana, Betsabeé Romero expose à la frontière entre les États-Unis et le Mexique une Ford Victoria jaune clair ornée de roses peintes à la main sur la carrosserie, à l'instar des fleurs qui parent la robe de la Vierge de Guadalupe (1). Roses que l'on retrouve à l'intérieur de la voiture sous la forme de dix mille fleurs séchées. L'installation prend alors la forme d'une offrande posée sur la frontière qui condense toutes les prières faites par les migrants. La voiture symbolise leur espérance muette dans l'attente d'un miracle. Cependant le miracle attendu à la frontière ne vient pas du ciel mais des hommes. De fait, dans sa conception comme dans sa réception, l'œuvre engage différents groupes sociaux. Conçue dans un atelier de la capitale, la Ford Victoria est le résultat d'un travail collectif qui, en empruntant l'itinéraire des migrants, est

(1) La Vierge de Guadalupe est une vierge noire inséparable de l'identité nationale et de la culture mexicaine. Elle est omniprésente dans tout le pays et surtout à Mexico où elle a son lieu de culte à La Villa.

conduite vers une autre communauté, celle-ci « expatriée (1) ». La voiture tisse un lien entre deux groupes : ceux qui restent et ceux qui partent, comme un cordon ombilical entre la mère patrie et ses enfants émigrés. Laissée dans un quartier dangereux, la colonie Libertad de Tijuana, la voiture ne fut ni vandalisée ni volée, alors que l'artiste avait laissé les clés à l'intérieur. Icône urbaine, portant leur histoire et transportant leurs espoirs, les habitants l'ont adoptée au point de s'en occuper jour après jour tout au long de la Biennale, comme si elle faisait partie de leur quotidien à l'instar de « n'importe quelle image miraculeuse (2). »

La même année, Betsabeé Romero tente d'installer plusieurs de ses voitures dans une colonie populaire de la ville de Mexico, la Buenos Aires, connue pour ses garages et ateliers de mécanique. Sans s'intéresser outre mesure aux violences policières dont la colonie fut le théâtre quelques mois plus tôt, l'artiste l'investit en installant une voiture. L'intrusion ne plaît guère et ses essais ultérieurs échouent également, ses œuvres étant vandalisées par les habitants. Elle réussit peu à peu à installer cinq voitures car son initiative va dans le sens de certains habitants soucieux de redorer le blason de leur quartier. Si dans un premier temps elle les surveille, par la suite c'est la communauté qui, enthousiasmée par le projet, s'en occupe. L'une des voitures est transformée en immense pot de fleurs de nopal, une autre recouverte d'azulejos, une Chevy noire sur laquelle sont peintes des fleurs aux couleurs vives. Mais celle qui reçoit un succès immédiat est une Grande Marquise 79, stationnée là où furent arrêtés sept garçons assassinés par les policiers. L'artiste l'avait simplement plâtrée avec l'idée de panser une voiture hors d'usage, afin de la guérir de la même manière qu'on soigne un être humain. D'em-

(1) Cf. Olivier Debroye, *Op. Cit.*, n.p.

(2) Conversation avec Betsabeé Romero, février 2003, Mexico. Interview dans le cadre de mon doctorat « L'Œuvre comme vœu, l'œuvre comme don, l'ex-voto dans l'art contemporain », Université Paris 1 – Sorbonne, dir. Philippe Dagen, soutenu en juin 2007.

blée, les habitants voient en elle un exutoire pour exprimer ce qu'ils ont ressenti lors de la tragédie qu'ils ont vécue. Certains demandent à l'artiste d'écrire leur histoire, d'autres couvrent eux-mêmes la voiture de graffitis, de messages d'amour et de colère. L'artiste se rend compte après-coup que la blessure n'est pas dans la voiture mais dans la rue. L'automobile ainsi créée par le quartier tout entier se fait le support d'une mémoire mobile.

S'il se produit un miracle avec le *Ayate Car*, si une communion est possible avec les habitants de la colonie Buenos Aires, c'est parce que l'œuvre se trouve dans la rue. Or, si la voiture est placée dans un lieu réservé à l'art, l'espace d'exposition glace le spectateur dans une attitude contemplative, le lien social ne peut être tissé car le lieu impose une attitude attendue : nous sommes là pour regarder l'œuvre. À l'inverse, dans la rue, dans des quartiers dangereux, à une frontière, l'œuvre est une intruse et les habitants s'octroient le droit de se l'approprier parce qu'elle est sur leur territoire. L'intérêt est que cette appropriation par un récepteur, qui n'est pas un amateur d'art, donne à la voiture son statut d'œuvre car c'est cette réception qui conditionne son existence et le sens qu'elle peut revêtir.

Ainsi, ce n'est pas parce que la voiture est exposée dans la rue qu'elle redevient une simple automobile. Son aura est telle que personne ne la prend pour la conduire. La voiture ainsi mise dans la rue est perçue comme une œuvre d'art. Elle garde toujours une relation avec le lieu d'exposition, relation que l'artiste nomme le cordon ombilical (1), le musée représentant la maison, à savoir la mère. Il n'accepte pas de voir les objets qu'il abrite le quitter, vivre leur vie dehors, dans la rue. Tout le travail de l'artiste vise alors à faire sortir l'objet, sans pour autant rompre le lien ni couper le cordon.

Ce qui compte alors, ce n'est pas l'œuvre elle-même, c'est ce mouvement qu'elle opère, ce jeu de va et vient qu'elle ins-

(1) Cf. www.arte-mexico.com/betsa/ [consulté en septembre 2008].

taure entre le dedans et le dehors, du musée à la rue, de la création à la réception, de l'artiste à la communauté. C'est sans doute pourquoi Betsabeé Romero aime les frontières, les lignes de démarcation, les seuils que, selon elle, l'art n'a d'autre but que de franchir.

Caroline Perrée est docteur en Histoire de l'Art. Elle a soutenue son doctorat L'Œuvre comme vœu, l'œuvre comme don, l'ex-voto dans l'art contemporain à l'Université Paris I en 2007. Elle est actuellement chercheuse associée au CEMCA, Mexique (www.cemca.org.mx). Ses recherches portent sur La Part du magique dans l'œuvre d'art: interactions entre pratiques populaires religieuses et création artistique contemporaine, analyse des relations d'influence réciproque entre l'art et l'artisanat, notions de centre et de périphérie dans la définition de l'œuvre d'art.



PROJET



«SANS LES GANTS BLANCS», Proposition pour une exposition de l'œuvre de Jean-Louis Costes

Par Léo Guy-Denarcy

*«Ce sont les situations les plus douloureuses
qui sont aussi les plus amusantes.
Il y a toujours un moment où l'être humain
est déchu de sa position, c'est un moment comique,
enfin, un moment ridicule (1).»*

00

Il m'a dit : «Je l'ai fait pendant dix ans en amateur (2).»

En proposant à Jean-Louis Costes de faire une exposition autour de son œuvre, nous, l'association *Exposition radicale*, savons que l'enjeu se trouve autour de cette séparation entre la période de son travail d'amateur (85/95), et la période qui suit, que lui-même considère comme professionnelle. Ce projet d'exposition et de catalogue de l'œuvre de Costes, est également la volonté de montrer un réseau, des liens qui s'inscrivent dans un mode de création. Le réseau c'est ce que Jean-Louis Costes, et les cohortes qui l'ont accompagné dans son travail, produisent à plusieurs, comme d'autres construisent une maison. Ainsi, ce que nous présentons ici est une création singulière, tant dans sa transgression que dans son approche de la scène artistique ou de l'art vidéo. C'est la singularité qui

(1) Extrait des entretiens avec Jean-Louis Costes les 5 mars, 6 avril et 9 mai 2008, à Saint Denis dans son atelier.

(2) *Ibid.*

est interrogée, un questionnement qui se prolonge sur vingt cinq années de création visuelle et sonore. Une production exaltée, prolifique mais aussi opiniâtre. Celle-ci joue d'images et de sons, parfois de manières autonomes et parfois se complétant comme dans ses créations vidéo.

01

Le cycle de ses performances scéniques, intitulé les *Opéras Porno-Sociaux* (13 compositions depuis 1987) donne à voir, à travers des mises en scènes frénétiques et expressives, une victimisation crue et violente des corps. Les individus y sont représentés comme sans cesse sollicités par l'extérieur, par l'univers social qui les entoure. Paradoxalement, au sein des délires qui les habitent, les performers semblent toujours plus renfermés sur eux-mêmes et séparés des spectateurs. Ils laissent ces derniers souvent hilares et hagards devant ces spectacles d'une création sociopathe. La scène, lors de ces spectacles, devient le lieu d'un partage entre deux espaces de création. L'un serait le confidentiel et le privé et l'autre serait le commun, c'est-à-dire le reflet de ce travail viscéral. Le groupe et les milieux périphériques qui entourent Jean-Louis Costes sont alors grimés et réinterprétés par des gestes, des cris et des mimes. La société est montrée dans sa vulgarité et dans sa violence. Les corps s'attrapent et s'entrechoquent dans des processus qui cherchent à heurter et à interroger celui qui les regarde. Au travers de ces performances, nous sommes la partie d'une reprise en main de la chair mais aussi des liquides et des symboliques de l'excrément, de la sexualité comme des blessures, aussi fictives et symboliques soient-elles. L'œuvre de Costes est, de cette manière, une mutation entre le dérangeant et le carnavalesque, au cœur d'un transfert depuis l'intime vers le visible.

Un regard en termes de rituel (1) doit être porté sur la question de l'exposition. Quelque chose qui appartient à des prescriptions obligatoires et précises. Pour Costes, ce regard semble être le relais de son travail, du protocole scénique mais aussi métaphorique. Cette pratique devrait lui permettre de s'immuniser de l'extérieur et des critiques qui pourraient lui être faites et ainsi de « préserver sa face sacrée (2). » Avec l'exposition nous nous demandons donc si les actions et les conditions de présentation produisent toujours le même résultat, si tout ce qui est montré dans une exposition devient un objet classé et ordonné. La problématique de l'exposition est à voir comme un commencement dans notre travail avec Jean-Louis Costes. C'est un moyen de déplacer mais aussi de dépasser les autres productions. Nous les intégrons au sein d'un plus large espace, sacré et ritualisé, celui de l'exhibition de son œuvre.

Les recherches que nous avons menées nous ont conduits à envisager une publication autour de ce projet d'exposition. Un ouvrage qui viendrait compléter un travail visuel dans une durée différente de celle de la performance, comme un nouveau media de son art. Il faut ainsi montrer les différents supports de production, mais aussi de quelle manière Costes a commencé par interroger de nouveaux moyens de diffuser son travail. Il a cherché de nouveaux espaces, en se greffant sur des lieux et des cultures annexes à la pratique commune de l'art. On rencontre son travail au Country BlueGrass Blues (3) (CBGB) à New York mais aussi dans la salle des Etablisse-

(1) La forme rituelle et ritualisée dans le travail de Jean-Louis Costes peut être perçue sous l'angle présenté par Erving Goffman dans *La Mise en scène de la vie quotidienne* [Tome 1. *La Présentation de soi*, Paris, éd. de Minuit, 1973] et *Les Rites d'interaction* [Paris, éd. de Minuit, 1974], c'est-à-dire, une manifestation de la structure sociale dans des actions individuelles (ici son travail artistique). Ces structures sont montrées à travers des attitudes (relations entre communautés, relations sexuelles, travail quotidien) que Costes mime et interprète comme imposées par une autorité extérieure, dans son travail scénique.

(2) Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, Op. Cit., p. 113.

(3) Salle de spectacle à New York, dans le quartier du Lower East-side, qui se consacre à la diffusion des musiques actuelles.

ments Phonographiques de l'Est (1) ou au Dahl Art Center (2). Ces croisements témoignent de liens entre des disciplines comme la musique industrielle, le théâtre expérimental ou les arts plastiques et multimédias. Jean-Louis Costes rassemble différentes disciplines artistiques mais aussi différents publics. Il les relie entre eux, comme il associe des projets et des idées sur les modes de production artistique et sur leur diffusion, alternant des salles de théâtre ou de spectacle avec des galeries d'art. *Costes Cassettes*, le premier projet de Jean-Louis Costes montre un attachement à une culture du *home-made* : « utiliser les mêmes outils que l'art, à moindre échelle pour ne pas faire de l'art (3) », comme l'explique Paul Hegarty à propos de la musique industrielle. Le projet est simple : il s'enregistre sur des cassettes audio et les distribue aux gens par courrier, dans la rue, dans les concerts. Il donne ainsi à entendre ses premières œuvres, des travaux difficilement audibles mais qui laissent déjà ressentir un morcellement intime, comme dans *L'Art c'est la guerre* (4). L'envoi du courrier est pareil au premier acte de la constitution d'un réseau sous la forme d'un partage (5). De cette manière il crée un espace d'interaction pour ses œuvres, un lieu où il se donne à voir et à entendre à son public.

Nous devons penser ensemble le processus de son œuvre, de ses vidéos, de ses performances mais aussi de ses livres ou encore de sa musique. Il faut alors s'intéresser à la sémiolo-

(1) Salle dédiée aux « musiques nouvelles » dans le 11^e arrondissement de Paris et qui a été le berceau de la musique industrielle de 1987 à 1994.

(2) Centre régional d'art contemporain situé dans le Dakota du Sud, aux Etats-Unis.

(3) Paul Hegarty, *Noise/Music : A History*, Londres, Continuum Books, 2007, p. 105. [Extrait pp. 105-109].

(4) *L'Art c'est la guerre*, 1986, projet *Costes Cassettes* (#14 chansons).

(5) Cf. Jean-Claude Moineau, « Le réseau de l'art », conférence donnée à la Villa Médicis, Rome, 1996, publié in *Contre l'art global, Pour un art sans identité*, Maisons-Alfort, Ere, 2007, pp. 9-24. A ce propos, notons que Jean-Claude Moineau s'est largement intéressé à ce mode de diffusion de cassette audio comme une forme autrement aboutie du « mail art ».

gie d'une nudité parfois éprouvante, de la provocation mais aussi du mauvais goût véhiculé par des images bouffonnes et vulgaires. L'enjeu appartient donc au regard que l'on peut porter simultanément sur ses œuvres, en accord ou désaccord avec lui, peu importe. Avec ce regard se construit une forme de mythe, celui de la catastrophe à venir, des corps décharnés et de l'accident. Une crainte qui se traduit aussi par une attente dans la réception de l'œuvre de Costes. C'est comme cela que l'on peut percevoir « l'irreprésentable (1) », à travers l'intime. La présentation de ses pièces, réunies dans un même espace, est la possibilité de montrer mais aussi d'interroger les productions de concert, ensemble. Les travaux sont poétiques et violents, comme le sont souvent les créations isolées qui sont la synthèse d'un confinement. Cet espace reclus dont la cave, espace de sa création, est le symbole. Cette dernière prend la place du possible dans le travail de Costes. Un lieu qui peut également être perçu comme le lieu symbolique de la fondation et du soubassement. L'utilisation de l'enfermement, mais aussi la représentation de l'isolement, sont très présentes dans l'œuvre de Costes. De cette manière, la vidéo *Nooky* raconte l'amusante faiblesse de la condition d'adulte. Une autre, *Repentir*, s'apparente à un manifeste contre le travail et pour la vanité de Costes se déguisant lui-même en paysan qui brûle ses terres, fatigué de les entretenir. L'artiste imagine ainsi des chimères qui appartiennent à un comique systématique : « C'est de cette manière que je tente de faire ressortir la part comique de mon travail. À travers un comique de situation. Ce n'est pas un sketch et il faut reconnaître que c'est plus amusant comme ça. Lorsque je le fais, je ne suis pas en train de produire un 'gag' [...] en fait je ne me rends pas compte. Au visionnage, je constate qu'il y a un ressort comique. Il faudrait voir ça comme de l'humour mélangé avec quelque chose de tragique. En fait, ce ne sont pas des blagues drôles, tout simplement (2). »

(1) Cf. Henri-Pierre Jeudy, *L'Irreprésentable*, Paris, Sens & Tonka, 1998.

(2) Extrait des entretiens avec Jean-Louis Costes les 3 mars, 6 avril et 9 mai 2008,

02

L'exposition doit également interroger autour de l'œuvre, dans ce qui existe comme autant d'autres scénarii et d'autres potentialités. Les recueils d'interviews, les sites autour de l'artiste mais aussi les blogs et les réactions sont tellement nombreux, que l'on peut dès aujourd'hui percevoir que le mythe et le charme dangereux de Costes perdureront comme une vitalité de l'artiste. La minorité, constituée de ces organisations d'amateurs, s'exprime sous la forme d'un certain fanatisme qui interroge la vie future de son travail, sa survie. Il est aujourd'hui possible d'imaginer, notamment à travers la reprise de son cycle des *Opéra-Porno Sociaux*, comme cela a été fait en Autriche lors du Donau festival (1), une forme de réactualisation de son œuvre. Cette dernière prendrait la forme d'interprétations ou encore de reprises qui ne seraient plus uniquement le lieu d'un hommage mais d'une nouvelle négociation de son travail (2).

Un regard antérieur (3) se porte également sur les objets, lorsqu'il est question d'une exposition du travail de Jean-Louis Costes. Le regard antérieur cherche à percevoir le temps de vie de l'objet. Cette vision interroge les mouvements et les actions qui accompagnent l'objet, comme le poids mort qu'il représente aujourd'hui. Les objets des spectacles sont, de la même manière que les objets de culte, des objets re-visités, à des fins distinctes et précises. Ils sont symbolisés et caricaturés afin d'acquérir une dimension autre, comme le montre la pièce intitulée *Bitor* (4), cette poupée représentant un bon-

à Saint Denis dans son atelier.

(1) *Satan Mozart Moratorium*, « Opéra Porno-Social » par Paul Poet les 24, 25 et 26 avril 2008 au Donau Festival, à Krems en Autriche.

(2) À ce propos voir le texte de Christophe Kihm, « Re-enactment et l'expérience de l'évènement », *Art press* 2, n° 7, *Performances contemporaines*, 2008, pp. 21-29.

(3) Voir à ce propos le texte de Daniel Buren, « Exposition d'une exposition », in *Documenta V* (cat.), Kassel, Verlag Documenta GmbH, 1972. Ce texte revient sur le risque de l'exposition comme « réceptacle valorisant » de l'art.

(4) Cette pièce a été utilisée lors de la performance et Opéra Porno-Social *Les*

homme ventru, affublé de lunette noire et d'un morceau de tissu léopard. Un jouet d'enfant qui devient drôle et faussement provocant par la pose bâclée de papier et de scotch en guise de pénis. Jean-Louis Costes blesse les objets, il les consomme pour son spectacle en les falsifiant et en les sortant de leur champ d'utilité. La blessure de l'objet se fait par la reconstitution et le travestissement de tout ce qui est touché et manipulé. Il s'interdit, dans son œuvre, une représentation schématique au profit de la recomposition et de l'interprétation ludique, comme dans un jeu de faux-semblants.

03

S'intéresser aux archives de Jean-Louis Costes, aux réseaux constituant sa pratique et aux attachements qui en sont périphériques, c'est aussi convoquer un pouvoir d'abstraction qui se constitue dans une polyphonie, dans un lacs d'individus, au sein même de quelque chose qui n'existe que si on lui donne une matérialité et une existence. Ces reconfigurations nous conduisent alors vers la culture populaire du *grindcore* (1) comme vers le mouvement plus intime du *Cinéma de la Transgression*. L'œuvre de Jean-Louis Costes, en s'appropriant les faits quotidiens sous la forme de contes ou d'autres fictions, compose des espaces de sentiments, de sensible mais aussi d'intrigue. *Last Mass* (1990), deuxième acte du cycle des *Opéras-Porno Sociaux* nous plonge au cœur de la culture protestante, Costes y incarne le diable et affronte, physiquement et verbalement, un pasteur au cœur d'un prieuré sommairement représenté. L'enjeu de l'exposition est de donner une entité à ce mélange au sein de l'œuvre d'un artiste et d'une histoire, par le biais d'un rituel. C'est dans cette pratique que nous trouvons le protocole qui peut être toujours renégocié

petits oiseaux chient, durant l'année 2007.

(1) Courant musical issu du hard métal qui se caractérise par des morceaux extrêmement rapides, sans réel début ni fin et mis en scène à travers des cris et des gémissements.

en des termes d'exposition (1). Cette démarche, qu'elle s'applique à l'étude ou à la présentation d'un travail, nous permet de dépasser l'aspect singulier de l'œuvre de Costes pour la présenter en dehors de la minorité. De cette manière, il est possible de faire converser les travaux de Costes avec des œuvres antérieures mais également d'envisager un héritage de forme ou de contenu.

Face à ce travail de publication et d'exposition il a fallu envisager une autre structure, une autre réalité sociale qui puisse, d'une manière différente, relayer mais aussi prolonger la démarche du réseau qui est maintenant apparu. C'est dans ce cadre que se forme l'association *Exposition Radicale*, une autre forme de regroupement de production mais aussi de diffusion. *Exposition Radicale* permet ainsi un regard personnel mais aussi une formalité qui serait autant une passerelle vers le radicalisme qu'un questionnement sur les causes profondes d'un phénomène. Les œuvres voyagent dans ce réseau, elles circulent. Au cours d'une conversation, Jean-Louis Costes raconte comment dans certaines situations, dans des villages zairois, les conflits entre les personnes se règlent par chansons interposées. De la même manière, les performances, les vidéos ou encore les chansons de Costes sont souvent des dialogues interrompus ou encore des histoires sans conclusion, lesquelles demandent à être prolongées. C'est ce que propose cette exposition, une occasion de faire la synthèse des narrations, des facéties de Jean-Louis Costes comme moyen de production et donc de relations, bonnes ou mauvaises.

Léo Guy-Denarcy est commissaire d'exposition indépendant. Il a obtenu en 2008 le Master Métiers et arts de l'exposition de l'Université Rennes 2 et prépare actuellement une exposition et une publication, intitulées Art brutal, autour de l'œuvre de Jean-Louis Costes.

(1) Voir à ce propos le travail de Mike Kelley et de Paul MacCarthy dans l'exposition *Sod & Sodie Sock* à la Secession de Vienne en 1998.

LE BON ACCUEIL

74, Canal Saint-Martin — 35700 Rennes — Tél. 09 71 23 19 97
contact@bon-accueil.org — www.bon-accueil.org

HORAIRE DES EXPOSITIONS : du mardi au samedi de 14h à 19h,
le vendredi de 14h à 21h, le dimanche de 15h à 19h.

21 octobre — 7 décembre 2008

Installation sonore in-situ

UNTITLED SOUND OBJECTS

Pe Lang & Zimoun

Vendredi 14 novembre, à 18h30

Soirée de lancement



2.0.1



REVUE DE RECHERCHE EN ART CONTEMPORAIN

Vendredi 12 décembre, à 19h

Projection de cinéma expérimental

Ecran ouvert à Eric Thouvenel

16 janvier — 22 février 2009

Photographie, vidéo

Fait maison

Mathilde Mestrallet, Julie Meyer, Gauthier Sibillat, Julie Vayssière

Mars — Avril 2009

últimos dias

Stéphane Le Mercier

RÉPUBLIQUE BANANIÈRE



Les

Happy conférences

du

Musée International

de la

République Bananière



3 DÉCEMBRE 2008.

Savoir tracer des lignes : Sol LeWitt

7 JANVIER 2009.

Hollywood chewing-gum : l'art, le toc, le mou

4 FÉVRIER 2009.

Refus total, un manifeste égaré...

4 MARS 2009.

Monopoly party : Öyvind Fahlström

1^{er} AVRIL 2009.

More is more : l'art maximal

6 MAI 2009.

Aqua conférence + vente d'œuvres dégradées

3 JUIN 2009.

Les arts sonores au MIRB :
medley feat. N'Kinadsky



www.republiquebananiere.net



AVIS IMPORTANTS

Toute ressemblance de ce premier numéro avec la *Revue historique de droit français et étranger* (4^e série – 19–20^{es} années, 1940–1941, n° 1–2, édition Sirey) est totalement revendiquée.

Variant à l'occasion de chaque parution, l'apparence de **2.0.1** emprunte la maquette d'un imprimé déjà existant. Choisi en fonction du thème du numéro, la reproduction fidèle de cet imprimé de base — depuis l'apparence générale jusqu'au détail — affirme et révèle les thématiques de **2.0.1** par le support lui-même.

Le premier numéro, de part son sujet *Contraintes* et son besoin de faire autorité, revêt un aspect scientifique et austère grâce au détournement de la maquette de la *Revue historique de droit français et étranger*, qui va jusqu'à vous contraindre à couper les pages de cet exemplaire pour en lire le contenu. — *C. Mazé & C. Sunier*

COLOPHON

EDITEUR

Association 2.0.1

Université Rennes 2, place du Recteur Henri Le Moal
35 043 Rennes Cedex

IMPRIMEUR

Compagnons du Sagittaire, Rennes — 500 exemplaires

GRAPHISTES

Charles Mazé & Coline Sunier

REMERCIEMENTS

Le Bon Accueil, Ars Longa, Naxos Bobine, Jean-Yves Andrieux, Pierre Bazantay, Nathalie Boulouch, Leszek Brogowski, Pierre-Henry Frangne, Valérie Mavridorakis, Patricia Plaud-Dilhuit, Jean-Marc Poinot, Nicolas Prioux, Christophe Viart, ainsi que toutes les personnes qui ont accompagné l'élaboration de ce projet (Maïwenn Walter et Agnès Michaud en particulier) et tous les auteurs qui ont proposé des textes en vue de cette première publication.



