



HAL
open science

Les arts plastiques et les technologies numériques en Islande : histoire et "glocalisation"

Margrét Ólafsdóttir

► **To cite this version:**

Margrét Ólafsdóttir. Les arts plastiques et les technologies numériques en Islande : histoire et "glocalisation". Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2013. Français. NNT : 2013PA010540 . tel-01578737

HAL Id: tel-01578737

<https://theses.hal.science/tel-01578737>

Submitted on 29 Aug 2017

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

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

UNIVERSITÉ PARIS I – PANTHÉON – SORBONNE

Arts plastiques, esthétique et science de l'art

Margrét Elísabet ÓLAFSDÓTTIR

LES ARTS PLASTIQUES ET LES TECHNOLOGIES NUMÉRIQUES EN ISLANDE

Histoire et « glocalisation »

Doctorat

Arts & sciences de l'art

Esthétique

Thèse dirigé par M. Dominique CHATEAU

Soutenue le 27 février 2013

JURY :

Mme Anne-Marie DUGUET, M. Nicolas THÉLY, M. Halldór Björn RUNÓLFSSON

Résumé en français :

Une absence d'œuvres d'art des médias en Islande au tournant de siècle dernier, qu'elles soient électroniques ou numériques, a initié cette recherche. Elle a incité l'auteur d'entreprendre une analyse de l'histoire des arts plastiques de pays au moment où il était en train de devenir indépendant de Danemark. Cette période est marquée par une quête identitaire, où la définition de la particularité culturelle a dominé le discours sur l'art. En plaçant l'art de passé dans le contexte de la colonie, et l'art moderne dans celui de la lutte pour l'indépendance, il devient possible de montrer que l'absence des arts des médias peut être expliquée par le contexte postcolonial de l'après-guerre. Elle montre finalement comment l'isolement des artistes a été brisé dans ce contexte. Pour finir elle examine comment le pouvoir politique et les institutions culturels ont réagi à la globalisation des technologies électroniques et numériques qui ont contribué à changer la création et la pratique artistique.

Summary in English

A lack of media art in Iceland at the turn of last century, whether electronic or digital, initiated this research. The deficiency encouraged the author to undertake analysis of the history of art in Iceland, at a time when it was becoming independent from Denmark. This period is characterized by the nation's quest for identity, where the definition of cultural particularity dominated the discourse on art. By placing the art of the past in the context of the colony, and modern art in that of the struggle for independence, it is possible to show that the lack of media arts can be explained by the postcolonial situation after the war. Finally, it shows how the isolation of artists was broken in this context. To conclude it examines how the political and cultural institutions have reacted to the globalization of electronic and digital technology that has contributed to change the artistic creation and practices.

Mots clés : arts plastiques islandais, arts numériques identité, postcolonial, globalisation et le local,

Keywords: identity, postcolonial, globalisation and the local, Icelandic visual arts, media arts

Sommaire

Introduction	5
Le contexte culturel	9
<i>L'art et l'identité</i>	9
La période héroïque : scaldes et écrivains	19
La décadence de la colonie et la recherche de l'art	35
Le folklorique ou la nationalité de l'art	59
La modernité et les arts plastiques.....	73
L'expressionnisme de Finnur Jónsson.....	73
Les débats sur la définition de l'art islandais.....	98
La formation des artistes	118
L'accès des artistes aux appareils.....	141
<i>Les mondes des arts</i>	141
Cinéma et télévision	173
L'art vidéo	188
Le numérique.....	211
Divisions.....	224
Art ou technique	224
La pratique.....	246
L'essence de la technique	262

Assimilations	281
Dissolution de la peinture	281
Le brassage des moyens et des médias	294
Le code et la création artistique	309
Conclusion.....	326
BIBLIOGRAPHIE	331
Index.....	356

Introduction

À une époque où l'autoroute de l'information et les nouvelles technologies étaient sur toutes les lèvres, la pratique artistique de numérique a connu une expansion considérable. Des nombreux pays européens ont répondu aux besoins des artistes qui questionnaient les nouvelles technologies, en créant des structures adéquates pour accueillir leurs créations. C'est dans un tel contexte que j'ai commencé à m'intéresser aux arts électroniques et numériques. Étant d'une nationalité islandaise, et ayant choisi de retourner en Islande après avoir vécu pendant dix ans en France, j'ai été encouragée à prendre pour objet de recherche la pratique artistique du numérique en Islande. Après avoir été confrontée à l'évidence, que l'art numérique était quasiment inexistant dans le pays, j'ai choisi de faire une étude préliminaire sur l'art vidéo en 2004, qui avec une histoire déjà ancienne paraissait plus propice à pouvoir me fournir un corpus d'œuvres pour une recherche. Mais j'ai de nouveau été confronté à une absence. Les œuvres d'art vidéo des artistes islandais n'étaient pas inexistantes, mais elles étaient rares et faites par des artistes dont la pratique de la vidéo avait été courte ou interrompue. La seule exception à la règle était Steina Vasulka qui vit et travaille aux États-Unis. Ce constat nous a mis devant un nouveau problème. Une recherche en esthétique suppose un corpus d'œuvres cohérentes que j'avais des difficultés à trouver, tout en ayant détecté des artistes comme Ragnar Kjartansson et Egill Sæbjörnsson, qui promettaient un changement. Or, à cette époque, il était encore difficile de prédire la direction dans laquelle leurs œuvres allaient évoluer. Alors, pourquoi ne pas avoir choisi d'étudier les œuvres de Steina ? La réponse est que j'ai commencé à m'intéresser à l'écart énorme qu'il y avait entre le parcours de Steina et les artistes vidéastes qui ont choisi de vivre et travailler en Islande. Progressivement, je me suis rendu compte qu'il fallait mettre en évidence les conditions de la pratique des arts électroniques et numériques à l'intérieur du pays et dans leur relation aux arts plastiques. L'intérêt que je porte à la situation concrète de la création artistique dans le domaine numérique est lié à mon implication directe dans des activités associatives à cette même époque, où j'ai travaillé en collaboration étroite avec des artistes. Ce dernier fait me place dans une position militante pour que les arts électroniques et numériques trouvent leur place à l'intérieur

de la pratique et le discours sur l'art contemporain. J'ai donc été active dans l'organisation de certains événements, qui ont eu lieu depuis l'an 2002. J'ai pris le rôle d'organisatrice et de porte-parole des artistes auprès du ministère de l'Éducation et de la Culture et des institutions culturelles et éducatives. Mon engagement direct n'a pas été sans poser problème vis-à-vis de ma position de chercheur. Je m'étais directement impliqué dans des activités qui avaient pour but de créer des conditions favorables pour que l'art que je voudrais étudier puisse trouver sa place à l'intérieur de la culture locale. Cette double position met en question la distance nécessaire avec le sujet d'étudié, mais a en même temps offert un point de vue privilégié sur l'évolution des arts numériques en Islande au cours des dix dernières années.

Mes activités ont également éveillé des questions concernant la place des arts plastiques au sein de la culture locale. Je me suis demandé pourquoi les institutions avaient des difficultés à réagir face à l'évolution de la culture numérique en général, et des arts en particulier. L'inaction et l'absence d'une politique dans le domaine a souvent été plus que décourageante, et pour moi et pour les artistes qui ont soit abandonné la pratique ou fini par quitter le pays. Finalement, mon implication directe dans certains événements a mise en évidence qu'il fallait que je me place au centre de discours, pour traiter l'évolution de l'art numérique la plus récente. Cela permet de regarder en arrière, et tenter d'évaluer les changements qui ont eu lieu au cours des dernières années. C'est ainsi que le laps de temps qui couvre une décennie d'activités diverses, donne une perspective créée par la distance temporelle. Ce temps passé m'a également révélé la nécessité de regarder la situation à partir d'une perspective historique plus large, qui pourrait éclairer l'évolution lente de l'art numérique.

Les activités associatives en Islande m'ont permis de rester en contact avec une communauté internationale plus large d'associations similaires à la nôtre, et ainsi de connaître de près les conditions dans lesquelles les artistes travaillent ailleurs. Les similarités et les différences m'ont encouragé à me concentrer sur le contexte local. Ce qui m'a finalement convaincu qu'il fallait aborder le sujet de l'intérieur et le mettre dans une perspective de l'histoire de l'art de pays, était les contradictions entre un certain discours théorique et la pratique locale. Le décalage entre une approche universelle et la situation locale, dont je n'arrivais pas à cerner les origines, m'a incitée à mettre de côté

une grande partie de la bibliographie générale et à la remplacer avec des documents locaux me permettant d'analyser comment les arts plastiques ont évolué en Islande. La justification de ce choix est à trouver à l'intérieur du discours local sur l'art qui, depuis un siècle, a tourné autour de la question de ce que les Islandais appellent « la particularité de l'art islandais ». La longévité de cette approche, et l'intérêt que les Islandais portent à cette « particularité », ne peut être comprise qu'en la plaçant dans le contexte d'un discours qui met en évidence la position de l'Islande comme une ancienne colonie. Pour aider le lecteur à comprendre ce contexte et l'accent mis sur « la particularité », j'ai choisi de commencer avec une analyse de la théorie de Sigurður Nordal sur la culture islandaise, qui est le dernier ouvrage majeur consacré à ce sujet depuis l'apparition de livre de Jón J. Aðils sur la nationalité islandaise en 1903. L'ouvrage de Nordal, publié pour la première fois en 1942, est devenu une référence, abondamment cité et commenté depuis. Mais l'ouvrage de Nordal est aussi intéressant pour la question de l'absence puisqu'il écarte les arts plastiques de la définition de la culture islandaise. C'est pour appuyer les raisons de ce choix que j'ai ensuite recours à une étude relativement récente de l'historienne de l'art Þóra Kristjánsdóttir sur la pratique artistique durant la période où le pays faisait partie de la monarchie danoise. La période étudiée par Þóra Kristjánsdóttir commence avec la Réforme, et finit par la lutte pour l'indépendance, quand les historiens de l'art ont été confrontés à un vide et une absence quasi totale d'œuvres d'artistes islandais. L'ascension des arts plastiques dans le pays, à l'aube du XX^{ème} siècle, est alors, dès le départ, intimement liée au discours sur la nationalité et la définition de la culture islandaise.

Le sujet de la particularité de l'art islandais ne nous intéresse pas en soi. Ce qui importe est le contexte dans lequel il s'est développé et s'est prolongé jusqu'à la fin du siècle. C'est en nous concentrant sur le contexte local de ce discours qu'il est devenu possible d'analyser ce qui était en train de devenir un écart toujours plus grand entre un discours local, et la condition globale des arts plastiques et numériques. En même temps, il est évident que les arts plastiques en Islande ont évolué dans un rapport dialectique avec l'art en Europe tout au long de XX^{ème} siècle. Cela étant dit, la manière dont cette dialectique fonctionne n'est pas toujours limpide, mais sous-jacente à discours qui, vu de l'intérieur, paraître typiquement islandais. C'est pour montrer cette

dialectique cachée que j'ai choisi de me pencher sur les peintures abstraites de Finnur Jónsson, leur accueil critique dans les années vingt, et leur redécouverte un demi-siècle plus tard. Ses peintures ont une statut particulière au sein de l'histoire de l'art locale, et dans la carrière de cet artiste. L'idée était de mettre en parallèle l'accueil des oeuvres de Finnur Jónsson et la manière dont les arts électroniques ont été accueilli. La similitude ne peut pas être appuyé par un autre cas unique aussi exemplaire de nos jours, mais ce cas permet de montrer que derrière une discours locale se cache un débat plus général. L'opposition locale à l'art numérique trouve son parallèle dans un débat international sur la distinction entre l'art numérique – ou ce que les anglophones appellent plus communément les nouveaux médias – et l'art contemporain. Cette distinction n'a pas été sans influence sur la position de l'art numérique en Islande. Mais ce débat, qui n'a pas lieu ouvertement en Islande, n'a pas permis à lui seul d'expliquer l'évolution locale. C'est ainsi que me suis tournés vers la question de l'accès aux appareils, approche inspirée par l'histoire des arts des médias. Elle m'a encouragée à m'intéresser à l'histoire du cinéma locale et la fondation de la télévision nationale. J'ai voulu conjointement inclure une analyse plus générale de la philosophie de la technique et son rapport avec l'art pour montrer qu'elle est sous-jacente au débat sur la distinction entre l'art contemporain et les arts des médias. En dernier lieu, j'ai d'analyser des œuvres d'artistes contemporains qui nous paraissaient susceptibles d'illustrer la distinction faite entre art contemporain et art numérique, tout en montrant que le numérique fait désormais partie intégrante des arts plastiques.

Je voudrais également signaler au lecteur le choix d'utiliser les noms islandais avec le prénom. Les noms ne sont pas des noms de famille. Ils font référence au prénom de père – et des fois celui de la mère. La fin, -son, indique un nom masculin, alors que – dóttir est féminin. Le patronyme n'est jamais utilisé seul, sans le prénom. Cette règle n'est pas sans exceptions, notamment pour des descendants d'individus qui ont pris un nom de famille dans le passé, comme c'est le cas pour Nordal. Certains prénoms sont d'usage courant, et ainsi pour aider le lecteur à distinguer entre des individus qui ont le même prénom, la combinaison avec le patronyme s'impose.

Le contexte culturel

L'art et l'identité

L'identité nationale peut paraître un sujet sans pertinence en relation avec une question posée sur la création artistique à l'ère des nouvelles technologies. Pourtant, il devient incontournable si l'on veut cerner la problématique telle qu'elle se présente devant l'inexistence de l'art des nouvelles technologies en Islande. Le sujet s'impose puisque la question de l'identité a marqué les artistes et le discours sur l'art du pays depuis un siècle. Les artistes islandais ont cultivé un lien fort avec l'identité nationale qui les pousse à définir ce qu'ils considèrent être islandais dans leur art, ce qui vient souligner la particularité de l'art islandais. Cette conscience aiguë de l'identité nationale à laquelle les artistes sont sans cesse confrontés est à l'origine fondée sur l'effort réalisé par l'élite intellectuelle du pays pour distinguer la culture islandaise de celle du colon danois, afin de reconquérir l'indépendance du pays, devenu une colonie de la monarchie danoise au XV^{ème} siècle. La conscience identitaire des artistes est issue des débats culturels et politiques sur la définition de la culture nationale, fondée sur un discours savant qui est entré en collision avec le modernisme en art au début du XX^{ème} siècle. Pour faire accepter l'art moderne, il a fallu adapter la vision artistique au discours sur l'identité nationale qui fait partie de la culture générale et de l'identité de chacun. Le débat sur la place de l'identité nationale dans l'art est important puisque cette identité, incertaine, a vu sa définition régulièrement réactualisée pour accompagner les changements. Mais le rapport de l'artiste avec l'identité n'est pas nécessairement le même à l'intérieur du pays que celui qu'il entretient avec l'extérieure, même si l'un et l'autre sont liés. Face au monde, l'artiste islandais se trouve confronté à la curiosité qu'éveille sa nationalité : l'Islande est une petite île peu connue, située dans l'hémisphère nord du globe et géographiquement éloignée du reste de l'Europe. Cette méconnaissance suscitant l'intérêt, l'artiste islandais n'est donc pas uniquement l'auteur de son œuvre, il devient le représentant et le porte-parole de son pays d'origine. Il se trouve confronté à des questions sur son pays qui l'amènent à rapprocher sa réalité d'artiste à la vision de sa propre culture en général, vision qui le renvoie à la notion d'identité. L'identité culturelle générale et la réalité d'un artiste moderne qui détient une

conception universelle de l'art créent un décalage réel et imaginaire renforcé par l'insularité. L'île n'a pas de frontière géographique directe avec un autre pays, ce qui la protège et donne à ses habitants un sentiment de particularité. L'insulaire devient très sensible à sa particularité et insensible à celle des autres ainsi qu'à ce qu'il peut avoir en commun avec eux. Puisque l'île est également une ancienne colonie, les habitants ont dû se reconstruire pour devenir indépendants en marquant leur différence avec le Danemark. Ainsi, la conscience identitaire de l'homme insulaire est doublée par celle de l'homme décolonisé. C'est sur la position de l'insulaire décolonisé que l'Islandais cultive sa particularité, singularité qui le rend étrange aux yeux de monde et qui lui renvoie l'image de quelqu'un de différent du reste de monde. Un artiste moderne dans un tel contexte se trouve en porte-à-faux avec le monde et le contexte de son pays, position qu'il va falloir résoudre. Qu'il soit chez lui, en Islande, ou à l'étranger, l'identité nationale suit l'artiste et il se sent obligé d'incorporer la question identitaire au discours sur son œuvre. Il le fait à la fois pour satisfaire la curiosité qu'il suscite chez l'autre et pour souligner une particularité qu'il ne va pas uniquement revendiquer mais aussi surestimer, voire exagérer en l'amplifiant. Pour illustrer une telle opération, il faut choisir l'artiste islandais le plus représentatif d'un tel discours où art et identité nationale sont entremêlés. Cette artiste est la musicienne Björk Guðmundsdóttir, qui à travers de nombreux entretiens donnés dans la presse internationale au cours de sa carrière, a nourri une certaine image de l'Islande et de l'art islandais, non seulement à l'étranger mais aussi auprès de jeunes artistes du pays. Personne ne remet en doute le succès de Björk, qui a su mélanger culture populaire et avant-garde et a présenté ce brassage comme une particularité islandaise. L'artiste a non seulement attiré l'attention du monde sur la musique de son pays mais aussi sur les artistes plasticiens avec qui elle a souvent collaboré. Les collaborateurs de Björk viennent de tous les pays et de tous les arts mais, à partir de 2002, elle a commencé à solliciter la collaboration des artistes plasticiens islandais pour divers projets. C'est à l'occasion de son premier projet réalisé avec un plasticien local qu'elle a tenu des propos sur les arts plastiques en Islande qui méritent notre attention puisqu'ils devraient permettre d'ouvrir la question dialectique du rapport qu'entretient l'art local avec le monde. L'artiste avec qui Björk a choisi de travailler s'appelle Gabriela Friðriksdóttir. Elle s'était fait remarquer en Islande dès sa

première exposition de sculptures de bois peintes et laquées, aux titres à connotation romantique. En 2001, elle avait exposé des figurines mutilées et perverses, sculptées avec de fines branches d'arbres recouvertes de gazes. Tout droit sorti de son imaginaire, ce travail reflète un univers insolite, irrationnel et horrifique, tour à tour surréaliste et romantique, non dénué d'humour. Ces œuvres ont éveillé la fascination de Björk qui a demandé à Gabriela de faire la couverture de l'album *Family Tree* sorti en 2002. Gabriela a créé une série de dessins à l'encre noire pour l'album où l'on découvre un monde mi humain, mi animal, pourvu de références à une mystique ancienne. Comme l'artiste plasticienne était une inconnue pour les fans de la célèbre chanteuse, celle-ci a expliqué sur son site Internet qu'en tant qu'artistes, elles ont quelques points communs. Elles ont dû *lutter* avec le fait d'être des artistes islandaises dotées d'une culture enracinée dans les Sagas et la mythologie nordique. De plus, Gabriela a été confrontée dans son travail à une absence d'art moderne islandais comme Björk à une absence de musique pop. Cette absence de référence à un art local leur a donné la liberté de tout inventer à « partir de zéro, ou presque ». ¹ Si on prend ces propos à la lettre, on devrait en déduire qu'il n'existait pas de musique pop en Islande avant Björk et que la modernité dans l'art a commencé avec Gabriela. On pourrait penser que le pays a été coupé du monde quand Björk dit qu'elle n'a pas eu besoin de se mesurer aux Beatles, comme s'ils n'étaient pas une référence mondiale et que leur musique n'avait ni été écoutée en Islande ni n'avait inspiré plusieurs groupes à créer un univers musical local dans lequel Björk a grandi. ² En réalité, il existait bel et bien des groupes de musique pop quand Björk a commencé sa carrière dans les années 1980, comme il existait des artistes modernes avant Gabriela, artiste formée à l'École nationale des arts et métiers de Reykjavik dans les années 1990. Les Beatles ont marqué toute une génération de musiciens islandais dans les années 60 et 70, toute comme Cézanne, Picasso, le cubisme et l'expressionnisme ont inspiré les peintres au début du XX^{ème} siècle. Qu'est-ce que

¹ « [Gabriela] also had to struggle with the four branches, being an Icelandic artist, having Icelandic roots, which are mostly caught up these sagas and mythology, having to face the fact that there is no such thing as Icelandic modern art, so you can invent it. Just like I did with Icelandic pop music, which was a great freedom for me, so I didn't have to struggle with people like The Beatles or Jimi Hendrix or something, I could just start from scratch, almost. » Récupérée le 13 décembre 2011 sur <http://unit.bjork.com/specials/gh/extra/gabriela/index.htm>

² La ville de Keflavik, qui se trouve près de l'aéroport international, est surnommée la Ville des Beatles à cause de ses nombreux groupes de rock fondés dans les années 1970. L'aéroport a été construit par l'armée américaine et a servi comme base de l'OTAN jusqu'en 2006.

signifient alors ces propos ? Qu'il y a une différence entre la musique pop en Islande et une musique pop islandaise ? Une différence entre l'art moderne en Islande et l'art moderne islandais ? Il faudrait s'arrêter sur l'adjectif *islandais* et tenter de saisir sa signification. Mais avant de revenir sur le sens de ces propos, il faudrait se demander pourquoi ils reviennent comme un refrain dans les discours sur l'art ? Selon Christian Schoen (dont le rôle a été de promouvoir l'art islandais à l'étranger³), « l'art en Islande n'est pas bâti sur une tradition artistique comme dans les pays continentaux, où il s'est développé à partir de l'artisanat pour fleurir sous le commandement des pouvoirs dynastiques, ecclésiastiques et bourgeois. »⁴ Cette explication ne provient pas de nulle part. Les artistes plasticiens ont affirmé que l'absence d'histoire de l'art leur a procuré un sentiment de liberté que les artistes européens n'ont pas, pensent-ils. Ils oublient facilement que la modernité s'échelonne sur des moments de ruptures et de renversements et que depuis l'ère postmoderne, la fin de l'histoire de l'art a été déclarée.⁵ Mais pourquoi les artistes islandais se sentent-ils libres du poids de l'histoire qui, selon eux, contraint la créativité des artistes continentaux ? On pourrait croire que l'art d'ailleurs était extérieur à leur sphère d'influence et que cela leur donnait la liberté d'inventer à partir de rien, comme le disait Björk. La seule chose, et non des moindres, qui pèse sur les artistes, c'est le fait d'être de nationalité islandaise avec une culture enracinée dans les Sagas et la mythologie nordique. Il faudrait ajouter à cette énumération la nature, seul « emplacement »⁶ des artistes islandais après la « tradition orale ».⁷ La nature est un thème important mais avant d'y revenir, il faut questionner ce sentiment de détachement historique mélangé à un héritage littéraire issu du Moyen-Âge et se demander pourquoi la littérature et la mythologie forment l'unique lien que les artistes ont avec la culture du passé.

Pour y répondre, il faudra revenir en arrière et tracer les contours d'un contexte historique et idéologique qui a construit le rapport des Islandais avec leur passé. Ce

³ Schoen, qui est allemand et historien d'art, a été le premier directeur du Centre d'art islandais (Kynningarmiðstöð íslenskrar myndlistar, KÍM) de 2003 à 2008.

⁴ Christian Schoen, « Observation from Inside and Out », *List – Icelandic Art News*, Été 2007, p. 4-6; p. 4: « Art in Iceland did not build upon artistic tradition like that on the Continent which developed from handicrafts and then blossomed in the form of orders commissioned by powerful dynasties, the Church or the prosperous bourgeoisie ».

⁵ Boris Groys, *Art Power*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2008 p. 22.

⁶ Schoen, *op.cit.* : « localisation ».

⁷ *Ibid.* : « oral tradition ».

retour devrait nous éclairer sur l'insolence des artistes qui veulent nous faire croire qu'ils vivent dans une bulle hors du temps, de laquelle ils font ressurgir l'expression pure de temps immémoriaux restés jusque-là enfouis dans leurs entrailles. Un tel détour devrait nous aider à comprendre pourquoi il est habituel de commencer par définir la singularité d'une pratique qualifiée d'« islandaise » en omettant de mentionner les influences qui sont passées sous silence. Il faut comprendre que « l'islandais » n'a pas le même sens que « le français ». L'art français est l'art en France, alors qu'il ne va pas de soi que l'art en Islande soit islandais. Cela signifie que l'art ne va pas de soi et qu'une des tâches des théoriciens de l'art a justement été d'isoler des symptômes qui peuvent être qualifiés de *distinctifs* et qui méritent le label « particulièrement islandais ». C'est un art qui doit justifier son existence, et en Islande et dans le monde, en marquant son territoire. Quand Christian Schoen s'est assigné la tâche de définir l'art islandais, il l'a fait sous la contrainte que les « grandes lignes » ne soient pas capables de rendre compte de la diversité de la création individuelle⁸, précision à laquelle nous ne pouvons que consentir. Mais les « grandes lignes » de l'art contemporain se caractérisent selon Schoen par l'hybridité de la pratique qui est basée sur la recherche d'une synchronisation entre un langage international de l'art contemporain et une expression *authentiquement islandaise*.⁹ La question de l'authenticité lève le doute quant à son existence et renvoie à son contraire qui est l'art inauthentique. C'est l'art qui est faux ou tout au moins insincère, donc pas véritablement islandais, ce qui a pu être le cas de la musique pop et de l'art moderne, renvoyés au néant par Gabriela et Björk. La question est alors la suivante : comment pouvons-nous identifier l'authenticité ?

Nous allons laisser cette question en suspens pour nous tourner vers la table rase qui définit au départ toute décolonisation selon Frantz Fanon.¹⁰ Le passé colonial est important puisqu'il a pesé sur la perception que les Islandais ont de la culture et de l'art. La période coloniale couvre cinq siècles mais la décolonisation est passée par des étapes successives qui ont amené à l'autonomie. L'autonomie était l'avant-dernière victoire dans une longue lutte pour l'indépendance, acquise en 1944. Pendant cette lutte, la culture a joué un rôle crucial puisqu'elle constitue le fondement de la quête de l'identité

⁸ *Ibid*, p. 6 : « Just as in any other country, the art scene in Iceland is much more diverse than a broadly sketched outline can portray. »

⁹ *Ibid*.

¹⁰ Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Paris, Gallimard, folio, 1991, p. 67.

nationale. La recherche de l'identité a commencé par des fouilles dans un temps antérieur à la période coloniale où devait se trouver la vraie source de la culture et de l'identité. La lutte elle-même était nourrie par la vision d'une nouvelle aube dont l'apparition exigea une séparation nette avec le passé colonial. La lutte a promis un nouveau départ qui, au lieu d'être bâti sur le présent, va se fonder sur un retour au temps d'avant la colonisation qui finit par conduire à une définition *ethnocentrique* de la culture locale. Les Islandais ont voulu oublier que leur culture est proche de celle de leur colonisateur, mais ils savaient aussi que la différence s'était creusée sur un rapport de force engendré par le déséquilibre du pouvoir entre le colon et le colonisé. Le peuple d'un pays soumis, qui veut redevenir maître de lui-même et son destin, doit trouver la force d'instaurer la différence qui lui permet d'accomplir la rupture et de restaurer un semblant d'équilibre de force. La lutte pour l'indépendance va donc être marquée par la construction d'une nouvelle identité nationale où la question de la différence joue un rôle déterminant. Le colonisé sait qu'il est déjà un autre aux yeux du colonisateur qui l'a placé dans une situation subalterne. Subalterne qui doit désormais s'affirmer sur un pied d'égalité. La construction de l'identité, qui a pour but d'unir la nation d'un pays colonisé contre le colonisateur, est fondée sur des retrouvailles avec un passé éloigné. L'identité sera bâtie sur la mémoire unificatrice d'un passé antérieur, comme cela a été le cas dans d'autres colonies¹¹. Une construction identitaire aussi connue par l'Italie précapitaliste, pour qui la culture fut une « "Renaissance" de la culture antique »¹². Dans le même temps, la nation va devoir « oublier »¹³ le passé plus récent, celui lié au colonisateur, celui dont il faut se séparer. C'est ainsi que des manuscrits du Moyen-Âge vont constituer la matière première de la construction de l'identité islandaise. Les œuvres d'art de la période coloniale, elles, vont être renvoyées aux oubliettes avec une grande partie de l'histoire.¹⁴

¹¹ *Ibid.* p. 257.

¹² Edgar Zizek, *Le génie. Histoire d'une notion de l'antiquité à la Renaissance*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 105.

¹³ Dans sa conférence prononcée à la Sorbonne le 11 mai 1882, « Qu'est-ce qu'une nation ? », Ernest Renan parle du besoin d'oublier de la nation comme d'un besoin aussi fort que le souvenir. « Or l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses. » *Qu'est-ce qu'une nation ?* suivi de *Le judaïsme comme race et comme religion*, Paris, Flammarion, coll. Champs classiques, 2011, p.57.

¹⁴ Björn Th. Björnsson, « Úr íslenskri listasögu fyrri alda », *Birtingur*, N° 3-4, 1962, pp. 1-26, p.1

Pour saisir les raisons profondes de ce choix, il faut comprendre qu'il est attaché au sentiment d'humiliation d'un peuple colonisé qui a besoin de retrouver sa confiance et un sentiment de fierté nationale. Le fait que cette fierté soit fondée sur le passé est certes un phénomène curieux, mais qui montre qu'il est plus facile de partir d'un modèle que d'inventer « à partir de rien ». C'est pourquoi la culture du Moyen-Âge constitue le fondement sur lequel a été bâtie l'identité nationale, comme le montre la théorie de Sigurður Nordal sur la culture islandaise. Théorie qu'il faudrait analyser pour cerner ce que signifie exactement « l'authentiquement islandais ». La juxtaposition des faits historiques qui constitue la théorie de Nordal devrait permettre d'éclairer la vitalité des conflits entre l'héritage culturel, le folklorique et la contemporanéité de la pratique artistique. Elle va également nous aider à comprendre l'obsession du pays pour sa « particularité islandaise » qui est à la fois une question identitaire et un critère esthétique. Mais il ne suffit pas de revenir à la culture de passé pour constituer une identité, il faut s'efforcer d'examiner la partie oubliée de l'histoire qui correspond à la période mitoyenne du règne danois, où la présence forte d'un royaume colonisateur a contribué à la stagnation de l'art et de la culture selon la version la plus connue de l'histoire.¹⁵ Cette période a été marquée par la Réforme qui a facilité la mise en place du mercantilisme de la monarchie. On parle volontairement de l'isolement du pays durant cette période qui connaîtra l'instauration du règne absolu du royaume qui a interdit aux habitants d'Islande de faire des échanges avec d'autres pays que le Danemark¹⁶, alors qu'ils avaient engagé des négociations avec l'Angleterre et les Hanses de Hambourg durant les siècles précédents. Les restrictions commerciales n'ont pas été sans répercussion sur la culture et l'art puisqu'elles ne sont pas uniquement mercantiles, l'importation des objets culturels et l'influence des courants artistiques et intellectuelles faisant aussi partie des échanges.¹⁷ Si l'on remonte plus loin dans le temps, on sait qu'un lien fort avec la Norvège avait perduré depuis le peuplement de l'Islande au IX^{ème}

¹⁵ Pour une version révisée, voir par exemple Helgi Þorláksson, « Undir einveldi » in Sigurður Línal éd, *Saga Íslands VII*, Reykjavík, Hið íslenska bókmenntafélag, Sögufélagið, 2004, p. 183-186.

¹⁶ Le commerce illégal avec les bateaux de pêche avait lieu dans le secret. S'ils étaient découverts, de tels échanges étaient sévèrement réprimés.

¹⁷ Voir le chapitre sur l'évêque Guðbrandur Þorláksson (1541-1627) dans Þóra Kristjánsdóttir, *Mynd á bili, Íslenskir myndlistarmenn á 16., 17. og 18. öld.*, Reykjavík, Þjóðminjasafn Íslands, 2005, p. 28-31.

siècle jusqu'à l'union des royaumes de Norvège avec le Danemark en 1380.¹⁸ Les échanges avec la Norvège avaient été à la fois commerciaux, culturels et politiques, mais les pays partageaient également l'ancienne culture nordique des Vikings¹⁹ qui a disparu après la conversion au christianisme – mais qui va être ranimée pendant la lutte pour l'indépendance. La christianisation de l'Islande a commencé vers la fin du X^{ème} siècle et en l'an mil, tous les habitants d'Islande étaient officiellement devenus chrétiens. Après la conversion, des liens culturels ont été tissés entre l'Islande et l'Europe continentale quand les futurs prêtres ont commencé à voyager pour faire des études et les croyants à partir en pèlerinage à Rome. Avec la religion chrétienne est arrivé l'alphabet latin que les Islandais ont adapté à la langue parlée.²⁰ L'alphabétisation a transformé la culture orale en une culture d'écriture qui joue un rôle primordial dans la définition de l'identité. L'écriture va transformer la mode de transmission des histoires du passé et introduire une nouvelle culture, lorsque les érudits commencent à traduire des homélies en latin et à copier des poèmes européens sur du vélin. Les nouveaux savants vont être saisis de graphomanie qui verra également naître des œuvres originales. Ce sont les Sagas, écrites au XII^{ème} et XIII^{ème} siècles mais qui racontent les histoires des gens qui ont vécu avant la christianisation. Dès le Moyen-Âge, la culture islandaise n'est pas uniquement nordique mais aussi chrétienne et européenne.²¹ Si la conversion au christianisme est généralement perçue comme un événement positif, c'est parce que l'histoire raconte que les habitants ont évité un conflit entre chrétiens et païens en acceptant les nouvelles mœurs par un consensus.²² Il en va autrement avec la Réforme. S'il y a eu des Islandais qui se sont réformés de leur plein gré, le roi danois a

¹⁸ L'Islande est devenue un territoire norvégien en 1262, après avoir passé un pacte avec le roi norvégien. En 1380, la Norvège forme un seul royaume avec le Danemark et les échanges entre l'Islande et la Norvège vont cesser.

¹⁹ Le terme « viking » a été utilisé pour désigner ceux qui partaient en bateau à la conquête de contrées éloignées.

²⁰ Gunnar Harðarson, « Allz vér erum einnar tungu », in *Blindramminn bakvið söguna*, Reykjavík, Háskólaútgáfan, 2009, p. 31 sur le premier essai sur la linguistique que l'on estime être du XII^{ème} siècle. Le titre cite l'essai où il est dit que « nous parlons tous la même langue », c'est-à-dire en Norvège, en Islande et en Angleterre.

²¹ Voir Gunnar Harðarson, « Íslensk menning eða menning Íslendinga » in *Ibid.*, p. 219. L'essai a été prononcé lors d'une conférence à la Maison Nordique à Reykjavik le 26 novembre 1994, organisée à l'occasion de l'édition des « Études anciennes » ou *Fornar menntir I-III* de Sigurður Nordal.

²² *Landnámabók* ou *Livre du peuplement* raconte que le chef Þorgeir de Ljósavatn a décidé à l'Alþingi, durant l'été 1000, que tout le pays deviendrait chrétien et que quelques concessions au paganisme seraient établies. Le but était d'éviter toute confrontation violente entre chrétiens et païens.

fini par imposer le protestantisme à tous avec violence. La résistance légendaire de Jón Arason, l'évêque catholique d'Hólar qui a refusé de se réformer, est devenue le symbole de la résistance²³ opposée au roi danois pour qui la Réforme était une occasion d'attester son pouvoir, même si cette interprétation de ses motivations ne fait pas l'unanimité. Le monopole commercial a été établi 50 ans après la Réforme, où entre 1602 et 1662 quand l'Islande a confirmé l'instauration de la monarchie absolue. Ces changements successifs ont garanti le pouvoir du royaume et ont eu des conséquences sur les mœurs et l'économie, elles-mêmes répercutées dans l'art. La restriction de l'Église protestante sur la représentation des images religieuses a eu un impact non négligeable sur la pratique artistique en Islande comme dans d'autres pays protestants à l'époque, dont le Danemark. Si on sait peu de choses sur les œuvres créées en Islande durant la première ère du christianisme, c'est parce que les monastères et les églises ont été pillés et de nombreuses œuvres détruites pendant la Réforme. Il en va autrement pour les œuvres de la période de l'autocratie qui constituent une grande partie de la collection de peintures et sculptures sur bois conservée à Þjóðminjafn Íslands ou au Musée national du patrimoine. Ces œuvres peuvent être divisées en deux principales catégories : l'art populaire et l'art religieux, si on s'en tient aux images peintes et sculptées. C'est surtout auprès de l'Église que nous trouvons des œuvres élaborées sous l'influence de l'art du continent européen mais ce sont elles qui, en même temps, témoignent de la stagnation culturelle. Ces œuvres ont très peu intéressé les historiens de l'art, parce qu'elles ne s'adaptent pas au concept moderne d'art et parce qu'elles appartiennent à la période coloniale alors que l'un et l'autre sont liés. L'histoire de l'art islandais est une histoire d'art moderne qui commence avec la peinture et la sculpture vers la fin du XIX^{ème} siècle. L'impression qu'ont les artistes de se trouver face à un vide historique est à la fois due à la visibilité réduite des œuvres du passé et leur caractère non artistique et populaire qui ne correspond pas à la conception que nous pouvons avoir du grand art.

L'art de la période coloniale ne fait pas partie des ingrédients qui ont été utilisés pour construire l'identité nationale qui a occupé les esprits tout au long du XIX^{ème} siècle, marqué par la lutte pour l'indépendance. Ce combat est passé par des phases diverses mais il faut reconnaître qu'il a été influencé par nombre de mouvements

²³ Jón Arason a été décapité en 1550.

intellectuels, politiques et artistiques en vogue en Europe. L'humanisme allemand, le romantisme littéraire et national et le Printemps des peuples ont été porteurs d'influences importantes. Toutes ces idées et mouvements européens qui ont de l'impact dans les pays scandinaves ont contribué à renforcer la détermination des Islandais à se séparer du Danemark. Ils ont capté l'esprit des jeunes étudiants et intellectuels pendant leurs études à Copenhague, qui les ont propagés dans le pays à travers des publications à caractère pédagogique et littéraire. Le combat n'a pas été mené par les armes mais par des revendications verbales où le discours politique et savant a été accompagné de près et de loin de débats vifs sur l'art et la culture. Les revendications d'indépendance étaient dès le début élaborées sur l'argument de la différence culturelle qui devait justifier la rupture et permettre la renaissance de l'esprit de l'Antiquité, terme associé à l'État libre des Islandais.²⁴ C'est ainsi que le Moyen-Âge en Islande devient l'Antiquité et l'Époque moderne les « Âges Sombres », tandis que l'Antiquité grecque est associée à l'Époque contemporaine du XIX^{ème} siècle grâce à des traductions en islandais de Homère.²⁵ Ces renversements temporels brouillent les cartes puisque l'Antiquité porte les signes du Moyen-Âge, et les Âges Sombres des signes de l'esprit de la Renaissance et des Temps modernes. La période moyenâgeuse dite de l'État libre des Islandais englobe des événements fondateurs de la nation islandaise tels que l'écriture des manuscrits qui nous donnent accès à l'histoire. Tout ce qui a eu lieu à cette époque – ou « à l'Antiquité » – est mêlé à la construction de l'identité et a fourni la matière première à la théorie de Sigurður Nordal sur la *Culture islandaise*.²⁶

²⁴ Le *Þjóðveldi* a duré de 930 à 1262. La première date correspond à la fondation de l'Althing où les chefs de pays se sont réunis pour instaurer une loi unique. Il prend fin avec *Gamli sáttmáli*, un contrat signé avec le roi norvégien où ils acceptent d'être imposables en Norvège.

²⁵ Sigurður Nordal, « Literary Heritage », in Björn Th. Björnsson et al., *Literature and the Arts*, Reykjavík, The Central Bank of Iceland, 1966, p. 18; Gottskálk Þór Jensson, « Nýi húmanisminn og Hómerspýðingar Sveinbjarnar Egilssonar », *Lesbók Morgunblaðsins*, 11 septembre 2004, p. 10.

²⁶ *Íslensk menning* a été publié en islandais pour la première fois en 1942, et en anglais en 1990 aux éditions de l'université de Cornell sous le titre *Icelandic culture*.

La période héroïque : scaldes et écrivains

Le poids donné à l'État libre dans la définition de la culture islandaise ne peut pas être dissocié de la théorie linguistique sur l'origine de la langue.²⁷ La langue islandaise a été distinguée du danois à une époque où les philologues s'intéressaient à la généalogie des langues et à leur origine. Le philologue danois Rasmus Christian Rask, renommé pour ses recherches, a fait des études sur les manuscrits islandais qui lui ont permis de montrer que « la langue du pays » était restée plus proche de la langue des manuscrits que les autres langues nordiques. Si on peut disputer que cela soit tout à fait vrai, notamment pour les dialectes norvégiens, ses recherches ont fourni la preuve de l'authenticité de la langue islandaise. Elle avait gardé une proximité avec son origine norroise, ce qui a alimenté l'idée que les Islandais avaient un lien privilégié avec le passé nordique et germanique auquel les manuscrits donnent accès. Rask, venu vérifier son hypothèse, découvre pendant son séjour en Islande que la langue parlée du pays avait commencé à s'éloigner du norrois des manuscrits : elle était déjà imprégnée de danois. Cette observation, que des Islandais éduqués au Danemark avaient pu faire à partir de leur propre expérience a encouragé un mouvement de purification de la langue. Un premier mouvement de préservation de l'islandais est apparu en 1779 quand un groupe d'étudiants à Copenhague inspiré des Lumières a fondé *La Société d'études islandaises* (*Hið íslenska lærdómslistafélag*). Elle avait pour but de conserver la langue et d'enrichir le vocabulaire de nouveaux mots qui permettraient d'exprimer et de transmettre des nouveaux savoirs en islandais aux Islandais. Mais c'est seulement en 1818 après la publication des théories de Rask que le purisme linguistique prend son envol.²⁸ Rask va initier la fondation d'une nouvelle société littéraire qui va se spécialiser dans la publication d'informations à but pédagogique.²⁹ Le purisme linguistique va être défendu avec une nouvelle vigueur à partir de 1835 par un petit

²⁷ Il faut noter que Nordal est loin d'être le seul à donner ce poids à l'Antiquité. D'autres spécialistes norrois et des historiens ont fait de même.

²⁸ L'*Undersøgelse om det gamle Nordiske eller Islandske Sprogs Oprindelse ou Recherches sur l'origine de l'ancienne langue nordique ou islandaise* est apparu en 1818.

²⁹ *La Société d'études islandaise est intégrée à Hið íslenska bókmenntafélag ou La société islandaise de littérature* fondée en 1818 et qui existe toujours. Elle publie la revue *Skírnir* depuis 1827. Depuis 1970, elle s'est spécialisée dans la publication de traductions des grands textes philosophiques et théoriques.

groupe d'étudiants fondateur de la revue *Fjölnir*³⁰ où seront publiés des articles sur le romantisme littéraire ainsi que les poèmes de Jónas Hallgrímsson. Les poèmes de Jónas Hallgrímsson ont un statut particulier dans l'histoire de la littérature puisqu'ils ont appris aux Islandais « à apercevoir la beauté du paysage et à aimer le pays ». ³¹ Mais ce n'est pas uniquement la langue islandaise qui est proche de son origine. Les Islandais « se souviennent de leurs origines » puisqu'ils savent quand leur histoire a commencé.³² Le fait de pouvoir situer le commencement dans le temps et l'espace est transformé en une valeur en soi censée donner de l'assurance face aux nations plus anciennes dont « l'histoire de l'origine disparaît dans le silence des générations sans mot ». ³³ Le pays avait besoin de mythe fondateur pour raconter l'origine de la nation et c'est ainsi que le récit de l'origine de l'État libre devient la matrice à partir de laquelle a été construite l'identité de la nation islandaise au XIX^{ème} siècle, définitivement instaurée par la théorie de Sigurður Nordal.

Les manuscrits racontent quand et comment l'histoire a commencé³⁴ et comment Rask a montré que la langue islandaise était restée plus proche du norrois que les autres langues nordiques, ce qui a facilité la réunion avec le passé. La langue donne accès à un monde disparu des hommes qui ont fondé l'ancien État libre et ont créé des valeurs auxquelles les Islandais modernes vont pouvoir s'identifier. La réappropriation de cet Âge d'Or est passée par les études des manuscrits et une interprétation embellie de leur contenu qui a nourri la théorie de la culture islandaise de Sigurður Nordal, imprégné de cet univers. La théorie a été publiée dans un livre homonyme deux ans avant l'indépendance et est devenue rapidement un ouvrage de référence qui va façonner l'opinion de toute une génération.³⁵ La théorie va également infiltrer le système scolaire où elle sera assimilée³⁶ par ceux qui n'ont pas vécu la période de la lutte. La théorie ne

³⁰ Fondée en 1835 par Brynjólfur Pétursson, notaire, Konráð Gíslason, linguiste, Tómas Sæmundsson, pasteur, et Jónas Hallgrímsson, poète et naturaliste.

³¹ Sigurður Nordal, « Literary heritage » in *Literature and the Arts*, *op.cit.*, p. 26 : « ... it fell to Jónas to give the Icelanders with his poems a new insight into the beauty of their landscape and a more heartfelt love for their country. »

³² Sigurður Nordal, *Fornar menntir I. Íslensk menning*, Kópavogur, Almenna bókafélagið, 1993, p.59 : « Íslendingar eru eina þjóð í Norðurálfu, sem man til upphafs síns. »

³³ *Ibid.* « Aðrar þjóðir eiga sér frumsögu sem hverfur aftur í þögn orðlausra kynslóða. »

³⁴ *Ibid.*, p. 80.

³⁵ Gunnar Harðarson, « Íslensk menning eða menning Íslendinga? », *op.cit.*

³⁶ Nordal publie un manuel de l'histoire littéraire.

commence à être remise sérieusement en question que vers la fin du XX^{ème} siècle.³⁷ C'est dans l'introduction du livre que Nordal fait la fameuse distinction entre la « culture islandaise » et la « culture des Islandais ». Mais comment peut-on distinguer la culture islandaise de la culture des Islandais ? Nordal reconnaît qu'il est difficile de cerner le concept même de culture qui assemble des activités diverses. Face à l'énormité de la tâche, il décide de se limiter à ce qui pourrait être considéré comme une « particularité » de la culture locale dont il va soustraire des influences étrangères mal assimilées. Nordal explique que même s'il a le devoir de parler d'influences venues de l'extérieur, il le fera seulement dans les cas où elles ont contribué à un renouvellement « original » de la culture locale. Ainsi, il ne limite pas seulement son sujet mais fait délibérément le choix de laisser de côté les influences que les Islandais ont « accepté ou subi sans les modifier ou sans qu'ils aient eux-mêmes changé ». ³⁸ Quand on voit que la période étudiée se limite à celle de l'État libre, on comprend qu'il n'a pas l'intention de s'arrêter sur les cinq siècles de règne danois. Outre les manuscrits, il va s'appuyer sur des études d'historiens et d'ethnologues qui ont traité la question de l'authenticité de la culture islandaise à la recherche de son originalité. Ces écrits ont pour but de montrer que la culture islandaise est originale puisqu'elle n'a pas évolué mais Nordal s'intéresse non pas à la stagnation mais à la partie qu'il considère « créative » et à laquelle il va joindre la notion de grandeur et de mérite. Il est motivé par un désir de reconnaissance de la culture islandaise par le monde qui a muri pendant ses nombreuses années passées à l'étranger, notamment dans des grandes universités³⁹ où en plus de ses études nordiques, il s'est intéressé à la philosophie et a enseigné la poésie. Ses séjours parmi les nations qui ont fait l'histoire universelle influencent le regard qu'il porte sur son pays et sa culture. Il devient conscient du fait que l'Islande est une dimension inconnue chez les hommes les mieux éduqués⁴⁰ parce que le pays n'a pas été instigateur de grands événements. S'il ne pense pas que ce soit regrettable, puisque l'Islande n'aurait nui à

³⁷ Kristján B. Jónasson, « Í straumi menningar », *Morgunblaðið B - Bækur*, 16. desember 1997, p. B 8

³⁸ « Þótt skylt sé og sjálfsagt að geta erlendra áhrifa, eftir því sem unnt er, verður það einkum gert, þar sem þau hafa orðið undirstaða frumlegrar nýbreytni. Hins vegar er ekkert rúm til þess að segja frá öllu því, sem flutt hefur verið að og Íslendingar hafa þegið eða þolað án þess að breyta því á nokkurn hátt eða breytast verulega við það sjálfir.» Sigurður Nordal, *op.cit.*, p.44.

³⁹ Il est allé à Copenhague puis Berlin et Oxford et finalement à Harvard.

⁴⁰ Voir le prologue p. 26-29. Il raconte qu'à Copenhague, il était toujours sur dans la défensive et en train de louer le pays, mais quand il arrive à Oxford en 1916, il découvre qu'à part quelques exceptions, la majorité des intellectuels ne sait rien sur l'Islande.

personne, il sent la nécessité pour les Islandais de connaître leur histoire, non seulement pour eux-mêmes mais pour saisir ce qui dans cette histoire pourrait intéresser les grands. Une conscience historique permet de connaître le statut de l'Islande dans le monde⁴¹ et d'évaluer ce que les Islandais ont pu apporter à la culture mondiale.⁴² Il ne suffit plus – juste avant l'indépendance - de revendiquer la différence auprès des Danois, il faut que la nouvelle république indépendante soit capable de cerner ce qui fait « sa » grandeur malgré sa petitesse – et ce qui pourrait encourager les Islandais à exceller dans le futur. Il est donc nécessaire de laisser pour compte les banalités de la vie des gens dans un pays isolé et éloigné du centre du monde.⁴³ Il faudrait se concentrer sur ce qui peut être considéré comme exemplaire aux yeux du monde extérieur. Nordal commence par éliminer les domaines où les Islandais n'ont pas particulièrement brillé. Ce sont selon lui les domaines techniques, que ce soit l'industrie ou l'artisanat, et « même tous les arts visuels ».⁴⁴ En revanche, les Islandais ont été exceptionnels dans la gestion de l'État libre – affirmation faite pour mettre en valeur la capacité de direction d'un pays des Islandais – et dans le domaine littéraire où ils ont créé des valeurs éternelles.⁴⁵ Mais le constat ne lui suffit pas, il faut expliquer comment un pays sous-développé au début de XX^{ème} siècle a pu créer une œuvre littéraire assez importante pour que l'on puisse le comparer à la Grèce antique, ce que Nordal n'hésite pas à faire.⁴⁶ La réponse qu'il donne est en partie fondée sur la théorie de l'ethnologue danois Axel Olrik pour qui la culture des Islandais était unique. Olrik l'aurait définie ainsi parce qu'elle représente « le clonage de la culture viking »⁴⁷, restée telle quelle en Islande. Cette culture « grandiose » aurait été conservée intacte malgré diverses

⁴¹ C'est un sujet qui est toujours d'actualité. Voir Gunnar Harðarson, « Menning Íslendinga eða íslensk menning », *op.cit.*, p. 217 ; Páll Skúlason, *Menning og sjálfstæði*, Reykjavík, Háskóli Íslands – Háskólaútgáfan, 1994, p.11.

⁴² Nordal, 1993, p. 45.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.* p. 43: « Í efnalegri og verklegri menningu, tækni og iðnum, jafnvel í öllum sjónlistum, hefur þeim lengst af verið ábóta vant. »

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Nordal, *Ibid.*, p.196 : « Íslenzkar fornþekkingarrit (..) eru frumlegustu og að flestu leyti sígildustu þekkingarrit allra miðalda, milli klassískra rita Grikkja og Rómverja og rita frumkristinnar annars vegar og þroskuðustu þekkingarrit endurreisnartímanna hins vegar. En þær eru auk þess langfyllstu og fullkomnustu heimildir um hina germönsku uppsprettu vestrænnar menningar, *kjarni hinnar þriðju ritningar Norðurlálfþjóða*. Þær eru furðulegt veraldarsögulegt afrek smárrar þjóðar, en hafa líka goldið þess að ver aritaðar í afskekktu landi... »

⁴⁷ *Ibid.*, p. 98 « ... „einræktaðri vikingamenningu“, eins og Axel Olrik sagði. »

distractions venues de l'extérieur au cours des siècles. Il va jusqu'à affirmer que « rien » de ce qui a pu advenir dans le pays depuis le Moyen-Âge n'a troublé cette culture de façon significative. Nordal cite le passage d'Olrik et accepte toutes ses idées sauf une : il n'est pas prêt à admettre que la culture islandaise soit un clonage de celle des Vikings.⁴⁸ Premièrement, les Vikings ont la réputation d'un peuple belligérant et cruel, traits que Nordal refuse de reconnaître chez les Islandais. Deuxièmement, la colonisation du pays était le commencement d'une nouvelle structure sociale pour une population qui a délibérément choisi de s'installer sur cette terre à qui elle a donné le nom d'Islande. Il compare les Islandais à une bouture qui aurait été coupée de l'arbre nordique et plantée dans le sol islandais. C'est de ce sol qu'a « poussé » le nouveau peuple uni par la terre. Nordal confirme la rupture, essentielle à la définition de la culture islandaise qui doit être différenciée de celle des Danois et des Norvégiens.

L'histoire du commencement sur lequel Nordal s'appuie a été relatée par Ari fróði⁴⁹ Þorgilsson, l'auteur du *Livre du peuplement (Landanámabók)* et du *Livre des Islandais (Íslendingabók)*⁵⁰, ouvrages qui racontent l'histoire de l'Islande de la colonisation au XII^{ème} siècle. Au cours de ces siècles, dit Nordal, les Islandais se seraient progressivement éloignés de l'image du viking belligérant. Le terme viking en norrois est d'abord associé aux traversées maritimes que les Islandais ont certes pratiquées mais ni pour piller d'autres bateaux ou nations, ni pour partir en guerre. Ils sont venus en Islande à la recherche d'une vie meilleure et repartent surtout en quête d'honneur et de succès. Cette mutation de l'ancienne culture viking se sera opérée progressivement à partir du peuplement de l'Islande où la fondation d'une nouvelle société aura créé un terrain favorable à un progrès spirituel qui atteint son apogée au XIII^{ème} siècle au milieu d'une guerre des clans.⁵¹ Or au début du XX^{ème} siècle, quand l'Islande est en voie de modernisation, il faut expliquer que le progrès spirituel connaît des hauts et des bas pendant que le progrès technique et scientifique est constant.⁵² Cette divergence entre le progrès technique et spirituel permet de dire que des œuvres

⁴⁸ Ibid. pp. 96-97.

⁴⁹ Fróði : le sage.

⁵⁰ La version moderne du livre est une base de données généalogiques accessible sur Internet. Chacun peut s'y inscrire et constater qu'il est généalogiquement lié à tous les autres habitants de l'Islande de parents islandais.

⁵¹ Nordal, p. 402.

⁵² Ibid., p. 43.

supérieures d'esprit ont pu être élaborées à une époque moins avancée techniquement que celle de la modernité et que la lutte pour l'indépendance a marqué le début d'une nouvelle ascension. Si la vie spirituelle ne suit pas le progrès technique, Nordal considère qu'elle a besoin de conditions favorables pour prospérer. De telles conditions ont vu apparaître la philosophie de Platon et les œuvres de Shakespeare, deux auteurs que Nordal mentionne intentionnellement juste avant l'écrivain médiéval Snorri Sturluson, qui n'aurait pas eu une pensée plus grande s'il avait vécu dans une maison moderne. Cette référence à la maison de Snorri prend toute sa signification quand on sait que Nordal a connu l'amélioration des habitations quand les maisons en béton ont commencé à remplacer les traditionnelles « cabanes en motte ». ⁵³ Il ajoute à la liste le poète romantique Jónas Hallgrímsson, avec qui commence la nouvelle aurore de la littérature. ⁵⁴ Si Nordal pense que les conquêtes spirituelles sont détachées du confort et des outils, il omet de mentionner Hallgrímur Pétursson, prêtre pieu et grand auteur de psaumes qui a vécu au XVII^{ème} siècle. ⁵⁵ Il passe directement du XIII^{ème} siècle de Snorri au XIX^{ème} siècle de Jónas Hallgrímsson puisqu'il considère que la christianisation est en partie responsable de la fin de l'indépendance et du déclin de la culture islandaise. C'est avec la christianisation, dit-il, qu'« une ombre du pouvoir étranger a pour la première fois été projetée sur l'État libre ». ⁵⁶ Mais le développement d'un grand esprit n'est pas sans liaison avec les conditions extérieures, comme il ne cesse de le souligner. Il peut être lié à l'enchantement visionnaire. Jónas Hallgrímsson est porté par l'espoir du progrès et de la liberté. S'il n'était pas fortuné, il n'était pas mal loti non plus avec ses bourses d'études et de recherches en sciences naturelles. Quant à Snorri Sturluson, il a certainement vécu dans une maison en tourbe, mais il était aussi un riche homme de pouvoir directement impliqué dans les intrigues politiques de son temps. Or, ce n'est pas l'habileté douteuse de l'homme politique qui fait rayonner le nom de Snorri Sturluson mais son érudition et ses accomplissements d'écrivain. Il est l'auteur d'*Edda*,

⁵³ *Ibid.*, p. 44. *Les cabanes en motte (moldarkofar)* sont les maisons en tourbe que les Islandais dédaigneux de leur situation passée ont appelées ainsi.

⁵⁴ *Ibid.* Le pouvoir étranger étant la papauté.

⁵⁵ Hallgrímur est l'auteur des *Psaumes de la Passion*, composés de 50 poèmes traduits en plusieurs langues et lus tous les ans sur Radio Islande durant le carême et dans des nombreuses églises le Vendredi Saint, où l'on en fait une lecture marathon. Sigurður Nordal a consacré un livre à Hallgrímur Pétursson, publié en 1970.

⁵⁶ Nordal, p. 378: « Við kristnitökuna hafði skugga af erlendu valdi í fyrsta sinn borið á þjóðveldi Íslands... ».

ouvrage qui relate le monde de la mythologie nordique et donne les enseignements de la poésie scaldique.⁵⁷ Il est également l'auteur d'*Histoires des Rois de Norvège* et on lui attribue la *Saga d'Egill fils de Grimur le Chauve* qui a vécu la dernière épopée viking avec son frère lors de grandes batailles en Angleterre.

Les poèmes scaldiques dont l'*Edda* de Snorri sont une contribution à l'histoire des rois scandinaves. Ils étaient composés à leur gloire et ont fait le succès des poètes islandais auprès de la cour de Norvège pendant des siècles, jusqu'à ce que l'écriture finisse par rendre leur présence superflue. Les formes complexes de ces poèmes, dont la composition est organisée par *heiti* et *kenningar* (qui règle l'accent, l'assonance, l'allitération, la syllabe et la syntaxe), les rendent difficilement accessibles à un lecteur moderne et quasiment intraduisible. Les Sagas sont des romans plus abordables mais il existe deux théories principales sur leurs origines. Soit ils sont considérés comme des transcriptions d'histoires orales qui auraient été modifiées (ou pas selon les théories), soit ils sont perçus comme des romans d'auteurs qui auraient librement interprété des événements réels. Nordal opte pour la théorie littéraire de l'imaginaire qui ne met pas en doute l'idée que les personnages sont bien le reflet de personnes ayant réellement existé. C'est d'ailleurs l'opinion de Nordal qui attribue les meilleurs poèmes de la *Saga d'Egill* au personnage et non à l'auteur présumé de l'histoire.⁵⁸ La frontière floue entre la réalité et la fiction dans l'interprétation des Sagas permet à Nordal de voir en Egill un précurseur. Le poète précoce mais mal tempéré, qui a sauvé sa vie avec un de ses poèmes majeurs, *Rançon de tête*,⁵⁹ aurait déboisé le chemin du succès aux scaldes qui lui ont succédé.⁶⁰ *Rançon de tête* serait un poème original pour son époque puisque Egill y introduit pour la première fois la rime qu'il a empruntée à des poèmes latins et anglo-saxons.⁶¹ Egill est également un personnage qui permet de faire le lien entre l'ancien monde des païens encore guerrier et la nouvelle culture littéraire dont l'auteur

⁵⁷ Voir Nordal et le chapitre « Hirðskáld » (Poètes de cour), pp. 281-389.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 206 : « Heimildir um Egil eru miklar, en ekki allar jafngildar. Alveg ótvírætt er, að kvæðin þrjú, Höfuðlausn, Sonatorrek og Arinbjarnarkviða, eru eftir hann (...) Eins er um margar lausavísur hans. Þær bera of mjög af öðrum slíkum vísnum til þess að geta verið yngri smíðar. »

⁵⁹ Le poème est composé quand Egill échoue sur la côte de Northumbrie où régnait son vieil ennemi le roi Erik « la hache sanglante ». Le poème, *Höfuðlausn* ou *Rançon de tête*, est une louange faite au roi. Les poèmes scaldiques sont *dróttkvæði* en islandais, ce qui veut dire poème de cour en vieux norrois. Le mot scalde qui devient skáld en islandais moderne veut dire poète. Le terme français, poésie scaldique, est donc une tautologie.

⁶⁰ Nordal, p. 293.

⁶¹ *Ibid.*, p. 297.

est le meilleur représentant. Egill incarne l'apparition d'une nouvelle nation qu'on appelle les Islandais et dont la culture arrive à maturité avec Snorri Sturluson. Egill est fils de colon et a vécu la christianisation mais Snorri Sturluson vit dans un pays chrétien et pourtant Nordal pense qu'il a « sympathisé » avec le monde païen même si les documents qui existent sur sa vie affirment qu'il a été fidèle à sa religion.⁶²

Le statut de Snorri repose sur le fait qu'il est le seul auteur connu d'une Saga et d'un Edda. On ne sait pas qui a amené l'*Edda poétique* en Islande, mais on a pendant longtemps cru que c'était Sæmundur fróði Sigfússon, le fondateur du centre culturel d'Oddi.⁶³ L'*Edda poétique*, également appelé *Codex Regius* contient des poèmes mythologiques, dont *Hávamál (Les Dites du Très-Haut)*⁶⁴ et *Völuspá (La Prédiction de la voyante)*⁶⁵, et les poèmes épiques d'origine germanique. Ces derniers relatent le destin tragique des héros germaniques dont celui de *Völsungar*. Ces poèmes sont des copies mais celles-ci sont la seule trace écrite de l'ancienne culture germanique et leur originalité tient ainsi au fait qu'elles contiennent l'unique version qui existe. Il faut encore ajouter à cette panoplie de manuscrits la première collection de lois écrites dans le pays, le *Grágás*, qui date du XIII^{ème} siècle. Tout cet ensemble, les Edda, les Sagas et les lois, offre du contenu à la théorie de Nordal sur la culture islandaise. S'il admet que les premières lois ont été importées de Norvège où elles venaient d'une assemblée régionale, *Gulapting*, les Islandais les ont adoptées pour fonder une assemblée nationale de *goðar* avec un *Lögsögumaður* qui disait la loi. La géographie aurait favorisé le rassemblement puisqu'elle a permis de choisir un seul endroit pour se réunir, relativement facile d'accès de tous les quarts.⁶⁶ *Alþingi*, qui signifie en français le parlement de tous, est fondé en 930 et le lieu de rassemblement est nommé *Þingvellir* ou les Plaines de Parlement. C'est à Þingvellir, dit Nordal, que « les habitants du pays sont devenus une nation ».⁶⁷

L'histoire de la fondation de l'État libre est donc assez proche pour être connue mais cela ne suffit pas pour expliquer comment les Islandais du XIX^{ème} et XX^{ème} siècles

⁶² *Ibid*, p. 403. L'histoire de Snorri Sturluson et sa famille est racontée dans *Sturlungasaga*.

⁶³ Les légendes racontent qu'il a étudié à l'École Noire à Paris qui aurait été gérée par le diable.

⁶⁴ *Les Dites du Très-Haut* est un poème didactique qui donne des conseils de sagesse sur un mode de vie.

⁶⁵ *La Prédiction de la voyante* raconte l'apocalypse.

⁶⁶ Le pays est divisé en quart qui sont désignés d'après les directions nord, sud, est et ouest.

⁶⁷ Nordal, p. 185 : « En íbúðar landsins urðu íslenzk þjóð á Þingvelli. »

ont pu garder un lien privilégié avec l'ancienne culture nordique pendant les siècles de l'oppression. Ils avaient les manuscrits mais en même temps, il est impossible de nier qu'ils ont été envoyés à Copenhague au cours du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Cela signifie que le passage de la mémoire n'a pas transité par une lecture continue dans les fermes isolées même si certains manuscrits ont été imprimés vers la fin du XVII^{ème} siècle.⁶⁸ On sait qu'une grande partie des habitants du pays a vécu dans l'isolement rural durant le règne monarchique où ils ont préservé la langue et un mode de vie en autarcie, mais il faut un autre argument que l'isolement pour rendre convaincante l'affirmation que les paysans ont transmis la culture du passé aux habitants de l'Islande moderne, qui auraient préservé l'immanence originale de l'esprit de l'État libre. Nous avons dit que la christianisation a eu lieu sans confrontation entre païens et chrétiens qui auront fini par accepter un commun accord à *Alþingi* où les deux parties ont fait quelques concessions. Tout le pays est devenu chrétien par un décret de loi selon Ari *fróði*⁶⁹ mais ceux qui voulaient continuer à faire des sacrifices aux anciens dieux pouvaient le faire en cachette. Nordal s'est posé la question de comment cela a été possible et propose une hypothèse sur la manière dont les nouvelles mœurs ont été intégrées. Premièrement, dit-il, l'emprise des dieux païens sur les Islandais colonisateurs avaient commencé à diminuer dès le peuplement du pays.⁷⁰ Quand on leur a proposé d'abandonner les dieux Ases pour un seul, le « Christ Blanc », ils n'y voyaient pas d'inconvénient. Les pays voisins, avec qui ils pratiquaient des échanges commerciaux, avaient tous fini par accepter ce nouveau dieu et comme les chrétiens ne pouvaient pas faire de commerce avec les païens sans faire un signe de croix pour exorciser les mauvais esprits, le commerce était devenu problématique.⁷¹ Il était donc plutôt question de renoncer aux

⁶⁸ L'imprimerie était la propriété des évêques dont la priorité était de publier des ouvrages religieux. Quand l'évêque Þórður Þorláksson a commencé à imprimer les manuscrits, c'était un acte osé qui avait besoin de la bénédiction du roi. Voir Guðrún Ingólfssdóttir, « 'En að sá helgi stíll saurgist af sögum' », in Jón Pálsson éd., *Frumkvöðull vísinda og mennta. Þórður Þorláksson biskup í Skálholti*, Reykjavík, Háskólaútgáfan, 1998, p. 170.

⁶⁹ Nordal, *op.cit.*, p. 245 : « Þá var það mælt í lögréttu að allir menn skyldu kristnir vera og skírm taka. Forn lög skyldu standa um barnaútburð og hrossakjötsát, og menn skyldu blóta á laun, ef þeir vildu, en verða sekir um, ef vottum kæmi við. »

⁷⁰ *Ibid.*, p. 247. « Auðvelt er að leiða að því almennar líkur, að Ásatrúin hafi þegar fyrir kristniboð og kristnitöku átt í vök að verjast á Íslandi, þótt reynt hefði verið að efl hana um það bil sem alþingi var sett. Bendir margt til þess, að Íslendingar hafi hugsað um trúarefni með öðrum hætti en frændþjóðir þeirra, bæði heimildir úr heiðni, atvikin að kristnitökunni og afstða aþeirra til kristni og kirkju næstu aldirnar eftir hana. »

⁷¹ *Ibid.*, p. 246.

Ases que de se retourner contre le christianisme.⁷² La renonciation au paganisme, dit Nordal, n'a pas été suivie par une intégration pleine et complète de la religion chrétienne et de ses mœurs. Les chefs de pays, les *goðar*, ont gardé leur position en remplaçant les sanctuaires par des églises et, au début, ont eux-mêmes assuré le nouveau rite sans être bien instruits. Puis il ne faut pas oublier, dit-il, que la religion païenne n'était pas un système de croyances. C'est une vision de la vie dont le culte polythéiste et les sacrifices constituaient uniquement une partie. C'est cette vision qui intéresse Nordal plus qu'une quelconque pratique religieuse puisqu'il pense qu'elle est restée enfouie dans les profondeurs de la conscience.⁷³ Elle aura perduré tout au long des siècles puisque les Islandais n'auront jamais renié la culture païenne, restée vivante dans les Sagas et les poèmes eddiques faciles à mémoriser à cause de leur composition stricte⁷⁴. Le fait que les Sagas ont été écrites deux siècles après la christianisation et les poèmes sauvegardés pendant toute la période coloniale est un signe d'attachement fidèle au passé - même si les manuscrits ont fini par être envoyés à Copenhague où ils ont surtout été lus et étudiés par les intellectuels.⁷⁵ Nordal insiste sur ce point parce qu'il pense que les Islandais ont été dupés. Ils n'ont pas compris qu'en acceptant la religion chrétienne, ils allaient finir par perdre leur indépendance. Ils ont cru qu'ils pouvaient continuer à gérer le pays comme ils l'avaient fait, et que le seul changement consisterait à transformer les sanctuaires en églises et accepter les nouvelles mœurs. Si le premier siècle de christianisme correspond à une période paisible et stable, c'est justement parce que l'organisation sociale et étatique est restée la même. Elle n'a commencé à changer que quand les évêques, encouragés par le Pape, ont voulu mettre la main sur les fermes que possédaient des églises – que Nordal appelle d'ailleurs « l'église de *goði* » (*goðakirkja*) pour souligner son caractère hybride. Selon cette interprétation de la christianisation, les Islandais auraient assimilé la nouvelle religion à leur manière.

⁷² *Ibid.*, p. 276.

⁷³ *Ibid.*, p. 198.

⁷⁴ En 1966, il écrit dans « Literary Heritage » in *Literature and the Arts*, p. 19: « Poetry is older than the art of prose, older than the written word. In Iceland it has been the neverfailing stream, always undercurrent when other literary forms were paramount, flowing alone when all else failed. Above all it has been the poetry of the complex metres with the technique that makes composition worthwhile, irrespective of the subject of the degree of inspiration. The genius which created the eddaic poems was a transient gift of grace, confined to one period, but the art-craft of the scaldic verse forms was always to hand. Whenever some innovation threatened the complex form, it offered stern resistance. »

⁷⁵ Le *Codex Regius* a été offert par l'évêque Brynjólfur Sveinsson au roi Frederick III en 1662. Les Danois ont rendu le manuscrit en 1971.

Nordal pense qu'ils auraient pu continuer à pratiquer la religion dans cet espace mixte si la papauté n'avait pas tenu à mettre toutes les églises sous son pouvoir. La conquête des églises des goðar n'a pas été sans résistance, mais quand le paiement de la dîme est devenu obligatoire, la situation a changé. La dîme aura causé un déséquilibre des pouvoirs quand les anciens « goðar », qui avaient gardé le pouvoir séculaire, ont pu profiter de leur position de propriétaires d'églises. Ils ont offert leurs églises nominalement avec la ferme au pontificat pour être exemptés de la dîme et ont ainsi pu commencer à accumuler des richesses et étendre leur pouvoir territorial. La situation s'est détériorée avec l'engagement de la Norvège dans les affaires des Islandais qui ont perdu l'indépendance après que le chef Gissur Þorvaldsson a prêté le serment de vasselage au roi de Norvège pour garantir son soutien et la paix en 1262. Nordal pense que si les Islandais avaient pu prévoir les conséquences indirectes de la christianisation, ils ne l'auraient pas acceptée aussi facilement. C'est pourquoi il avance l'hypothèse que les Islandais sont restés fidèles à leur culture d'origine même si elle a été pervertie par des pouvoirs extérieurs subis et non assimilés.

La thèse sur l'origine a fondé la théorie de la pureté linguistique qui peut être associée à la pureté culturelle. Les Islandais ont perdu leur indépendance par manque de vigilance mais ils ont su conserver la langue et avec elle la mémoire de la culture de leurs ancêtres. La reconquête de l'indépendance était l'occasion de faire renaître l'esprit de l'État libre en rappelant aux Islandais quelle était leur véritable culture et donc leur véritable identité. Elle était celle de poètes naturels qui ont fait confiance à leurs meilleurs fils pour mener à bien la politique intérieure du pays et ainsi faire que les hommes puissent vivre égaux et en paix. Cette situation d'égalité et de paix ne pouvait être atteinte que si le pays se débarrassait de l'emprise extérieure. L'État libre paraît alors comme un paradis perdu mais possible à retrouver en renouant avec l'esprit qui y régnait alors. Nordal maintient que parce que les Islandais étaient libres et égaux durant l'État libre, la liberté et l'égalité font partie intégrante de leur culture. Mais il ne faut pas s'y méprendre. Contre toute apparence, Nordal n'est pas un socialiste mais un indépendantiste élitiste qui pense que l'homme noble et cultivé est seul capable de faire régner l'ordre et la stabilité sociale. La cohabitation de l'excellence et de l'égalité pose évidemment problème, mais Nordal croit que les hommes d'exception vont créer un

exemple encourageant pour les autres.⁷⁶ Sa conception de l'élite est attachée à la disposition de l'individu qui n'est pas garantie par l'héritage familial et pourtant, il accorde une importance à la « noblesse familiale » qui renvoie au statut social élevé des chefs ou les *goðar* et leurs familles. La noblesse familiale et l'excellence individuelle sont donc les conditions de la grandeur de la nation tout entière. Nordal est un nationaliste au sens qu'il loue sa patrie et ses habitants mais il se montre prudent envers les théories qui proclament que les Islandais sont les descendants d'un peuple supérieur aux autres.⁷⁷ La distinction entre race, nation et ethnie n'est pourtant pas très claire chez Nordal qui pense que les Islandais sont d'origine métisse⁷⁸ et que c'est justement le métissage qui permet de distinguer leur culture de celle de leurs colons. Le peuple islandais n'est ni un peuple purement nordique ni purement germanique, ce qui permet de dire qu'il constitue une nouvelle ethnie qui forme la nation islandaise. Ceci dit, il faut garder à l'esprit que la langue islandaise ne fait pas la différence entre nation et ethnie, deux notions proches qui sont désignées par un seul mot, « þjóð ». La théorie de l'unicité de la « nation-ethnie » frôle celle de la pureté raciale, puisqu'elle est fondée sur le *Livre des Islandais* à partir duquel il serait possible de tracer la généalogie de tous les citoyens du pays jusqu'aux premiers colonisateurs du peuplement.⁷⁹ Pour définir l'identité culturelle de la nation islandaise, il suffit alors d'insister sur le choix que les premiers colons ont fait de s'installer sur l'île où ils ont pu construire une nouvelle identité commune dans des conditions favorables au développement de la culture islandaise.⁸⁰ Ce n'est donc ni l'hérédité, ni la pureté des ancêtres lointains qui sont les garants du succès de l'État libre, mais la naissance d'une nouvelle nation ethnique fondée sur la volonté d'hommes d'horizons divers de bien vivre ensemble dans un pays qu'ils ont choisi.⁸¹

⁷⁶ Nordal, *op.cit.*, p.327.

⁷⁷ Il cite l'historien norvégien Ernst Sars qui dit que les Islandais sont « la crème de la crème » des tribus nordiques », et E.R. Eddison, écrivain et traducteur de *Saga d'Egill*, qui dit grosso modo la même chose, p. 85. Nordal se garde de prendre ces théories trop au sérieux, p. 104 : « Sagnfræðingar ættu því að halda sem sparlegast á ættgöfgi landsnámana sem undirstöðu Íslendinga sögu. »

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 88-95.

⁷⁹ L'idée que les Islandais sont tous des cousins descendus des familles de colonisateurs est fondée sur le *Livre des Islandais*. Le laboratoire de recherche Decode exploite ce réservoir généalogique pour ses recherches génétiques.

⁸⁰ Nordal, p. 104.

⁸¹ *Ibid.*, p. 101 .

L'organisation de la nouvelle société est fondée sur la gestion des familles nobles qui ont mené une politique de consensus. Les manuscrits fournissent la preuve de la spiritualité des scaldes et des écrivains, talentueux et bien éduqués.⁸² Le succès des scaldes auprès de la cour norvégienne montre que les Islandais pouvaient exceller et les Sagas donnent la preuve qu'ils sont capables de créations originales. Les poèmes scaldiques ont été composés pour glorifier les rois norvégiens et sont un domaine où les Islandais ont tellement bien réussi que les poètes norvégiens ont disparu.⁸³ Mais aussi uniques soit-ils, ils ne sont pas d'une grande prouesse spirituelle comme Nordal est obligé de l'admettre. Il les décrit comme « íþrótt »⁸⁴, puisque leur composition repose sur leur habilité à manier les règles lexicales des « heiti » et « kenningar » qui masquent le manque de contenu. Les poèmes étaient commandés par les rois et les poètes mettaient leur honneur à maîtriser le savoir-faire et la technique⁸⁵ poétique que les rois savaient apprécier. Leur composition est donc comparable à un travail artisanal plutôt qu'à de la grande poésie.⁸⁶ Mais les poèmes ne sont pas dépourvus d'intérêt pour autant. Ils témoignent d'une culture méticuleuse à l'origine du succès et de la reconnaissance de leurs auteurs.⁸⁷ Nordal considère également – fidèle à la théorie de l'évolution de la culture – que c'est à travers les poèmes que l'historiographie islandaise est venue à maturité.⁸⁸ Pourtant, il n'accorde pas une grande importance à la spiritualité des Sagas dans la *Culture islandaise* qu'il a déjà évoquée ailleurs.⁸⁹ Il s'intéresse plus au personnage d'Egill, qui représente le début et la fin de l'ancienne culture germanique,⁹⁰ et à l'apogée de la culture de l'État libre où nous trouvons l'auteur de son histoire, Snorri Sturluson, l'écrivain érudit qui a été élevé à Oddi chez le petit-fils de Sæmundur fróði. À eux deux, Egill et Snorri incarnent la naissance et la maturité de l'identité

⁸² Zilzel a dit à ce propos dans *Le Génie* sans nommer les Islandais : « Les sociétés guerrières profanes les plus anciennes ont eu leurs glorificateurs et leurs scaldes. » p. 268.

⁸³ Nordal, p. 290, Gunnar Harðarson, « Skáld Noregskonunga », in *Blindramminn bakvið söguna*, pp. 72-73. Gunnar met en doute la disparition soudaine des poètes norvégiens comme le suggère Nordal, et donne pour argument qu'il n'était pas aussi facile de distinguer un Norvégien d'un Islandais à l'époque que ce qu'on veut nous faire croire.

⁸⁴ Dans l'islandais moderne íþrótt veut dire sport, mais il peut également vouloir dire « art » au sens de savoir-faire.

⁸⁵ Nordal, p. 316.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 318.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 328.

⁸⁹ Voir l'introduction de Jóhannes Nordal dans *Fornar menntir I*, pp. 10-11.

⁹⁰ Sigurður Nordal **Error! Bookmark not defined.**, *op.cit.*, p. 202.

islandaise qui correspond à l'évolution de la littérature. Ils sont aussi deux artistes, l'un est un imprévisible artisan et écrivain en puissance, l'autre est un écrivain mature, mesuré, mondain et cultivé. C'est ainsi que Nordal tente de réfuter la théorie d'Olrik qui a observé les Islandais comme un peuple primitif resté authentique. S'il accepte l'idée que la culture a à un moment donné été primitive, il tourne l'interprétation de l'authenticité de la culture folklorique en une théorie de son évolution vers une grande culture du mérite, dont la longue période de déclin durant les Âges Sombres n'exclut pas mais promet au contraire une renaissance.

Nous voyons chez Nordal que la poésie et la littérature sont les seuls domaines où les Islandais ont créé des œuvres originales qui ne ressemblent à rien de ce qui a pu être conservé ailleurs à la même époque. Nous remarquons également que les arts visuels sont absents dans l'État libre ou du moins pas assez importants pour être traités sérieusement. C'est pourquoi « l'art des mots » constitue l'essence de la culture et de « l'art ». Ainsi, la littérature est ce qu'il y a de plus authentiquement islandais. L'importance de la littérature médiévale repose sur le fait qu'elle a été capable de transcender les frontières et de projeter un halo de gloire sur le pays alors que l'héritage des arts visuels est constitué d'objets banals qui n'intéressent personne. Ils n'ont pas éveillé les esprits et n'ont pas le statut de grand art ni même de grand artisanat comme le connaissent les poèmes eddiques. Ainsi, l'héritage de la culture visuelle est incapable de rivaliser avec la littérature. Il ne manque pas seulement de grandeur mais aussi de preuves suffisamment fiables pour attester l'existence d'une pratique artistique durant l'âge d'or. Bien sûr, il existe la petite statuette qui représente le dieu Þór⁹¹ et son marteau ainsi que quelques restes d'une grande peinture religieuse faite sur panneaux⁹² mais ces exemples ont été considérés trop peu nombreux et pas assez lumineux pour qu'il soit possible d'inclure les arts visuels dans la définition de la culture islandaise. L'enracinement des artistes dans les Sagas et la mythologie nordique prend ici tout son sens, tout comme l'affirmation que l'art n'a pas existé dans le passé. La littérature est considérée comme l'art majeur du pays jusqu'au début du XX^{ème} siècle puisque la littérature médiévale est le seul domaine de création où l'on a pu reconnaître des œuvres

⁹¹ Björn Th. Björnsson, « Úr íslenskri listasögu fyrri alda », *Birtingur*, *op. cit.*

⁹² Selma Jónsdóttir, *A 11th Century Byzantine Last Judgement in Iceland*, Reykjavík, Almenna bókafélagið, 1959.

originales dont la réputation a dépassé les frontières du pays. Quant aux œuvres d'art visuel, elles ne constituent pas un corpus assez cohérent pour être pris au sérieux et surtout, elles n'ont pas toutes été créées en Islande.⁹³ Les œuvres importées ne sont pas des créations authentiques et ne peuvent pas témoigner d'une proximité avec l'original. Le fait qu'un grand nombre d'œuvres qui ont été conservés de la période médiévale sont des importations nous révèle un autre aspect de la culture moins glorifiant : la culture d'importation d'objets qui sont ensuite copiés et qui constituent l'autre partie de l'héritage islandais, celui qui est renié. La distinction entre la culture islandaise et la culture des Islandais est résumée par la distinction faite entre la culture authentique « créative » et « la culture des Islandais passive et réceptive ». Quand Björk affirme qu'il n'existe pas d'art moderne islandais, cela ne signifie pas qu'il n'existe pas d'art moderne en Islande mais que les artistes n'ont pas réussi à « se distinguer » des artistes continentaux et que leur contribution à l'art moderne du monde n'a pas été prise en compte puisqu'elle ne s'est pas distinguée des influences étrangères, pour paraphraser Nordal.

Gunnar Harðarson a décrit la théorie de Nordal comme unilatérale puisqu'elle concerne uniquement la partie de la culture qui a été valorisée par le monde extérieur. Elle est en outre fondée sur une période unique et passe sous silence une multitude d'influences. Nordal n'a peut-être pas eu l'intention de faire oublier les Âges Sombres mais il n'a jamais vraiment terminé d'écrire sur la culture de cette période, même s'il s'est intéressé à la littérature. Un texte destiné à des lecteurs étrangers à ce sujet nous indique pourtant qu'il aurait essayé de trouver des arguments pour rendre la culture de cette période distinctive, puisqu'il souligne le fait que la nation a été capable de sauvegarder la mémoire littéraire malgré la misère.⁹⁴ La théorie de Nordal sur la culture islandaise a de l'importance puisqu'elle s'est gravée dans l'inconscient où elle a été assimilée par chacun. L'accueil favorable de la théorie est directement lié au fait qu'elle est élaborée sur des arguments sur la particularité culturelle qui ont justifié l'indépendance. L'indépendance de la nation et l'indépendance culturelle étaient devenues deux notions indissociables, ce qui pourrait expliquer pourquoi la question de

⁹³ Þóra Kristjánsdóttir, « Myndlist á 17. öld » in Sigurður Línald éd, *Saga Íslands VII*, Reykjavík, Hið íslenska bókmenntafélag, Sögufélagið, 2004, pp. 319-343, p. 319.

⁹⁴ Voir *Literature and the arts*, *op.cit.*

l'aspect distinctif devient un sujet d'actualité à chaque fois qu'un changement significatif dans le domaine artistique a lieu. Le changement est alors déclenché par un agent extérieur qui risque de contaminer voire de faire disparaître la culture islandaise. La menace culturelle peut apparaître sous diverses formes. Le danger le plus immédiat après l'indépendance est venu d'un nouvel élément étranger installé sur le territoire de la jeune République. Il s'agissait de la base militaire de l'OTAN, occupée par l'armée américaine dont la présence a repositionné l'Islande à l'échelle mondiale, à mi-chemin entre les États-Unis et l'Europe. À partir de ce moment, dit Gunnar Harðarson, l'Islande n'est plus en marge de l'Europe mais en son milieu, entre deux univers culturels. On pourrait ajouter une troisième frontière puisque la présence de l'armée a souligné la position géographiquement stratégique de l'île durant la guerre froide, position qui l'a placée à la limite entre deux blocs idéologiquement antagonistes, l'ouest libre et l'est communiste. La présence de l'armée est devenue un danger pour la culture locale lorsque des programmes radio et télévisuels ont commencé à voir le jour. « La menace rouge » venait surtout des partisans islandais du communisme. La crainte de perdre de l'identité culturelle était liée à la peur de perdre l'indépendance. La présence de l'armée a conservé vivante la conscience culturelle comme un phénomène qu'il faut sauvegarder et qui se heurte constamment au besoin de renouvellement qui met en route une opération dialectique d'ajustement où a lieu une négociation entre la particularité islandaise et les influences. Le débat se termine le plus souvent avec un consensus autour d'une nouvelle définition de la particularité capable d'établir provisoirement un nouvel ordre. Cela veut dire que l'on tente d'étouffer l'origine de l'influence et de l'intégrer au discours local pour l'oublier. Les débats autour de l'influence peuvent être très vifs au sujet des arts plastiques, domaine qui a toujours besoin de justifier son existence. Ils sont d'emblée jugés « étrangers » alors que la littérature s'appuie sur la langue – islandaise par définition – et sur les Sagas. Cela n'a pas empêché les critiques acharnées contre la littérature moderne, attaquée au même titre que l'art moderne. Mais du point de vue de la théorie de la culture islandaise, les arts plastiques sont fragilisés par manque de référence à une histoire éloignée de l'art local qui rend la définition de leur particularité d'autant plus urgente. Cette affirmation peut paraître en contradiction avec celle des artistes pour qui l'absence d'histoire est une source de liberté. Pourtant,

cette liberté ne les affranchit pas de la question de l'identité ni n'exempte les œuvres d'une analyse de la particularité islandaise. L'absence d'enracinement des arts visuels qui fortifie la position de la littérature au sein de la culture – et non pas celle des auteurs pris individuellement – rend celle des arts plastiques délicate. Leur fondement n'est pas islandais selon la définition de Nordal. La frontière visuelle n'est pas non plus aussi claire que celle de la langue et ainsi les arts plastiques sont extrêmement sensibles aux contaminations venues de l'extérieur qui apparaissent visuellement. La « traduction en islandais » du visible n'est pas toujours évidente et ainsi les arts plastiques s'appuient sur le sol, c'est-à-dire sur la nature qui fait partie intégrante de la définition de l'identité. La contradiction inhérente à la définition de la culture islandaise prend alors tout son sens, puisqu'au fond, elle suppose que la culture ne peut rester vivante sans le renouvellement qui en même temps se heurte à la définition de l'Islandais. La particularité tente à échapper à la définition et à devenir une notion floue à la recherche d'un éclaircissement. Elle a besoin de constante pour rester claire, ce qui revient à dire qu'il existe une essence islandaise capable de transcender l'œuvre unique et de la ramener sur le territoire islandais. Cette opération n'est efficace que si l'œuvre répond à certaines données.

La décadence de la colonie et la recherche de l'art

Sigurður Nordal ne traite pas la question des arts visuels dans la *Culture islandaise* parce qu'ils n'entrent pas dans son projet de glorification. Il avait pourtant l'intention d'écrire un livre consacré aux études des objets d'art et de l'artisanat.⁹⁵ Ce projet n'a pas abouti mais rien ne prêche à croire qu'il aurait modifié sa façon de distinguer la culture islandaise de la culture des Islandais. Ce conflit interne à sa théorie, qui oppose l'authentique au commun et l'original à la copie, n'aide pas à deviner comment il aurait approché l'héritage de la culture visuelle, qui ne possède pas les mêmes atouts que la littérature du Moyen-Âge, s'il avait voulu faire valoir la particularité islandaise. Il aurait dû résoudre la tension inévitable entre la volonté de mettre la culture locale en valeur et la nécessité de porter un jugement clairvoyant sur les produits culturels qui portent les traits caractéristiques des influences « subies » et non modifiées. Le devoir de rester

⁹⁵ Voir l'introduction de Jóhannes Nordal, *op.cit.*

lucide face aux objets produits durant les Âges Sombres se heurte au besoin de redresser la réputation du pays qui a été dénigrée par des auteurs étrangers par le passé.⁹⁶ La mauvaise appréciation des étrangers est apparue dans des récits de voyages réels et fictifs qui datent de l'époque coloniale et même au-delà, mais qui seraient la conséquence d'une méconnaissance que les Islandais ont le devoir de combler.⁹⁷ La première « campagne » lancée pour redresser cette image dédaigneuse a été menée par l'humaniste Arngrímur Jónsson.⁹⁸ Il a publié des livres destinés à corriger l'image de la colonie sans autre succès que d'éveiller la curiosité pour les manuscrits. Le livre de l'évêque Þórður Þorláksson écrit dans le même but⁹⁹ a eu plus de succès mais pas autant que le récit de Pierre Martin de la Martinière, *Voyage des pays septentrionaux*.¹⁰⁰

D'une autre contradiction surgit l'affirmation que l'isolement du pays aurait eu des effets néfastes sur la culture durant les Âges Sombres. La conviction forgée durant la lutte pour l'indépendance que la culture est la meilleure défense du pays suppose qu'elle puisse résister à des influences étrangères qui se montrent « tyranniques », « hostiles » et « dominatrices ». La culture doit donc être défendue sinon protégée et en même temps on constate que sa vitalité dépend d'une interaction avec le monde extérieur. Il faut donc réussir à réconcilier l'obligation de résister à de mauvaises influences et accueillir celles qui vont contribuer au renouvellement de la culture. L'histoire aura montré que l'isolement conduit directement à la banalité et la stagnation, mais une trop forte présence d'un élément étranger conduit à la perte de l'identité culturelle et encourage la culture de la copie. Nordal ne paraît pas être bien conscient du dilemme inhérent à sa théorie puisqu'il ne dit pas comment le pays pourra dissocier les influences maléfiques sans les influences bénéfiques. Ce dilemme n'est évidemment pas un problème spécifiquement islandais comme l'a rappelé Páll Skúlason à l'occasion du cinquantième anniversaire de la République. Il est international à l'heure où « la culture

⁹⁶ Sigurður Nordal, *op.cit.* p. 46. Voir également Sumarliði R. Ísleifsson, « 'Flett ofan af missögnum um eyland þetta' » in Jón Pálsson, *op. cit.*, pp. 85-93.

⁹⁷ Sigurður Nordal, in *Literature and the Arts*, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁸ *Brevis commentarius de Islandia* est sortie en 1593 et en 1609 il publie *Crymogæa*. Le petit livre sur la littérature et les arts cité ci-dessus a été publié dans le même but que les écrits d'Arngrímur Jónsson. Il inclut quatre essais qui traitent respectivement la littérature, les arts visuels, la musique et le théâtre. La dernière campagne qui a été lancée par une institution officielle de promotion de pays, Íslandsstofa après l'éruption de volcan Eyjafjallajökull en 2010 sous le slogan *Inspired by Iceland*. Il était surtout destiné à aider l'industrie du tourisme.

⁹⁹ *Dissertatio chorographico-historica de Islandia* a été publié en 1666 à Wittemberg.

¹⁰⁰ Sumarliðið R. Ísleifsson, *op.cit.*, pp. 91-92

universelle se place au-dessus de la culture nationale et veut que les individus assimilent les opinions, des procédures de travail et un comportement qui n'est pas celui de leur tradition. »¹⁰¹ Si nous laissons de côté la question de la volonté de la culture universelle¹⁰² et nous en tenons à la question de l'art, il est évident que la narration de l'histoire de l'art, qui en Europe est ancré dans l'héritage gréco-romain revisité par la Renaissance, se veut universel – et cela non sans raison du point de vue européen. La position de l'Islande face à cette histoire universelle de l'art reste ambiguë et a orienté la narration de l'histoire de l'art local qui n'a pas été à la hauteur de ce qui se passait bien mieux ailleurs. L'Islande est bien une colonie décolonisée avec un rapport complexe au passé. C'est également un pays européen, nordique et chrétien. Il a aussi sauvegardé la mémoire de la culture païenne, ce qui le rend proche des cultures non européennes, et que le mouvement de l'indépendance a persisté à intégrer dans la définition de l'identité de la nation moderne. Le pays était une ancienne colonie sous-développée au début du XX^{ème} siècle quand il a commencé à se moderniser, mais qui a choisi de garder les yeux figés sur un passé qui ne s'accorde pas facilement avec la modernisation. La place de l'art dans cet espace intermédiaire entre la modernité et le Moyen-Âge « sans » histoire de l'art est restée vacante puisque l'art n'entrait pas dans le discours glorifiant de résistance. L'art est une affaire de distinction qui une fois liée à la nationalité de l'art exige qu'il puisse être identifié comme authentique et dans le même temps qu'il soit capable de s'inscrire dans la narration de l'art universel. L'absence d'œuvres d'art « authentiques » capables d'être inscrites dans l'histoire de l'art universel a orienté la recherche de l'histoire de l'art local qui ne s'est intéressé qu'à l'art moderne jugé authentique et non à l'héritage de la culture visuelle qui tombe dans la catégorie des influences étrangères qui n'ont pas contribué à modifier la culture locale. Christian Schoen a appris la leçon quand il écrit que « les plus grands trésors de l'art ont été importés ou créés sous l'influence directe des enluminures, des motifs ou des graveurs

¹⁰¹ Páll Skúlason, *op.cit.* p. 38: « Alþjóðamenning hefur sig yfir sérkenni hvernar þjóðmenningar og ætlast til þess að einstaklingar tileinki sér skoðunarmáta, verklag og framkomu sem ekki er bundin hefðum þeirrar þjóðar er hefur alið þá. »

¹⁰² Skúlason prend pour point de départ le texte de Paul Ricœur « Civilisation universelle et cultures nationales ». Quand le texte a été traduit en islandais, le traducteur a fait le choix de traduire 'civilisation' par 'culture' mais ainsi la distinction entre culture et civilisation est effacée. Páll Skúlason choisit de faire la même chose et parle de culture.

importés ». ¹⁰³ Cet art sous influence ne fait pas partie de la culture authentique parce qu'elle renvoie à l'inertie ¹⁰⁴ de la période coloniale. Il ne s'agit pas de nier son existence mais de le réprouver puisque les œuvres ne sont pas à la hauteur des chefs d'œuvres de l'histoire de l'art. Cette sentence sur l'art du passé a été prononcée dès le XIX^{ème} siècle par le peintre Sigurður Guðmundsson, ¹⁰⁵ qui a initié la fondation du Musée national du patrimoine, et qui a déclaré que « la peinture a fait complètement faillite après la Réforme. » ¹⁰⁶ Le regard porté sur les œuvres élaborées après la Réforme, quand la présence du colon était la plus pesante, est sévère puisqu'on considère qu'il porte les signes du déclin de la culture que l'on voudrait pouvoir valoriser. D'un autre côté, l'affirmation que la peinture a fait faillite sous-entend que la pratique picturale a été plus riche avant la Réforme, alors qu'en réalité Sigurður Guðmundsson n'avait pas d'œuvres sur lesquelles il pouvait s'appuyer pour le démontrer. Si nous savons très peu de choses sur l'activité artisanale au Moyen-Âge, un manuscrit qui date de la fin du XIX^{ème} siècle nous indique que la sculpture sur bois a été pratiquée. Il contient des descriptions des méthodes à appliquer pour sculpter et colorer. ¹⁰⁷

Björn Th. Björnsson, le seul historien d'art à avoir écrit sur toutes les époques, a remarqué que le doute plane sur l'origine des œuvres médiévales qui ont été trouvées. Elles ont pu être importées par les premiers colons et non pas faites en Islande. ¹⁰⁸ C'est également l'avis de Þóra Kristjánsdóttir qui est spécialiste de l'art antérieur au XX^{ème} siècle. ¹⁰⁹ Le même doute plane sur de nombreuses œuvres de la période monarchique. Elles ne sont pas seulement considérées sans qualité, comme l'indique le jugement de Sigurður Guðmundsson, il est aussi incertain qu'elles soient le résultat du travail d'Islandais. Tous se passe comme si l'importation privait l'objet de sa place dans l'histoire de l'art du pays alors que le Musée national du patrimoine conserve des objets et des œuvres sans discrimination d'origine. Les œuvres d'art n'ont pas été perçues

¹⁰³ Schoen, *op.cit.*, p. 4: « The significant treasures on the island were mostly imported or were created under the direct influence of illuminations, pattern books or prints which came to the island from abroad. »

¹⁰⁴ Fanon, *op.cit.*, p. 286.

¹⁰⁵ Avec cet artiste de XIX^{ème} siècle apparaîtront les premiers signes d'un (re)naissance de l'art.

¹⁰⁶ Þóra Kristjánsdóttir, *Mynd á þili*, 2005, *op. cit.*, pp. 9, 143.

¹⁰⁷ Ólafur Halldórsson, « Líkneskjusmíð », *Árbók hins íslenska fornleifafélags*, N°70, 1973, pp. 5-17. L'article est fondé sur une étude comparative entre le manuscrit islandais et *De Diuersis Artibus*, un manuscrit allemand du Moyen-Âge.

¹⁰⁸ Björn Th. Björnsson, *op.cit.* 1962,

¹⁰⁹ Þóra Kristjánsdóttir, « Myndlist á 17. öld », in Sigurður Línal éd., *op.cit.*, p.319.

comme de l'art mais en tant qu'objets culturels. Elles ont été étudiées par les archéologues de musée et non par les historiens de l'art à l'exception de Selma Jónsson qui a étudié *Les Panneaux de Flatartunga* qui datent du Moyen-Âge et Ellen Marie Magerøy, spécialiste des sculptures sur bois en Norvège et Islande.¹¹⁰ Þóra Kristjánsdóttir est la première historienne d'art à s'être consacrée à la période mal réputée qui correspond à la Renaissance et l'Époque moderne qui ont fait la gloire de l'art européen. Le problème auquel Þóra Kristjánsdóttir a été confronté face aux œuvres de cette période ressemble par moment à notre problème face aux œuvres d'art vidéo et des nouveaux médias qui datent des années 1980 à 2000. Þóra se trouve confrontée à une collection d'œuvres dont le statut a été incertain puisqu'elles n'ont pas été reconnues comme étant de l'art. Mais l'importance de son travail consiste à reconnaître qu'il existe des œuvres qui datent de la période coloniale. Il a également été important de les confronter et d'essayer de leur donner une place dans l'histoire de l'art et la culture du pays durant la période sombre de leur passé. Or, le retour au passé pose également problème puisque l'approche de l'historien consiste à vouloir inscrire les œuvres étudiées dans l'histoire de l'art européen pour ne pas dire universel de cette époque, ce qui est loin d'être une opération facile. Þóra Kristjánsdóttir choisit de faire le rapprochement entre les changements qui ont vu le jour à la Renaissance en Italie et en Islande où « c'est exactement à cette époque »¹¹¹ que « les artistes ont commencé à signer leurs œuvres et les documents à les mentionner ».¹¹² Elle constate qu'il y a eu des œuvres signées qui datent du XVI^{ème}, XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle et part à la recherche de leurs auteurs. Mais il y a plus d'œuvres non signées que d'œuvres signées et elle essaie ainsi d'attribuer aux artistes des œuvres qui n'ont pas d'auteurs en s'appuyant sur des œuvres signées ainsi que sur des documents écrits. La troisième partie consiste à montrer des influences stylistiques de l'art européen et à les lier à l'histoire universelle de l'art. Les résultats de ses recherches nous fournissent des renseignements précieux sur la création au cours de trois siècles mal connus de l'histoire de l'art en Islande. Cette

¹¹⁰ Les Panneaux de Flatartunga sont appelés ainsi puisqu'il s'agit de quelques panneaux et non de l'œuvre entière.

¹¹¹ Þóra Kristjánsdóttir, *Mynd á þili*, 2005, *op.cit.*, p. 19: « Og það var einmitt á þessum tíma sem fram komu einnig á Íslandi nafngreindir listamenn... ».

¹¹² *Ibid.*, p. 11. « ... þá byrja listamenn að merkja gripi sína og farið er að geta þeirra í rituðum heimildum. »

création est en même temps troublante puisqu'elle déplace l'historicité de la notion d'art et de la distinction qui a été faite entre l'artiste artisan et l'artiste créateur. Au lieu de revaloriser la production locale dans son propre contexte et à rebrousse-poil de l'histoire de l'art universel, Þóra prend la signature de quelques œuvres comme signe d'apparition d'individualisme propre à la Renaissance et d'une conscience de l'artiste de son individualité, alors que les deux ne vont pas nécessairement de pair.¹¹³ Elle passe également sous silence le fait que l'individualité de l'artiste et l'individualisme dans l'art n'ont pas conduit directement à la signature, qui ne devient la règle en Europe qu'à partir du XVIII^{ème} siècle.¹¹⁴ Elle prend la différence des œuvres comme signe de volonté des artistes d'exprimer leur individualité alors que rien ne permet de penser que cela aurait été le cas. La difficulté d'attribuer des œuvres à des auteurs et de déterminer si elles sont le produit d'un Islandais ou importées montre que l'individualité était rarement présente dans l'œuvre et que la signature, même si elle a existé, est une exception et non une règle.¹¹⁵ L'affirmation que les artistes islandais ont tenu à se différencier les uns des autres est également discutable si l'on considère que le besoin de distinction fait partie d'un environnement compétitif. Il n'est pas certain que les artistes aient toujours eu connaissance des œuvres des autres quand ils étaient géographiquement éloignés. Or, cette connaissance a pu être fondée sur une réputation qui ne garantit pas un contact direct avec l'œuvre des autres. Les différences et les distinctions existent telles celles que l'on retrouve sur la chaire du paysan Jón Greipsson, œuvre que Þóra qualifie d'originale parce qu'elle représente des Évangiles que l'on trouve généralement sur les chaires protestantes dans des habits contemporains. La contemporanéité des habits est inhabituelle mais elle peut être liée à la demande spécifique de son commanditaire – qui a offert l'œuvre à l'église de sa région à l'occasion de son mariage¹¹⁶ – et non à la volonté consciente de l'artisan de se distinguer par l'originalité, conception qui est absente de la culture à cette époque. Le peu d'informations que nous possédons au sujet de la réalisation de la chaire nous

¹¹³ Rudolf Wittkower, « Individualism in Art and Artistes : A Renaissance problem », *The Journal of History of Ideas*, Vol. 22, No. 3, July –Septembre 1961, pp. 291-293.

¹¹⁴ Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artistes et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993, pp. 113-114.

¹¹⁵ Wittkower, *op.cit.*, p. 297.

¹¹⁶ La chaire a été faite à la commande du magistrat Björn Magnússon pour l'église de Bæ à Rauðisandur à l'occasion de son mariage en 1617. Þóra Kristjánsdóttir, *Mynd á þili*, 2005, *op.cit.*, p. 53.

permet seulement de nous livrer à des spéculations qui ne peuvent être dissipées que par la connaissance du travail d'autres artistes – ou artisans – contemporains de Jón Greipsson à qui Þóra Kristjánsdóttir n'a pu attribuer d'autres œuvres. L'unique œuvre connue du paysan permet de reconnaître l'habileté du charpentier sculpteur de bois, mais elle ouvre également des questions sur l'activité créative en Islande à une époque que les historiens d'art jugent dépourvue d'art. La revalorisation de la partie visuelle de l'héritage culturel, jusqu'alors ignoré, offre ainsi une nouvelle perspective sur la période qui ne doit pas uniquement aller vers l'autre extrême, qui veut à tout prix réinscrire les œuvres islandaises dans les grands mouvements de l'histoire de l'art, mais examiner le rapport dialectique de l'histoire locale avec l'histoire universelle dans laquelle existe l'Islande, même si sa place n'est pas au centre des événements de la monarchie mais en marge. L'histoire de l'art islandais durant les Âges Sombres est justement l'histoire d'artistes marginaux au sein d'une monarchie au pouvoir centralisé. En voulant gommer cette évidence, on risque de donner une image truquée d'un passé qui oscille de l'oubli à la glorification d'une période certes peu glorieuse mais non moins réelle. L'histoire de l'art de cette période raconte ce qui a eu lieu malgré l'oppression, la misère et l'humiliation. Elle permet d'interroger le rapport de l'Islande au monde et d'évaluer l'impact des changements qui ont eu lieu à l'intérieur du royaume sur la vie culturelle du pays, notamment après l'instauration de la monarchie absolue. Le changement de régime de gouvernance a eu de l'impact sur la culture de pays. Il ne souffre pas tant de la distance géographique par rapport au continent que par les restrictions implémentées sur les sujets du monarque, sur l'accès au savoir et à la circulation des biens culturels. Le statut de la colonie est un facteur et le statut des artistes à l'intérieur de la monarchie dans son ensemble en est un autre. Le défi consiste à discerner parallèlement les ressemblances et les divergences qui révèlent le rapport des insulaires colonisés sur l'île à l'intérieur de la monarchie et au reste de monde.

L'Islande a été liée à Rome au Moyen-Âge en tant que pays catholique, mais après la Réforme, les frontières culturelles se sont déplacées vers le nord pour se figer dans un rapport exclusif avec le Danemark par la force des choses. Sigurður Guðmundsson l'artiste a conclu que la Réforme a eu des influences néfastes sur l'art islandais à partir du XVI^{ème} siècle, ce qui est difficile à prouver par manque d'œuvres antérieures à la

Réforme. C'est en observant les œuvres d'art dans les collections danoises que nous pouvons constater que la Réforme a un impact non négligeable sur la production des images. Mais la religion n'est pas l'unique facteur d'influence. Le pays s'appauvrit à partir de la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle après avoir été soumis au régime mercantiliste qui a figé les rapports sociaux et limité les débouchés de ceux qui voulaient devenir artistes. Quand le commerce est devenu l'exclusivité des Danois, les profits qui ont pu être tirés de la vente des produits exportés vers l'Europe¹¹⁷ sont entrés dans les caisses du roi. L'inertie sociale et culturelle apparaît alors comme une conséquence directe de l'exploitation danoise des produits exportables. Mais les restrictions imposées aux sujets de la monarchie ne vont pas uniquement affecter la culture islandaise, mais bien l'art et l'artisanat au Danemark. L'art religieux a été soumis à des restrictions à la suite de la Réforme qui limite la marge de créativité des artistes. Il sera surtout façonné par les artisans qui continuent de produire des objets et des images dont l'Église a besoin. Ces œuvres sont considérées mineures alors que l'art majeur se sécularise. Le roi, qui possède l'Église protestante sous tutelle, devient le commanditaire principal des œuvres d'art, qu'elles soient religieuses ou sécularisées.¹¹⁸ Le pouvoir ecclésiastique danois n'a pas hésité à solliciter des artistes « allemands » pour orner les églises avant la Réforme¹¹⁹ et le monarque a continué de faire de même. Le roi Frederick II a engagé Cornelis Floris d'Antwerpen pour décorer la cathédrale de Slesvig et c'est lui qui amènera le style de la Renaissance au Danemark.¹²⁰ Ses successeurs vont se tourner vers les Pays-Bas et l'Allemagne pour faire appel à des artistes de renom à qui ils vont passer des commandes pour les décorations somptueuses de leurs palais ou les engager comme peintres de cour.¹²¹ C'est uniquement après que le

¹¹⁷ L'huile de baleine était recherchée pour les lampes à huile, mais les baleines étaient également chassées sur la côte norvégienne, au Spitzberg et au Groenland. Le roi possédait des mines de solfatare en Islande qui fournissaient la matière brute utilisée pour produire la poudre à canon pour des armées dans toute l'Europe.

¹¹⁸ Birgitte Böggild Johannsen & Hugo Johannsen, *Kongens kunst. Ny dansk kunsthistorie 2*, København, Kunstbogklubben, 1993; *Christian IV and Europe, the 19th art exhibition of the Council of Europe*, Danmark, 1988.

¹¹⁹ Des œuvres les plus prestigieuses du début du XVI^{ème} siècle sont faites par les Allemands Claus Berg et Hans Brüggemann. Voir le chapitre sur « Danmark - Billedkunst » dans *Den store danske* consulté sur www.denstoredanske.dk et plus particulièrement le sous-chapitre sur « Romansk et gotisk kunst ».

¹²⁰ Böggild Johannsen & Johannesen, *op.cit.*, pp. 45-47.

¹²¹ Voir *Christian IV and Europe, op. cit.* Pieter Isaacz était peintre de cour de Christian IV et William Heinbeich chez son fils, Fredrick III qui a instauré la monarchie absolue. Isaacz est né au Danemark de parents hollandais et a étudié la peinture aux Pays-Bas.

modèle de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris, fondé en 1648 sur le modèle de l'Académie de Rome, commence à se propager dans le nord de l'Europe, que les artistes danois commencent à se faire un nom et que l'accent commence à être mis sur la nationalité de l'artiste. Les royaumes en Europe vont tenir pour obligatoire de garantir la formation de « leurs » artistes.¹²² Le Danemark sera le premier pays nordique à fonder sa propre Académie Royale de portrait, sculpture et architecture en 1754, ce qui marque le début de l'histoire de la peinture et de la sculpture danoise.¹²³ La pratique artisanale, qui va servir de modèle aux artistes islandais après la Réforme, est éclipsée dans l'histoire de l'art danois par la riche collection d'œuvres faites par divers artistes européens, commandées et acquises par les rois. La fondation de l'Académie royale danoise marque un nouveau commencement au Danemark, où l'art danois n'est plus commandé à l'étranger mais produit par des artistes de nationalité danoise. Ce changement marque une transformation du statut de l'artisan qui a maintenant la possibilité de choisir la voie de l'artiste mais il met en même temps la production artistique dans un contexte où il prend conscience de son enracinement dans un territoire. Cette transformation de l'enseignement et de l'art mettra plus d'un siècle à se mettre en place en Islande, et cela uniquement après que l'enseignement de l'Académie a été remis en question par les artistes modernes.

La production des images était inévitablement marquée par la position périphérique de la colonie, éloignée des tourbillons culturels et artistiques nord-européens qui tournaient autour des dynasties et de la grande bourgeoisie des marchands. Cela va sans dire que l'artiste islandais était plus proche d'un modeste artisan danois, dont le nom n'était pas inscrit dans l'histoire, que de l'artiste de cour. L'artisan danois a continué de façonner des chaires, des triptyques et des fonts baptismaux pour les églises réformées qui n'étaient pas fréquentées par la noblesse. L'artisan danois était influencé par la présence des artistes hollandais, flamands et allemands ainsi que par les images à sujets religieux recherchés par l'Église qui circulaient sous forme de gravures. Dans ce contexte la présence de l'individualisme dans l'art paraît encore loin, ce qui n'exclut pas que l'artiste-artisan ait pu se distinguer et être fier de son ouvrage dont il a pu proclamer

¹²² Voir Akademiraadet : <http://www.akademiraadet.dk/index.php?id=60>

¹²³ Elle devient l'Académie de peinture, sculpture et architecture en 1771 et l'Académie des Beaux-Arts à partir de 1814.

la parenté en y inscrivant son nom.¹²⁴ L'irrégularité de la signature sur des œuvres peut alors être considérée comme révélatrice du jugement que l'artisan portait sur son ouvrage. La signature peut être le seul indice de l'autoévaluation de l'artiste quand il n'existe pas d'autres documents pouvant nous éclairer sur sa vie et ses pensées, ni sur les conditions dans lesquelles il a exercé son métier. Les rares documents qui existent sur les artistes-artisans islandais de cette époque révèlent peu d'informations sur leurs personnalités, ce qui indique que la société ne se préoccupait pas tellement de leur individualité. Elle a en revanche été concernée par leur savoir-faire et la qualité des ouvrages, ce qui indique que leur statut a été celui de l'artisan. Mais l'idée que nous avons de l'artisan a besoin d'être révisée pour le contexte islandais où les guides n'ont jamais existé. Quelques artisans semblent avoir pu vivre de leur savoir-faire mais la plupart du temps, ils ont aussi été paysans ou pasteurs. Avant la Réforme, ils ont sans doute eu leur place au sein des monastères comme Benedikt Narfason, un tailleur de bois, qui a signé une chaise de style romanesque qui date du XVI^{ème} siècle. C'est la plus ancienne signature que Þóra ait trouvée sur une des trois chaises qui ont appartenu à Þórunn Jónsdóttir, la fille de l'évêque catholique Jón Arason.¹²⁵ Les chaises appartiennent à la période catholique d'avant la Réforme. Quand les monastères ont disparu, c'est surtout au sein des églises et des deux évêchés, Hólar et Skálholt, que les artistes ont eu la possibilité de déployer leur talent et leur savoir-faire. Mais ils ne sont pas nombreux à avoir eu l'occasion de se consacrer exclusivement à cette activité, même si cela a été le cas d'un artisan du XVII^{ème} siècle nommé Guðmundur Guðmundsson. Þóra n'a pas trouvé d'informations sur ses années de formation, mais il aurait passé au moins sept ans à l'étranger, d'où il était de retour quand l'évêque Brynjólfur Sveinsson préparait la construction d'une nouvelle église à Skálholt en 1650.¹²⁶ L'évêque a engagé Guðmundur comme maître d'ouvrage mais sept années plus tard, quand Gísli Þorláksson devient évêque à Hólar, il sera pris à son service. Guðmundur Guðmundsson fera de nombreux objets pour l'évêque et sa femme, dont son œuvre la plus connue et la seule qu'il ait signée. Il s'agit d'un font baptismal sculpté sur stéatite dans un style baroque qui porte une inscription qui précise que le font a été

¹²⁴ Wittkower, *op.cit.*, p. 297.

¹²⁵ Þóra Kristjánsdóttir, 2005, *op.cit.*, p.20. Les chaises étaient trois à l'origine selon les documents, mais seulement deux ont été conservées.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 56.

fait pour l'évêque d'après ses instructions.¹²⁷ Le commanditaire sait ce qu'il veut et cela a sans doute été le cas du commanditaire de la chaire de Jón Greipsson. Le nom du commanditaire est en effet plus susceptible de figurer sur les œuvres et dans les inventaires des églises¹²⁸ que celui de l'ouvrier, ce qui explique pourquoi Guðmundur est un des rares artisans du XVII^{ème} siècle à être connu par son nom.¹²⁹ L'artisan ne signait son ouvrage qu'exceptionnellement. Le font baptismal était avec la chaire et le panneau d'autel l'objet le plus significatif de l'Église protestante qui porte à croire que l'évêque a voulu que l'artisan lui porte une attention particulière. Un autre artisan connu de nom est Brynjólfur Jónsson, mais son cas est différent. Il n'était pas seulement un tailleur sur os très habile¹³⁰ mais aussi un paysan aisé siégeant à l'assemblée législative. Il avait les moyens d'offrir des œuvres à son église qui a inscrit son nom dans ses inventaires.¹³¹ Dans d'autres cas, les documents racontent qu'untel a été peintre ou sculpteur sans que l'on ait pu trouver des œuvres ayant pu lui être attribuées. C'est notamment le cas de Marteinn Jónsson, le deuxième évêque luthérien de Skálholt qui, après avoir dû abandonner l'évêché, s'est consacré à la décoration des églises.¹³² Son nom et son histoire sont connus grâce à sa position mais aucune œuvre n'a pu lui être attribuée. La pratique artistique continue d'être liée à l'Église après la Réforme sous une forme modeste qui limite la marge de manœuvre de l'artiste et n'encourage pas la créativité. Les représentants des pouvoirs séculaires étaient les gouverneurs et les magistrats qui ont cherché à importer les objets dont ils avaient besoin plutôt qu'à encourager la production locale.

Selon Björn Th. Björnsson, les œuvres qui datent de cette période portent des traces d'une rencontre entre l'art du Moyen-Âge et l'art de la Renaissance.¹³³ Il considère que la pratique est ancrée dans la tradition moyenâgeuse mais qu'elle porte des signes d'un nouveau style de représentation. Ce nouveau style n'apparaît pas dans l'art populaire

¹²⁷ « Þennan skjirnir Saa Hefur Uthogvid Gudmundur Gumundsson Eptir Forlæge og firirsofn Vird : H. Gijsla Thorlakssonar Biskups a Holum 1674 » in *Ibid.*, p. 58.

¹²⁸ Les évêques faisaient des visites aux églises où ils documentaient tous les objets leur appartenant. On n'y parle que des donateurs, et non des façonneurs. Þóra Kristjánsdóttir, 2005, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 66; Kristján Eldjárn, « Tvær doktorsritgerði um íslensk efni », *Árbók íslenska fornleifafélagsins* 1969, Reykjavík, 1970, pp. 99-125, p. 118.

¹³⁰ Þóra Kristjánsdóttir, *Ibid.*, pp. 34 -35. Quatre cornes à boire de Brynjólfur Jónsson se trouvent dans des collections de musée au Danemark, en Suède et en Russie.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, p. 24-26. Hjalti Hugason, « Kirkja Þórðar Þorlákssonar » in Jón Pálsson éd., *op.cit.* p 63.

¹³³ Björn Th. Björnsson, 1962, *op. cit.*, p. 24.

mais dans les triptyques où l'on trouve des figures bibliques habillées à la mode antique situées dans un espace architectural au modèle inconnu en Islande. Il n'y a pas parmi ces œuvres de fresques ou de statues sculptées dans des matériaux précieux mais des peintures sur panneaux, des enluminures, des sculptures sur bois et divers objets d'usage taillés.¹³⁴ La majorité des panneaux sont des triptyques auxquels on peut ajouter quelques portraits dont certains ont été peints sur toile, et les chaires auxquelles l'Église réformée accordait une certaine importance.¹³⁵ De nombreuses œuvres, à partir de la fin du XVII^{ème} siècle jusqu'au fin du XVIII^{ème}, portent des traces du style baroque.¹³⁶ Cela signifie que le pays n'a pas été complètement sans nouvelles des tendances en vogue en Europe, et surtout qu'elles sont arrivées au Danemark. Or, ce sont justement ces œuvres qui ne sont pas authentiques et qui n'ont pas influencé les artistes modernes. Comparées aux grandes œuvres dont elles portent l'écho, elles sont considérées comme mineures. Le manque de maîtrise de la technique employée sur les panneaux peints les a rendues peu attrayantes aux yeux des modernes. La pauvreté des sujets traités peut aussi être évoquée mais ils sont limités à quelques thèmes bibliques qui correspondent au besoin de l'Église luthérienne. Mais leur aspect le moins attrayant est la répétitivité des représentations et le manque d'imagination qui, combiné à une mauvaise maîtrise du savoir-faire, les rendent peu artistiques. Les œuvres religieuses sont peintes ou taillées sur bois ou panneaux mais les objets d'usage se caractérisent par des décorations taillées. Les objets taillés ont suscité plus d'intérêt que les peintures. C'est surtout vrai pour les objets d'usage qui représentent des formes végétales. Mais dans la peinture nous trouvons, hors la représentation de la Cène et le crucifix, quelques panneaux mémoriaux et des portraits d'individus distingués tels que les gouverneurs, les magistrats et les évêques. L'Église est restée le principal commanditaire des œuvres, ce qui a inévitablement eu des répercussions sur la pratique qui pouvait être prise en main par les pasteurs eux-mêmes. La transmission du savoir-faire semble avoir eu lieu localement mais les pasteurs sont avec les autres représentants du pouvoir les seuls à avoir eu la possibilité d'aller au Danemark.

¹³⁴ Ce sont surtout des coffres et des cabinets, mais il existe également des plaques et des olifants sculptés dans l'os de baleine du XVI^{ème} siècle.

¹³⁵ Bøggild Johannsen & Johannsen, *op. cit.*, p. 74.

¹³⁶ Þóra Kristjánsdóttir, 2005, *op. cit.*; Kristján Eldjárn, *Art ancien d'Islande*, Paris, Elsevier, 1958.

La seule éducation formelle à avoir lieu au sein de l'évêché est l'école latine. Janus Jónsson a fait un compte-rendu des modifications de l'enseignement des écoles latines depuis le Moyen-Âge jusqu'à l'établissement d'une seule école à Reykjavik en 1846, mais il n'y mentionne pas une seule fois le dessin comme une des matières enseignées.¹³⁷ Le dessin semble pourtant avoir été rendu accessible aux élèves à une certaine période, même si cela n'a pas figuré sur le curriculum vitae. Le dessin a pu être enseigné de manière aléatoire ou il a été considéré comme un passe-temps, mais tout porte à croire qu'il était proposé aux élèves dans les écoles des deux évêchés à certaines périodes.¹³⁸ Le dessin est lié au savoir mais la taille sur bois était une pratique populaire¹³⁹ dont la transmission passait d'un individu à l'autre de manière désorganisée et spontanée au sein des fermes. Le meilleur regard sur la société, les arts et les artistes nous a été transmis par l'histoire du révérend Hjalti Þorsteinsson qui a très tôt manifesté du talent pour le dessin. Il a été élevé par son grand-père qui était révérend et qui avait pour assistant l'oncle de Hjalti, nommé Jón Hjaltason. Celui-ci avait étudié à l'évêché de Hólar quand Þórður Þorláksson dirigeait l'école et lui apprenait le dessin et la musique. Þórður était le frère de Gísli Þorláksson, l'évêque à Hólar, qui était connu pour son intérêt pour les arts et avait engagé Guðmundur Guðmundsson à son service.¹⁴⁰ Þórður est un homme savant et cultivé qui a eu l'occasion de passer une dizaine d'années à étudier et à voyager en Europe avant de finir ses études de théologie à Copenhague.¹⁴¹ Il ne s'est pas uniquement consacré à la théologie mais à la science et aux mathématiques, connaissance dont il s'est servi pour dessiner des cartes géographiques de l'Islande. On lui attribue également un panneau mémorial et un portrait de femme¹⁴² qui permet de croire qu'il a pu pratiquer la peinture sur son temps libre. Ces deux frères ont eu une influence sur le parcours de Hjalti Þorsteinsson qui, après avoir reçu une formation initiale chez son grand-père, a été envoyé à Hólar où il a

¹³⁷ Janus Jónsson, « Saga latínuskóla á Íslandi til 1846 », *Tímarit hins íslenska bókmenntafélags*, Reykjavík, 1893, pp. 1-97.

¹³⁸ Þóra Kristjánsdóttir, « Þórður Þorláksson – myndir og minjar » in Jón Pálsson, *op.cit.*, p. 17.

¹³⁹ Þór Magnússon, *A showcase of Icelandic national treasures*, Reykjavík, Iceland Review, 1987, p. 84

¹⁴⁰ Ils étaient des fils et arrière-petit-fils d'évêque. Leur père était Þorlákur Skúlason, et leur grand-père l'évêque Guðbrandur Þorláksson, un savant et humaniste connu pour avoir dessiné la première carte géographique de l'Islande et pour avoir imprimé la première traduction de la Bible en islandais.

¹⁴¹ Þóra Kristjánsdóttir, 2005, *op.cit.*, p. 74. On sait qu'il a étudié à Wittenberg, qu'il a passé un hiver à Paris et qu'il est passé par les Pays-Bas avant de revenir à Copenhague.

¹⁴² *Ibid.*, p. 76.

dû rencontrer le tailleur d'images Guðmundur Guðmundsson. Dans un récit autobiographique, Hjalti décrit sa fascination pour le dessin et son envie de devenir artiste mais son grand-père refuse de l'envoyer à l'étranger pour devenir peintre. Il veut qu'il devienne un homme de lettres.¹⁴³ Quand Gísli Þorláksson murut, Þórður était devenu évêque à Skálholt. Il prend Hjalti sous sa tutelle et fait de lui son assistant. Il l'initie à la peinture, le soutient durant ses études de théologie à Copenhague et l'encourage à apprendre la musique.¹⁴⁴ Durant les deux années passées à l'université, Hjalti consacra tout son loisir à la peinture, la sculpture sur bois et la musique.¹⁴⁵ Il continue de faire de même après qu'il est devenu pasteur en Islande où il produit une œuvre assez remarquable, compte tenu de son activité principale, faite au cours d'une longue vie puisqu'il meurt en 1754 à l'âge de 89 ans. Ses œuvres diverses contiennent des portraits, des triptyques et des chaires dont celle de son église à Vatnsfjörður, située dans les fjords de l'Ouest. Sur la chaire sont sculptées la figure du Christ et celles des quatre Évangiles, chacun placé sur une case ouverte où se trouve leur symbole ainsi que des anges sculptés et peints, des décorations florales et des colons. Cette chaire n'est pas sans ressemblance avec la chaire que Guðbrandur Þorláksson, l'arrière-grand-père de Gísli et Þórður, avait fait construire à Hambourg pour l'évêché à Hólar, mais assez différente pour ne pas en être une copie. Une autre chaire que Hjalti a faite pour un collègue diffère de la sienne en ce sens que les figures et les décorations ne sont plus sculptées mais peintes sur des panneaux qui ont été fixés sur la chaire, ce qui pourrait indiquer qu'il ait envoyé les panneaux pour éviter le déplacement et que la chaire a pu être construite par quelqu'un d'autre. Hjalti a également fait un crucifix sculpté sur bois pour son église qui est une œuvre remarquable dans le contexte islandais. Le Christ est représenté dans une posture paisible alors que son corps est couvert de tâches de sang qui exsude de ses plaies, et n'a rien d'une œuvre d'amateur. La statuaire de la Madone est plus inhabituelle dans une église protestante¹⁴⁶ mais elle est clairement inspirée d'une petite madone du Moyen-Âge dont Hjalti s'est servi comme modèle tout en transformant la Marie médiévale en une jeune fille paysanne. Mais Hjalti n'a pas uniquement fait des œuvres religieuses. Il a été sollicité par Þórður Þorláksson et des

¹⁴³ Matthías Þórðarson, *Íslenzkir listamenn*, Reykjavík, Rit Listvinafjelagsins, 1920, pp. 1-3.

¹⁴⁴ Þóra Kristjánsdóttir, 1998, *op.cit.*, p. 17.

¹⁴⁵ Þóra Kristjánsdóttir, 2005, *op. cit.*, p. 90.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 95.

hommes distingués de sa région pour faire leurs portraits. Comparés aux portraits d'autres Islandais de l'époque, ceux de Hjalti se distinguent par la fermeté du dessin, le trait plutôt raffiné et un certain réalisme qui laisse pénétrer le caractère de ses modèles. Une telle ressemblance avec le modèle est complètement absente des portraits peints vers la fin du XVII^{ème} siècle par deux pasteurs homonymes, Jón Guðmundsson. Ils n'ont pas eu le privilège de Hjalti d'être sous la tutelle des deux frères évêques connus par leur amour pour les arts. Il faut noter que leur arrière-grand-père, l'évêque Guðbrandur Þorláksson, est l'homme le plus représenté par image dans l'histoire de l'art islandais. Il existe une dizaine de portraits de Guðbrandur Þorláksson, qui sont tous le fait de peintres inconnus mais sans doute hambourgeois.¹⁴⁷ L'œuvre et le parcours de Hjalti Þorsteinsson est donc exceptionnel. Même s'il n'a pas choisi de devenir artiste, il a consacré une grande partie de son existence à la pratique artistique. Mais il faut reconnaître que son parcours est une exception qui n'a rien de comparable. Pourtant, nous pouvons sans doute remercier son grand-père de l'avoir empêché de suivre sa voie puisqu'il n'est pas certain que Hjalti serait revenu au pays s'il avait choisi de se consacrer à l'art, ce qui sera le destin d'un de ses descendants.¹⁴⁸

Le jugement sévère porté sur les œuvres du passé dès le XIX^{ème} siècle ne peut être dissocié de la fondation de l'Académie Royale de la peinture et de la sculpture. Il encourage le développement des beaux-arts au Danemark et est suivi par une période fertile de création au début du XIX^{ème} siècle, période que les Danois ont appelé l'Âge d'Or de l'art danois. Les peintures sur panneaux de l'Islande du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles ne relèvent pas des beaux-arts et ne peuvent être considérées comme représentatives du classicisme ou du génie artistique mis en valeur par l'Académie. Elles ont été élaborées par des hommes qui n'ont pas eu la possibilité de cultiver leur génie ni d'élever leur pratique au niveau des beaux-arts. Certains d'entre eux ont eu l'occasion d'acquérir une culture générale et éventuellement de suivre un apprentissage de courte durée auprès des artisans danois, dont la pratique n'était pas pour autant au niveau du grand art du pays. D'autres ont été de simples paysans sans formation. Leurs

¹⁴⁷ Il n'existe pas autant de portraits d'artistes islandais à cette période. À l'époque de Guðbrandur, le commerce avec la Hanse était encore florissant et l'évêque en a largement profité.

¹⁴⁸ Halldór Hermannsson, « Íslenskur málari », *Óðinn*, Vol. 9, n°1, 1913, pp. 1-2.

œuvres appartiennent à l'art populaire ou « paysan »¹⁴⁹ et ont été qualifiées de folkloriques. Les œuvres de paysans ne sont pourtant pas sans intérêt comme le montre la chaire mentionnée ci-dessus de Jón Greipsson. Nous ne savons rien sur ce paysan, mais il en va autrement de son confrère Illugi Jónsson. Son père était intendant à Hólar¹⁵⁰ à l'époque de Gísli Þorláksson, ce qui nous laisse supposer qu'il a été l'apprenti de Guðmundur Guðmundsson. On lui attribue une chaire qui est remarquable dans le contexte islandais, même si elle peut paraître primitive comparée aux chaires des meilleurs artisans du nord de l'Europe. De telles comparaisons ont conduit les Islandais à rejeter des œuvres comme le montre la remarque de Matthías Þórðarson, premier directeur du Musée national du patrimoine, à propos d'un triptyque arrivé au musée en 1915. Elle est représentative du regard qui a été porté sur cette période et surtout sur la peinture. Le directeur décrit « une horrible Cène » au milieu du triptyque et sur les ailes des images « de type allégoriques »¹⁵¹ qu'il n'arrive pas à identifier. Un deuxième triptyque qui ressemble au premier, arrivé au musée pour une restauration en 1998, a permis à Þóra Kristjánsdóttir de les attribuer au pasteur Þorbergur Einarsson, petit-fils de Hjalti Þorsteinsson, qui a appris la peinture chez son grand-père. Þorbergur n'a sans doute pas eu le même talent que celui-ci ni le même loisir pour se consacrer à cette activité puisque seuls ces deux triptyques ont pu lui être attribués. Ils n'ont rien d'extraordinaire et du point de vue historique, ils n'ont pas les qualités que l'on exige d'une œuvre d'art. Ces deux œuvres sont en revanche caractéristiques à plusieurs titres, notamment quant à la procédure employée pour la production des images. La Cène a été peinte d'après une gravure reproduisant une peinture de l'artiste français Jean Restout.¹⁵² Dans le même temps, la composition du panneau diffère des autres représentations de la Cène par la position du Christ qui n'est pas au milieu des apôtres, mais assis à droite de la table. L'arrangement de la scène est fondé sur la gravure faite après une peinture bien connue mais la ressemblance s'arrête là. Sur les ailes se trouvent deux figures longilignes et largement disproportionnées, comme si le peintre ne maîtrisait pas l'anatomie humaine, ce qui a sans doute été le cas. Mais il est intéressant de noter qu'elles n'ont pas été faites d'après un modèle connu alors qu'elles pourraient

¹⁴⁹ Björn Th. Björnsson, 1962, *op.cit.*, p. 24.

¹⁵⁰ Þóra Kristjánsdóttir, 2005, *op.cit.*, p. 78.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 116 : « herfileg kvöldtíðarmáltíð » et « líkingarfullar myndir ».

¹⁵² *Ibid.*

avoir été dessinées de mémoire. Par contre, la Cène suit la règle générale qui consiste à peindre d'après une copie qui souvent est elle-même une copie. Cette pratique était courante au Moyen-Âge quand les artistes se servaient des livres de dessin et de peinture mais deux manuscrits de tels livres ont été trouvés en Islande. Les peintres protestants ont continué cette pratique en s'appuyant sur des gravures connues. Les artistes ont peint directement d'après la gravure modèle sans autre modification que celle que leur imposait leur manque de maîtrise du dessin anatomique et de la perspective. Deux gravures représentant la Cène semblent avoir particulièrement plu aux Islandais puisqu'elles ont souvent servi de modèle au cours des deux siècles. Il est également possible que le nombre de graveurs en circulation ait été réduit, ce qui expliquerait leur réapparition. Le premier modèle est une gravure de Philip Calle, d'après une peinture d'Anthonie von Blockhardt. Le second provient d'un graveur de renom, Hendrick Golztius.¹⁵³

En général la taille du bois est mieux maîtrisée que la peinture à l'exception de Hjalti Þorsteinsson. C'est ce que nous montre l'œuvre de Hallgrímur Jónasson, sculpteur sur bois né au début du XVIII^{ème} siècle. Il a reçu sa formation en Islande mais nous n'avons aucun renseignement sur son apprentissage de peintre. Ainsi, nous supposons que son habileté de sculpteur sur bois a été à l'origine des commandes des deux triptyques et des deux panneaux d'autel qui lui sont attribués. Aussi beaux que puissent être ses objets taillés, leur auteur n'est pas ce qu'on peut appeler un peintre habile. Son mérite consiste surtout à ne pas avoir essayé de faire ce qu'il ne maîtrise pas. Il ne fait aucun effort pour rendre la perspective et n'essaie pas de situer la Cène dans un grand espace architectural comme l'ont fait ses prédécesseurs. Il se contente de représenter le dernier repas dans un espace à deux dimensions où il peint maladroitement le Christ. Ces peintures ressemblent en effet à des peintures naïves, ce qui leur procure toutefois un certain charme. Prenons la peinture sur bois conservée à Davíðshús à Akureyri qui montre les apôtres situés autour d'une table peinte en vert, qui penche vers le spectateur et sur laquelle sont posées des assiettes représentées par des cercles rouges. Devant les assiettes, il y a des minuscules carafes et chandelles alors que des décorations florales sont placées sous la table, dans un espace indépendant. La

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 60, 64.

palette est limitée mais témoigne d'un goût pour les couleurs intenses et saturées. Les habits sont de couleur verte, rouge et jaune brunâtre, le tout placé sur un fond noir où la ligne horizontale des fenêtres à carreaux en arrière-plan suggère la profondeur d'un espace intérieur. Une autre représentation de la Cène par le même artiste, réalisée sur un panneau en longueur, montre les apôtres assis derrière une mince table placée au premier plan. L'attraction du panneau se trouve dans la position des apôtres qui se déclinent en arrière en s'éloignant de Jésus, situé au milieu pour souligner leur incrédulité quand il leur annonce qu'il y a un traître parmi eux. Au-dessus de tous (sauf de Judas assis à l'écart, à côté de la table) planent des auréoles comme des soucoupes volantes. La naïveté du dessin est compensée par un sens certain de la couleur, la position des corps et la disposition des objets dans l'espace bidimensionnel. Ce ne sont toutefois pas les triptyques qui ont fait la réputation de Hallgrímur mais les objets sculptés de bois. Il a fait des coffres taillés et décorés avec des formes florales et des figures colorées qui représentent des hommes galants, des femmes contemporaines ou des événements de la vie des gens. Ces formes différant considérablement des brindilles romanesques que l'on trouve sur de nombreux objets taillés sur bois depuis le Moyen-Âge et jusqu'au XIX^{ème} siècle. Les formes romanesques ont été burinées sur des cabinets, des coffres et des planches à travers les siècles. Selon Þór Magnússon, la longévité de cette pratique artistique s'explique par sa facilité d'exécution : le sculpteur n'avait besoin que d'un canif, objet simple à acquérir et à manipuler sur le bois.¹⁵⁴ Certains tailleurs ont des noms connus, d'autres ont laissé derrière eux des objets uniques dont on ne connaît d'autre origine que la région. La différence entre les décorations taillées par Hallgrímur et les objets plus traditionnels a sans doute contribué à sa réputation. Þóra Kristjánsdóttir ne mentionne pas où et comment il a pu entrer en contact avec ce nouveau style dont ses contemporains ont apparemment su apprécier la qualité, mais elle pense qu'il a dû voir cela sur des objets importés. On remarque que Þóra tient à attribuer des coffres à Hallgrímur, chose impensable pour Ellen Marie Magerøy qui préfère se confiner aux œuvres qui lui sont attribuées avec certitude. Magerøy a suggéré l'existence d'un deuxième sculpteur sur bois contemporain de Hallgrímur qu'elle a surnommé « l'artiste des vrilles », hypothèse soutenue par Kristján

¹⁵⁴ Þór Magnússon, *op.cit.*

Eldjárn.¹⁵⁵ Þóra, en revanche, pense qu'on n'a pas rendu justice à Hallgrímur et tient à les lui attribuer.¹⁵⁶ Nous n'allons pas trancher sur ces divergences qui montrent bien la difficulté soulignée par Björn Th. Björnsson de faire la différence entre un objet authentiquement islandais – au sens qu'il aura été fabriqué en Islande – et un objet importé. On note également que si « l'artiste des vrilles » a existé, il est resté inconnu alors qu'un admirateur de Hallgrímur Jónsson a transmis sa réputation au roi qui lui a accordé une somme honoraire pour « s'être fait un nom de maître de charpenterie et s'être montré selon sa classe, efficace en rendant un grand service à son pays ».¹⁵⁷ La mention du roi ne fait aucun doute quant au statut social de Hallgrímur Jónsson au sein du royaume. C'est un artisan qui a su se distinguer de ses compatriotes.

Le fils de Hallgrímur Jónsson a suivi les pas de son père : il n'est pas devenu sculpteur sur bois mais peintre. Jón Hallgrímsson est en effet un des deux artistes mentionnés par Þóra Kristjansdóttir qui n'ont pas été sculpteurs sur bois mais peintres.¹⁵⁸ On n'a attribué ni sculptures sur bois ni objets taillés à Jón Hallgrímsson, même s'il a été charpentier pour gagner sa vie quand la peinture ne lui rapportait rien. Contrairement à son père qui n'a jamais quitté le pays, Jón est allé à Copenhague en 1760, six années après la fondation de l'Académie Royale mais rien ne prêche à croire qu'il ait même essayé d'y entrer. Il a sans doute fait son apprentissage auprès d'un artisan¹⁵⁹, sa formation de peintre n'ayant par ailleurs duré que deux ans. Les peintres de formation n'ont pas dû être nombreux à son époque puisque sa première commande après son retour au pays est venue de l'évêché de Hólar pour la nouvelle église où il a peint sur du bois sept allégories des vertus destinées à couvrir les murs. Une grande partie de ces peintures a été enlevée de l'église lors de sa restauration entre 1886 et 1888 et vendue aux enchères¹⁶⁰, fait qui nous montre encore une fois le regard que le XIX^{ème} siècle a porté sur ces œuvres. Les peintures de Jón Hallgrímsson devraient pourtant attirer notre attention, non seulement parce qu'il a été le seul peintre de son époque,

¹⁵⁵ Kristján Eldjárn, *op. cit.*, p. 122.

¹⁵⁶ Þóra Kristjansdóttir, 2005, *op.cit.*, p. 114.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 108: « ... af því tilefni, að hann hefir gert sig nafnfrægan með meistaralegu trésmíði og einkum auðsýnt sig, eftir stétt sinni, duglegan og þarfan mann í landinu. »

¹⁵⁸ L'autre est Björn Grímsson, peintre d'enluminures dont il nous est parvenu quatre peintures sur chaire.

¹⁵⁹ Þóra Kristjansdóttir, 2005, *op.cit.*, p. 126.

¹⁶⁰ *Ibid.* La restauration était organisée par l'État, mais les œuvres ont été vendues aux enchères entre 1886 et 1889. La partie conservée a été achetée par un acquéreur privé qui l'a ensuite offerte au Musée national du patrimoine en 1912.

mais aussi parce que son œuvre témoigne d'un changement. Les sujets de ses peintures sont plus variés que celles des triptyques des siècles précédents même s'il continue de peindre la Cène et d'utiliser comme modèle la gravure de Golztius. En fait, il a peint ce modèle plusieurs fois, avec les apôtres toujours disposés de la même façon autour du Christ. L'un d'entre eux se tourne vers le spectateur sans pour autant le regarder, occupé qu'il est à remplir une carafe dans une grande cuve de vin. Le peintre ne changera pas l'arrangement de cette scène dans un panneau fait pour l'église de Grenjaðastaðir où il introduit plusieurs autres sujets liés à la vie et la passion du Christ. La peinture, qui date de 1766, est composée de douze images arrangées en deux rangées horizontales de six images qui se lisent en zigzag, du haut en bas. Les images racontent la vie et la passion du Christ et témoignent d'un changement. Jusqu'alors, la Cène a été le sujet principal au centre des triptyques qui pouvaient occasionnellement représenter des scènes de la vie du Christ sur les ailes. C'est le cas d'un panneau mémorial en forme de triptyque qui a été attribué à Hjalti Þorsteinsson mais sur ce tableau, les donateurs figurent au centre devant un crucifix.¹⁶¹ Jón Hallgrímsson n'a pas uniquement été recherché pour peindre des sujets religieux. Parmi ses dernières œuvres, il y a un portrait de l'évêque de Hólar peint juste avant la fin du XVIII^{ème} siècle. Les changements que nous remarquons dans les peintures de Jón Hallgrímsson sont apparus en même temps que les premiers signes de la modernisation du pays et l'installation de l'industrie à Reykavík. Ce progrès annoncé va connaître un contretemps à la suite de l'éruption du volcan Laki en 1783, qui a dévasté le pays et accéléré l'abolition du monopole du commerce royal. Une vingtaine d'années avant cette catastrophe, le premier naturaliste islandais, Eggert Ólafsson¹⁶² est partie en expédition dans l'esprit des Lumières. Son but était d'observer la nature, la vie des peuples et les modes de travail de différents pays selon un procédé scientifique. Il a retiré de ces pérégrinations un compte-rendu écrit de ses observations et divers dessins, dont neuf aquarelles qui ont été attribuées à son petit frère Jón Ólafsson. Parmi les sujets de ses dessins, il y a des paysages, un goéland marin, une baleine rorqual et un homme en train de froter de la peau contre une corne pendue sur

¹⁶¹ Les sujets les plus souvent représentés sont les Évangiles, le baptême et le crucifix. Or il y a une exception à cette règle, sur le triptyque du paysan Illugi Jónsson qui date de 1702. Le milieu du triptyque est partagé en trois tableaux qui représentent respectivement la flagellation, le Christ cloué sur la croix et la mise en tombeau.

¹⁶² Il est mort tragiquement dans un naufrage en 1768 à l'âge de 42 ans.

un poteau. Ce sont les premières œuvres connues qui ont été produites directement d'après la nature. L'artiste n'a cependant pas poursuivi son travail dans cette direction. Le XVIII^{ème} siècle, période pourtant très difficile pour le pays¹⁶³, a porté les germes du progrès et de la future pratique artistique, évolution qui devra attendre le début du XX^{ème} siècle pour véritablement porter ses fruits.

Þóra Kristjánsdóttir a mis en valeur des œuvres qui ont pendant longtemps été négligées et reniées par les Islandais. C'est surtout vrai pour les œuvres picturales, perçues au XIX^{ème} siècle comme véritables objets d'art qui ont, de fait, rendu les Islandais aveugles à la beauté artistique des chartes et fonts baptismaux. On ne peut toutefois inscrire Sigurður Guðmundsson, étudiant en peinture et en histoire de l'art à l'Académie Royale des Beaux-Arts à Copenhague, sur la liste des Islandais insensibles à cette forme d'art. Il n'a certainement pas négligé les sculptures sur bois ni porté un jugement sévère sur ces panneaux réalisés dans un autre but et selon d'autres critères que ceux de la peinture classique et romantique pratiquée à l'Académie au milieu du XIX^{ème} siècle.¹⁶⁴ Étant jugées selon des critères académiques qui valorisent l'anatomie et la perspective dans le dessin et le beau classique, ces œuvres ne peuvent qu'être rejetées et qualifiées de peintures « horribles », « moches » et « mal faites ». La position de Þóra Kristjánsdóttir est diamétralement opposée puisqu'elle met en doute l'idée que l'on puisse distinguer l'art populaire de l'art majeur. Cette affirmation est donnée avec la prémisse qu'aujourd'hui la définition de l'art est plus large que dans le passé. La volonté d'abolir la hiérarchie entre l'art mineur et l'art majeur, entre le grand art et l'art des amateurs, a encouragé une tolérance qui a permis aux Islandais de revaloriser l'héritage de la culture visuelle. En voulant abolir la distinction et en décontextualisant la pratique, on risque de faire tort aux œuvres qui ont été créées malgré des conditions difficiles et qui devraient justement nous renseigner sur la fragilité de la pratique artistique qui peine à exister. Elle a existé malgré les difficultés mais non parce qu'elle a eu des conditions favorables comme l'aurait dit Sigurður Nordal. La position de Þóra Kristjánsdóttir est plus représentative d'une culture contemporaine qui incite à nier les comparaisons distinctives tout en les sauvegardant soigneusement. C'est pourquoi Þóra

¹⁶³ La variole a tué de nombreux jeunes entre 1707 et 1709. La démographie a stagné et vers la fin du siècle, après l'éruption, la population a diminué.

¹⁶⁴ Sur le sujet, l'essai de Helgi Sigurðsson sur le dessin et la peinture, « Ávísun um uppdráttá- og málaralistina », qui date d'environ 1850 est informatif.

peut mettre en doute que l'on puisse discerner l'habileté manuelle d'un charpentier d'un artiste créatif, ce qui nous paraît incohérent. Non seulement la créativité au sens moderne est loin de l'esprit des artistes qu'elle a étudiés, mais les œuvres elles-mêmes et les histoires connues de quelques artistes témoignent clairement d'une distinction sociale entre les savants et les fonctionnaires d'un côté et les paysans ordinaires de l'autre. Cette distinction se reflète dans les œuvres étudiées par Þóra même si elle préfère ne pas les mettre en avant. Cela n'exclut pas que les artistes aient pu innover ni que l'on ne puisse attribuer des objets à des prêtres ou à de simples paysans anonymes, comme Þóra l'a fait. Mais on obtiendra une meilleure connaissance de cette période si on est prêt à faire la distinction entre l'artisan éclairé et le simple paysan, entre les objets utilitaires et les œuvres religieuses sans que cela nuise à une appréciation esthétique. La répétition des mêmes modèles sur les triptyques ne témoigne pas de la créativité de l'artiste mais nous renvoie au commanditaire qui dictait sa préférence comme l'indique la phrase taillée sur le font baptismal de Guðmundur Guðmundsson. Þóra nous donne d'ailleurs des informations précieuses à ce sujet dans un essai dont le sous-titre est « la dépression artistique ». ¹⁶⁵ La dépression fait référence à la fin du XVIII^{ème} siècle et au début du XIX^{ème} siècle quand quelques Islandais, anciens étudiants de l'Académie Royale, se sont détournés de leurs études d'art pour devenir fonctionnaires. D'autres, entrés à l'Académie quelques décennies plus tard, ont fini par abandonner l'art. C'est le cas de Sigurður Guðmundsson qui décide de lâcher la peinture cinq ans après son retour en Islande en 1858 pour se consacrer à la collection d'objets anciens.¹⁶⁶ Il lui est pourtant arrivé de peindre des retables sur commande, ce qu'il faisait « mécaniquement et sans enthousiasme ». Il était devenu un artiste déchu qui peignait des copies du retable de la cathédrale de Reykjavik fait par le peintre danois Gustav Theodor Wegener en 1847. Le retable, qui représente la résurrection, était différent des retables du passé mais le peintre était également connu en Islande pour avoir fait le portrait de Jón Sigurðsson, le héros de la lutte pour l'indépendance. ¹⁶⁷ Un

¹⁶⁵ Þóra Kristjánsdóttir, « Listsköpun í lægð », in Ragnar Línal, Pétur Hrafn Árnason eds., *Saga Íslands X*, Reykjavík, Hið íslenska bókmenntafélag, 2009, pp. 429-459.

¹⁶⁶ Quand les Danois ont fondé leur Musée national du patrimoine, les Islandais ont accepté de leur envoyer des objets. Sigurður a mis fin à cette pratique avec le soutien de Jón Sigurðsson, le porte-parole des Islandais auprès du pouvoir danois durant la lutte pour l'indépendance.

¹⁶⁷ Þóra Kristjánsdóttir, « Listir og handverk á 19. öld », in éd. Ragnar Línal, Pétur Hrafn Árnason, *Saga Íslands X*, Reykjavík, Hið íslenska bókmenntafélag, 2009, p. 448-449.

autre artiste, Þorsteinn Guðmundsson, dont la carrière a été interrompue, a été à l'Académie entre 1844 et 1848. Il venait d'une famille modeste et avait demandé un brevet au roi pour qu'il puisse devenir professeur de dessin à l'École Latine¹⁶⁸ de Reykjavík. Il s'est vu refuser le document nécessaire après la passation du trône en 1848¹⁶⁹ et il faut attendre 1877 pour que le dessin soit au programme de l'école.¹⁷⁰ Le parcours artistique de Þorsteinn Guðmundsson a été écourté après son retour en Islande. Il a surtout peint des portraits des gens de sa région ainsi que quelques retables dont deux d'après la Cène de Leonard de Vinci. Un troisième Islandais à avoir fini ses études de dessin à l'Académie dans les années 1840 est Helgi Sigurðsson, auteur des *Instructions sur l'art de dessiner et peindre*, ouvrage écrit autour de 1850.¹⁷¹ Le texte devait servir de manuel pour l'enseignement du dessin à l'École Latine, mais n'a jamais servi puisque le projet de créer un poste de professeur de dessin n'a pas abouti. Ce n'est qu'un demi-siècle plus tard qu'une poignée d'individus diplômés de l'Académie ont réussi à devenir des artistes entiers.

Durant la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, il y a un faux vide occupé par quelques artistes autodidactes et trois femmes, dont deux qui ont eu l'occasion d'étudier à l'école d'art des femmes fondée par l'Académie Royale en 1888, et qui était séparée de celle des hommes jusqu'en 1908.¹⁷² Þóra Thoroddsen était l'élève de Vilhelm Kyhn, éminent représentant du romantisme national qui a dominé la peinture danoise pendant une grande partie du XIX^{ème} siècle. Ce mouvement avait influencé Sigurður Guðmundsson qui s'en est inspiré pour ses tableaux vivants élaborés sur les Sagas et les Eddas, en collaboration avec un groupe de théâtre à Reykjavík peu de temps après son retour au pays.¹⁷³ Les tableaux vivants sont les seules œuvres qu'il ait faites à l'exception des retables après son retour au pays. Quant à Þóra Thoroddsen, elle a fondé

¹⁶⁸ Quand les maisons à Skálholt ont été détruites dans le tremblement de terre de 1784, l'école a été transférée à Reykjavik avec l'évêché. En 1801, l'évêché de Hólar a été relié à celui de Reykjavík, ainsi que l'école. L'école a été déplacée à Bessastaðir, le siège du gouverneur, en 1805. En 1846, elle a été à nouveau transférée à Reykjavík dans un nouvel immeuble, où se trouve aujourd'hui le lycée de Reykjavík. L'École Latine, devenue le Lycée de Reykjavik en 1904, était l'établissement scolaire au plus haut niveau d'enseignement jusqu'à la fondation de l'Université d'Islande en 1911.

¹⁶⁹ Þóra Kristjánsdóttir, 2009, *op.cit.*, p. 441.

¹⁷⁰ « Ávísun um uppdráttar- og málaralistina », manuscrit non publié. Voir Gunnar Harðarsson, « Skuggskjá sköpunarverksins », *Skírnir*, no 178, automne, 2004, pp. 319-339, p. 322.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 321.

¹⁷² Þóra Kristjánsdóttir, 2009, *op.cit.*, p. 454.

¹⁷³ *Íslenskirleikhúsmenn. Sigurður Guðmundsson (1833-1874)* .

<http://www.leikminjasafn.is/leiksaga/lmsiggum.html>

une école de dessin comme le fera plus tard Kristín Vídalín, qui a étudié à l'Académie. Les élèves de Þóra étaient surtout des jeunes femmes de bonne famille mais on y trouve également un jeune relieur, Þórarinn B. Þorláksson, qui désirait faire des études d'art et est entré à l'Académie Royale en 1895. Þórarinn B. Þorláksson est un des pionniers. Sa première exposition de peinture à Reykjavík a lieu dans un magasin en 1900, date qui a été retenue comme l'année où débute l'histoire de l'art moderne. La peinture de Þórarinn B. Þorláksson n'est pas strictement moderne puisque son œuvre est influencée par le romantisme et non par les peintres de Skagen, représentants de la « percée moderne » au Danemark vers la fin du siècle et inspirés par les mouvements réalistes et l'impressionnisme français. Le camarade de Þórarinn à l'Académie est le sculpteur Einar Jónsson qui a embrassé le symbolisme, mouvement auquel il restera fidèle. Einar Jónsson – unique représentant du symbolisme en Islande – a connu Þorsteinn Guðmundsson quand il était enfant. En 1916, il écrit un texte évocateur sur le destin tragique de cet artiste dont il connaissait bien le carnet de dessins et où l'on trouve ce passage révélateur : « On n'a pas pu attendre de lui qu'il soit assez consistant pour pouvoir se battre dans la misère et la maladie contre les malentendus d'une nation qui savait à peine ce qu'était l'art, ni quelle était sa valeur, ni quelle puissance il était capable de mettre en mouvement. »¹⁷⁴ Quand Þorsteinn Guðmundsson est de retour en Islande en 1848, Reykjavík est encore un village de pêcheurs. Il n'obtient pas l'autorisation de donner des cours de dessin à l'École Latine. N'ayant aucune raison de rester en ville, il retourna dans sa contrée d'origine. Cette même année, la peinture d'autel de Wegener est arrivée à la cathédrale de Reykjavík, où se trouve déjà un font baptismal offert à l'Église par le sculpteur Bertel Thorvaldsen. Thorvaldsen, ce grand sculpteur danois, était de père islandais, ce qui explique sa générosité envers la cathédrale de Reykjavík. Quand le pays a fêté le millénaire de son peuplement en 1874, les Danois ont offert une sculpture autoportrait de Thorvaldsen à la nation, œuvre située sur la place au centre-ville devant l'Alþingi. C'est la première fois qu'une sculpture est

¹⁷⁴ Einar Jónsson, « Íslenskur listamálari », *Óðinn*, No. 6, 1. septembre 1916, pp. 43-45, p. 45 : « Ekki er að búast við því, að Þorsteinn væri járnkarl að geta barist hjer heima í örbirgð gegn veikindinum og misskilningi hjá þjóð, sem varla vissi þá, hvað list var, eða hvert gildi listin hefði, hvílík öfl hún gæti sett í hreyfingu. »

érigée sur une place publique en Islande.¹⁷⁵ Un demi-siècle plus tard, la future capitale est devenue une petite ville prête à accueillir et à soutenir ses artistes – à condition que leurs œuvres puissent être qualifiées d’« islandaises ».

Le folklorique ou la nationalité de l’art

La question qui doit maintenant être posée est la suivante : comment l’art a-t-il été impliqué à la question de l’identité nationale ? La réponse risque d’être un brin confus. N’étant pas univoque, elle doit tout de même être posée puisqu’elle correspond à une préoccupation constante. Quand Þórarinn B. Þorláksson, Einar Jónsson et le troisième pionnier Ásgrímur Jónsson ont exprimé leur désir d’aller étudier à l’Académie Royale des Beaux-Arts, des peintures danoises d’une collection fondée à l’initiative de l’avocat Björn Bjarnason en 1884 ornaient déjà les murs d’Alþing depuis une dizaine d’années. La présence de ces peintures a sans doute rendu les parlementaires sensibles au fait que la nation avait besoin de ses propres artistes pour enrichir la collection nationale et affirmer son indépendance culturelle et artistique. En tout cas, le parlement a accordé aux futurs artistes une bourse qui – pour les deux derniers évoqués – se prolongera par un généreux soutien qui leur permettra de faire un voyage en Italie. Ásgrímur est passé par Weimar où il a vu les impressionnistes et une peinture de la *Cathédrale de Rouen* de Monet qui ont fait leur effet.¹⁷⁶ Ces trois artistes ont tous reçu un accueil favorable dès leur retour au pays où Ásgrímur Jónsson a rapidement gagné la faveur de public. Il était considéré comme « le » peintre pionnier même si sa première exposition à Reykjavík n’a eu lieu qu’en 1902, soit deux ans après celle de Þórarinn B. Þorláksson. Trente ans plus tard, on se souvient d’elle comme d’une première. Pour expliquer l’écart existant entre la mémoire des contemporains des peintres et celle des historiens de l’art à la fin du XX^{ème} siècle, il faut citer un article de Jón Þorleifsson publié à l’occasion du « trentième anniversaire de la peinture islandaise » en 1932.¹⁷⁷ Selon Þorleifsson, Þórarinn B. Þorláksson, décédé six ans plus tôt, a été un assez bon

¹⁷⁵ Júlíana Gottskálksdóttir, « Myndastytta í miðjum bæ », in Ólafur Kvaran éd, *Íslensk listasaga I*, Reykjavík, Forlagið, 2011, pp.14-18

¹⁷⁶ Júlíana Gottskálksdóttir, « Listmálari heldur sýningu í Reykjavík », in *Ibid.* pp. 76-118, pp. 115-116

¹⁷⁷ Jón Þorleifsson, « Íslensk málalag, 30 ára », *Listviðir*, N° 2, 7. mai 1932, pp.11-14

peintre mais surtout l'un des quatre fondateurs de l'association des Amis de l'Art en 1916, les trois autres étant les artistes Ríkharður Jónsson, Einar Jónsson et le directeur du Musée national Matthías Þórðarson. Þórarinn avait également donné des cours de dessin à quelques jeunes gens qui préparaient leur rentrée à l'Académie, mais son activité principale était d'être directeur de l'École technique de Reykjavik. Sa position était très différente de celle d'Ásgrímur Jónsson, peintre « qui crée sans cesse des œuvres »¹⁷⁸ en répétant le même motif quand une seule image ne lui satisfait pas, comme disait Þorleifsson pour qui son ardeur « témoigne de sa quête permanente de valeurs spirituelles »¹⁷⁹ et de la vérité du sujet. L'artiste a traité différents sujets dans ses œuvres avec une nette préférence pour le paysage et les contes populaires. C'est donc Ásgrímur Jónsson qui a « dirigé l'art dans une voie folklorique en peignant des paysages ».¹⁸⁰ Le terme folklorique n'est pas souvent associé à la modernité et n'est qu'en partie dû au sujet choisi dans chaque œuvre. Les contes sur lesquels il s'est appuyé ont été collectés par Jón Árnason au cours du XIX^{ème} siècle et publiés avec succès en deux volumes par un éditeur allemand en 1862 et 1864. Les contes sont certes folkloriques mais il est moins évident de comprendre comment le paysage a obtenu cette qualification et comment elle a été projetée sur l'art. Ásgrímur Jónsson est un peintre moderne au sens qu'il vit et crée avec son temps. Sa peinture, certes ni subversive ni d'avant-garde, est proche de l'impressionnisme qui a eu son moment de gloire vers la fin du XIX^{ème} siècle, et baigne aussi dans un esprit romantique. L'œuvre d'Ásgrímur s'inscrit dans l'avènement de la peinture moderne, qui ouvre la question du procédé créatif mais reste en décalage avec les nouveaux mouvements dans l'art en Europe. Or ce décalage ne permet pas à lui seul d'expliquer comment la création d'Ásgrímur s'est transformée en un acte patriotique qui a ouvert la voie à une interprétation populiste de la signification et de la portée de son œuvre. Jón Þorleifsson a bien connu l'influence de l'impressionnisme sur Ásgrímur Jónsson puisqu'il est lui-même un peintre qui a étudié à Copenhague et à Paris. Il avait eu la possibilité de voyager, il était familier des mouvements artistiques en Europe et savait qu'Ásgrímur avait été fasciné par les œuvres de Monet et Van Gogh. Pourtant il ne les mentionne

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 12: « Ný verk skapast stöðugt... »

¹⁷⁹ *Ibid.*: «... sem öll bera vott um alvarlega leit að andlegum verðmætum ».

¹⁸⁰ *Ibid.*: « Ásgrímur er brautryðjandi, sem hefir beint listinni á þjóðlega braut með því að mála mest íslenskt landslag. »

pas, pas plus que l'effet concluant que l'œuvre de Cézanne a eu sur le troisième peintre pionnier, Jón Stefánsson, durant ses années de vie à Paris où il a étudié à l'école de Matisse de 1908 à 1911. Ásgrímur a retenu de l'impressionnisme de se fier à la vue mais pour Jón Stefánsson, c'est la construction méthodique des formes sur le plan pictural qui compte avant tout. Pour souligner la différence entre son œuvre et celles de ses prédécesseurs, Þorleifsson dit que Jón Stefánsson est le premier peintre islandais à penser ses œuvres ce qui n'était pas bien vu.¹⁸¹ Il parle d'une « nouvelle colonisation »¹⁸² du paysage à partir de sa première exposition à Reykjavík en 1920 et mentionne brièvement qu'il a été critiqué pour ne pas avoir été assez « naturel ». Il laisse également entendre que tout cela est oublié et que ses peintures ont été acceptées. Il est vrai que l'article est sommaire et que l'occasion se prête mal à une élaboration mais cela n'explique pas non plus comment la peinture d'Ásgrímur est devenue folklorique, ni en quoi la nouvelle colonisation de Jón Stefánsson consiste. Qu'est-ce qui permet de dire qu'Ásgrímur, peintre de paysages, ait orienté l'art vers le folklore ou que la voie empruntée par Jón Stefánsson témoigne d'une nouvelle colonisation ?

Les trois premiers artistes cités (Einar Jónsson, Þórarinn B. Þorláksson et Ásgrímur Jónsson) se sont retrouvés à l'Académie vers la fin d'une période tumultueuse de la vie culturelle à Copenhague, marquée par l'irruption du modernisme dans la littérature et la formation des groupes de peintres influencés par la peinture en plein air de l'école de Barbizon et des impressionnistes. Ces artistes ne sont pas uniquement danois, mais norvégiens et suédois et se sont éloignés du romantisme qui a régné dans la première moitié de XIX^{ème} siècle, en refusant le classicisme toujours très estimé à l'Académie. Þórarinn B. Þorláksson et Ásgrímur Jónsson ne sont liés à aucun de ces mouvements déjà bien établis. Jón Stefánsson, lui, arrivé à Copenhague quelques années plus tard, a choisi d'étudier à Kunstnernes Studieskolen, école fondée par des artistes de Skagen qui ont refusé l'académisme. Ce sont les rencontres faites au sein de l'école qui l'ont amené à Paris en compagnie d'un groupe de peintres nordiques. Les œuvres de ces trois pionniers de la peinture étaient en réalité assez différentes même s'ils ont en commun d'avoir peint le paysage. Ce sujet leur convenait bien du fait qu'à chacun de leurs retours en Islande, ils partageaient cette vision d'une population

¹⁸¹ *Ibid.*: « ...málarnir áttu ekki að hafa leyfi til að hugsa verk sín... ».

¹⁸² *Ibid.*: « Með Jóni hefst nýtt landnám fyrir íslenska list... »

dispersée dans les fermes et les villages côtiers, tandis que Reykjavík commençait à prendre des allures de petite ville. L'attrait de la campagne n'était pas une fuite des « vices et des misères de la ville »¹⁸³ comme disait Starobinski à propos des préromantiques, mais un retour aux sources et une reconquête de territoire, une forme de recolonisation par la peinture. Dans cet acte de reconquête du territoire par l'image, certains endroits ont plus de signification que d'autres. Au début, Ásgrímur Jónsson a peint dans sa contrée d'origine Flóinn ou la Baie, qui est ouverte sur une large plaine où les volcans Eyjafjallajökull et Hekla apparaissent au fond de l'horizon. Ce dernier, plus éloigné mais célébré « grâce » à ses activités volcaniques régulières, a éveillé l'imagination depuis le Moyen-Âge et celle d'Ásgrímur depuis sa plus jeune enfance – l'artiste a deux ans lors de l'éruption de 1878. Hekla n'est pas seulement un volcan renommé mais aussi une montagne facilement reconnaissable de loin par sa forme conique et son sommet recouvert de neiges éternelles. Elle est donc familière à Ásgrímur, qui l'a peinte à maintes reprises, même si elle n'est jamais devenue son Giverny. C'est dans une peinture de grand format¹⁸⁴ de 1909 qu'il le prend pour sujet d'une œuvre qu'il voudra majestueuse. Le tableau représente un point de vue panoramique de la région avec l'apparition de la nappe blanche du sommet au fond de la plaine, à l'horizon. Ce tableau est peint sobrement et ne porte aucune trace d'influence de l'impressionnisme, comme si l'artiste avait surtout voulu transmettre le plus fidèlement possible une autre impression qui lui était familière – celle de l'étendue de l'espace. Le grand format, que l'artiste n'utilisera plus jamais, s'est imposé à lui comme un moyen d'éveiller ce sentiment d'immensité. L'atmosphère paisible de la campagne d'été où l'on ne perçoit aucune vie ni activité est pourtant trompeuse puisque la présence solennelle du volcan inactif évoque une menace sourde. Quand elle se réalisera sous la forme de l'éruption de 1947, la peinture d'Ásgrímur se transformera, la couleur éclatera, la touche se libérera et le regard se tournera vers les hommes en fuite avec leurs chevaux sous les flammes. Mais dans ce grand tableau, la paix et l'insouciance règnent encore. Le point de vue choisi par Ásgrímur se situe au milieu de la campagne, non loin de la mer, alors que celui de Þórarinn B. Þorláksson pour peindre ce même volcan se porte vers l'intérieur des terres, sur une toile de petit format qui date

¹⁸³ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789*, Paris, Gallimard, 2006, p. 140.

¹⁸⁴ Le tableau mesure 150 x 290 cm.

de 1922. Hekla y paraît plus proche que dans le tableau d'Ásgrímur et pourtant encore loin. Le peintre la guette derrière un paysage boisé qui surplombe un lac d'où l'on voit une chaîne de collines basses placées comme une ligne de défense devant le volcan. Þórarinn a choisi un point de vue à partir du versant d'une montagne d'où il peut contempler le volcan dans toute sa splendeur. Et pourtant, l'œil ne sait pas s'il doit se fixer sur la terre érodée et les arbustes au premier plan ou contempler la montagne qui, de ce point de vue, n'a rien de menaçant. Sa forme conique n'est pas en elle-même dramatique comme les pics du *Watzmann* ou du *Trolltindene*, motifs que l'on retrouve dans les peintures romantiques de l'artiste norvégien Johan Christian Dahl au début du XIX^{ème} siècle. C'est seulement la connaissance du volcan et les dégâts de ses éruptions qui rendent la montagne menaçante et non sa forme. Il faut attendre Jón Stefánsson pour voir un peintre s'approcher du volcan et en révéler un autre aspect avec un résultat surprenant. Dans *Hraunteigar de Hekla* qui date de 1927, il choisit de mettre au premier plan non pas la verdure de la campagne mais une ancienne coulée de lave dans la rivière Rangà, véritable sujet du tableau. Jón Stefánsson met l'accent sur la synthétisation des formes figées de la coulée et relègue le volcan à l'arrière-plan, d'où il paraît bien peu imposant. C'est l'absence de végétation et les couleurs brunâtres et blanches de la pierre ponce qui donnent au tableau un air de froideur et de désolation qui évoque un état psychologique détaché du sujet.

La distance du sujet chez Jón Stefánsson est accentuée par le fait que Hekla n'est pas un paysage neutre mais bien un volcan célèbre, considéré comme la porte d'entrée des enfers au Moyen-Âge. C'est un relief redoutable, comme le montrent les dégâts causés par les violentes éruptions qui ont submergé les campagnes proches sous la noirceur des scories et des cendres. Comme il est plus haut que les montagnes alentours, il attire à lui des nuages que l'on aperçoit comme une rayure grisâtre en haut du tableau de Stefánsson, image qui accentue l'atmosphère dramatique qui l'entoure. Rien de tel dans les peintures d'Ásgrímur Jónsson et Þórarinn B. Þorláksson, qui montrent le sommet dégagé de nuages, la blancheur éclatante de la neige et de la couleur bleue qui émanent de la montagne vue de loin. La sérénité de leurs peintures, la douceur de l'été et l'accalmie sont porteurs d'un espoir qui fait oublier les moments sombres qu'évoquent les éruptions et les siècles de la colonisation. La quiétude des belles

jours d'été est un sujet dominant dans la peinture de paysage des premières décennies du XX^{ème} siècle. Jón Stefánsson, lui, introduit un ton plus sombre qui caractérise l'ensemble de son œuvre. Pourtant, sa peinture la plus connue, *Nuit d'été (Plongeurs catmarins près de Þjórsá)* de 1929 résume ce genre de paysage paisible comme si le peintre avait voulu montrer qu'il était aussi capable de peindre un tel tableau. Deux plongeurs catmarins se trouvent au bord d'une rivière calme dans laquelle on voit le reflet d'une montagne isolée en face, dont la couleur bleue est entourée d'un halo de la lumière blanche de la nuit d'été. La luminosité et le calme caractérisent les nuits de l'été boréal mais le spectateur ne perçoit pas uniquement dans ce tableau l'ambiance, les formes et les couleurs appliquées pour construire la montagne, la rivière et les oiseaux. Il perçoit aussi le mont Búrfell et le fleuve Þjórsá qui, à cet endroit précis, semble tranquille alors qu'en réalité, il s'agit d'une puissante rivière glaciaire. L'identification du lieu fait partie des plaisirs que l'amateur trouve à regarder l'œuvre et devient un facteur déterminant pour l'appréciation des peintures de paysage. L'intérêt porté à la localité du sujet représenté se traduit par l'engouement que connaissent les journaux de l'époque pour les déplacements de peintres qu'ils relatent volontairement. Ces informations vont ensuite être utilisées pour attirer les spectateurs pour voir les expositions comme l'illustre parfaitement le compte-rendu d'une exposition collective dans un nouveau pavillon ouvert à l'automne 1922. Dans ce document, le journaliste énumère les titres des tableaux ainsi que les noms de tous les artistes participant en précisant dans quelle région ils ont passé du temps à travailler dernièrement. Cette exposition collective organisée par l'association des Amis de l'Art – fondée dans le but de concevoir des expositions et instruire le public¹⁸⁵ – n'est pas la première du genre. Une première exposition « publique » a été ouverte en 1919 avec la participation de quinze artistes qui ont exposé 67 tableaux, selon le discours inaugural de Guðmundur Finnbogason. Il y loue les trois pionniers ainsi que les députés qui, en les soutenant, ont montré qu'ils avaient compris que « la nation ne vivra pas que de pain ». ¹⁸⁶ Selon le philosophe, la nation a besoin d'une nourriture spirituelle plus riche que ce qui a jusque-là été assuré par « l'art des mots, le seul art folklorique, hérité de

¹⁸⁵ Júlíana Gottskálksdóttir, « Listvinafélagið stofnað » in, Ólafur Kvaran, *op. cit.* pp. 169-175, p 169.

¹⁸⁶ Guðmundur Finnbogason, « Ræða við setningu fyrstu almennrar íslenzkrar listsýningar í Reykjavík », 31 août 1919 », *Morgunblaðið*, 2 septembre, 1919, p. 2: « ... þjóðin lifir ekki á brauði einu saman. »

l'âge antique ». ¹⁸⁷ L'art des mots ne fait pas référence aux contes populaires qui ont inspiré Ásgrímur Jónsson mais à la littérature et à la poésie. Cela montre la volonté d'intégrer les arts plastiques comme nouvelle forme d'expression artistique dans la culture locale. Jón Þorleifsson n'est donc pas le premier à lier l'art et le folklorique, mais dans le contexte de l'art moderne, l'association est déconcertante. Le folklorique renvoie à la tradition, au populaire et au territorial alors que l'art moderne au début du XX^{ème} siècle se veut transnational, transgressif et extraterritorial, soit le contraire de la notion de populaire. Pourtant, Guðmundur Finnbogason n'hésite pas à intégrer la peinture à une conception folklorique de l'art et à la transmission d'un savoir-faire et de la mémoire « d'un art qui n'a été pratiqué qu'occasionnellement comme passe-temps ». ¹⁸⁸ Ces propos traduisent un sentiment complexé envers un héritage qui n'existe que pour être nié. En même temps il parle de transmission de ce qui ne peut être valorisé puisqu'il reflète l'existence négative de l'art.

Avant de continuer, il faudrait s'arrêter un instant sur la notion de « folklorique » qui traduit le *þjóðlegt* en islandais. Le « þjóðlega » a une connotation légèrement différente de « folklorique » en français puisqu'il renvoie conjointement au folklore et au national. Cela signifie qu'il se reporte directement à la contemporanéité de la nation (*þjóð*) en faisant appel à l'actualité du peuple (*þjóð*) en train de se construire tout en le renvoyant au passé. Le folklorique concurrence le présent et le passé et oblige la création contemporaine à s'inscrire dans une contemporanéité qui comprend l'antérieur et évoque la question de l'authenticité. Le sens péjoratif de folklorique en français n'est pas absent de *þjóðlegt*, terme d'usage courant dans un pays qui cultive la bizarrerie pour sauvegarder l'authenticité culturelle et identitaire. L'affiliation de l'art avec le folklorique a participé à l'intégration de la peinture dans une culture qui tient un rapport ambigu avec son histoire de l'art. Aussi importante qu'ait pu être la folklorisation, elle contient un versant négatif lié à la connotation populiste du folklorique qui tente de renfermer l'art dans un certain conformisme qui freine le renouvellement de la nouveauté une fois intégrée. De même, l'ambition exprimée par Finnbogason de cultiver le spirituel en apprenant aux Islandais à apprécier l'art se heurte au

¹⁸⁷ *Ibid.* : « ...hafi orðsins list verið eina þjóðlega listin á landi hér, arfgeng framan úr fornöld. »

¹⁸⁸ *Ibid.* : « Að vísu hafa hér á ýmsum tímum verið menn er eitthvað fengust við dráttlist, sérstaklega andlitsmyndir, en það hefir alt verið hjáverk og á strjálingi. »

traditionalisme. Les arts plastiques ont le défaut de ne pas pouvoir renouer avec un passé éloigné qui doit être récompensé par l'identification du folklorique, attestant l'authentiquement islandais et refusant l'art emprunté à l'étranger. Or les arts plastiques ont tendance à ignorer les frontières et ainsi refusent le folklore est en même temps la négation d'une évidence.

Guðmundur Finnbogason a accueilli la nouvelle pratique à bras ouverts parce qu'il pense que l'art a la capacité d'élever l'esprit¹⁸⁹ et parce qu'il a compris le pouvoir potentiel de la peinture – pouvoir renforcer la conscience de l'identité nationale à un moment charnière de l'histoire du pays. L'Islande a obtenu la souveraineté en 1918, la même année où Finnbogason publie un ouvrage intitulé *Du monde de l'optique*.¹⁹⁰ Il y expose une théorie sur les effets psychologiques des couleurs et des formes sur la vision, théorie influencée par celle de Helmholtz sur l'optique et celle de Goethe sur la couleur. Les effets psychologiques de la peinture sur le spectateur le renvoient à la question du rapport entre le beau dans la nature et dans l'art qui conduit à une réflexion sur le rôle médiateur du peintre. La nature est éphémère et changeante mais la peinture est permanente. C'est la raison pour laquelle elle « s'adapte mieux au besoin de notre vue que la réalité elle-même. »¹⁹¹ Grâce à sa sensibilité qui le rend plus réceptif qu'un homme commun, l'artiste est capable de révéler le réel par la représentation. Il sait traduire les perceptions de la nature changeante en lignes et couleurs, avec « un langage humain que nous autres pouvons comprendre ». ¹⁹² L'artiste a une relation privilégiée avec la nature qu'il partage par l'image qu'il nous donne à voir, c'est-à-dire celle que nous n'avons jamais vue. Le pouvoir de la peinture du paysage est fondé sur sa capacité à dévoiler le beau, cette dimension inutile de la nature qui nous permet de l'apprécier pour elle-même et non seulement pour son utilité. Ce point est crucial puisqu'il signifie que la peinture initie le dialogue entre la nature et l'homme basé sur la « sympathie

¹⁸⁹ Dans un discours qu'il a prononcé sur le balcon extérieur du Parlement le 1^{er} décembre 1923 – date anniversaire de la souveraineté – il exprime sa vision de construire une Acropolis sur une colline à Reykjavík (où se trouvent aujourd'hui deux bâtiments qui rappellent que cette cité a failli être construite : l'église de Hallgrímur et le Musée d'Einar Jónsson). Voir : « Ræða », *Morgunblaðið*, 2. desember 1923, p. 5.

¹⁹⁰ Guðmundur Finnbogason, *Frá sjónarheimi*, Reykjavík, Bókaverslun Sigfúsar Eymundssonar, 1918.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 171: « Eins og Helmholtz bendir á, er málverk oft betur sniðið eftir þörfum sjónar vorrar, en veruleikinn sjálfur. »

¹⁹² Guðmundur Finnbogason, *op. cit.* 1919 : «... því að þá er mál náttúrunnar orðið mannamál. »

perceptive »¹⁹³ qui ouvre la voie à une « symbiose transcendante entre la nation et le pays ».¹⁹⁴ L'art doit ériger l'homme vers plus de spiritualité mais il est aussitôt ramené sur terre et figé sur le sol islandais. L'artiste est comparé à un colon qui « se consacre » au territoire qu'il offre ensuite à la nation qui apprend à contempler la nature comme une image.¹⁹⁵ Le devoir de l'artiste d'offrir ce qu'il a consacré est la condition non explicite du soutien financier d'Alþingi aux artistes pendant leurs études. On veut oublier que le peintre est allé chercher son art dans un pays étranger et qu'il a été marqué par l'enseignement qu'il a reçu et les rencontres qu'il a pu faire. Au lieu de questionner les influences et la façon dont le peintre se les est appropriées, elles sont réduites à être dissimulées derrière le paysage que la peinture porte comme un masque. La véritable mission du peintre est de consolider l'amour du peuple pour le pays et non de réfléchir sur l'art. La peinture de paysage offre une image qui est irrémédiablement liée au sol mais elle doit également remplir une autre mission qui est celle d'intégrer l'art islandais dans l'art du monde. Cette autre intégration demande une déterritorialisation du local qui s'accorde peu avec l'opération précédente d'intégration du sol. Quand ce qui a été emprunté à l'étranger et adapté à la situation locale repart à la source, le peintre doit prendre le folklorique avec lui. Il a le devoir d'informer le spectateur étranger qui doit à son tour apprendre à apprécier l'art et l'expression de l'identité islandaise, combinaison qui crée un déséquilibre entre le local et le monde international de l'art.

La tension dialectique entre la particularité locale de la colonie qui se cherche et l'universalité de l'art européen a été exposée par Frantz Fanon. Le rapport dialectique de la culture africaine avec la culture européenne dans le procédé de décolonisation a des similitudes avec celui de l'Islande, à une exception près – et pas des moindres. L'Islande est un pays européen et nordique qui partage l'héritage culturel avec le colonisateur. Là où la culture des pays africains est renvoyée au continent tout entier et à la couleur de la peau du « nègre [n'ayant] jamais été aussi nègre que depuis qu'il est dominé par le blanc »¹⁹⁶, le peuple insulaire d'Islande a fait la surenchère sur son

¹⁹³ Guðmundur Finnabogason a soutenu une thèse en philosophie en 1911 à l'université de Copenhague sur un sujet psychologique, sur l'intelligence sympathique, traduit et publié en français en 1913.

¹⁹⁴ Finnabogason, *op. cit.* 1919, : « Þar með byrjar nýtt og æðra samlíf lands og þjóðar... ».

¹⁹⁵ Finnabogason, *op. cit.*, 1918, p. 172.

¹⁹⁶ Fanon, *op. cit.*, p. 257.

« islanditude » et devient plus islandais qu'islandais sans jamais s'identifier à d'autres pays en voie de décolonisation. La souveraineté n'est pas uniquement signe de victoire et de reconquête de la terre mais une reconnaissance d'une culture autonome et distinctive qui s'inscrit dans la culture européenne et nordique dont il voudrait se séparer. Il réclame d'être européen, ce qui le distingue des colonies africaines, tout en regardant l'Europe comme l'autre. La reconquête de l'autonomie est attachée à la couleur de la peau blanche et à une forme de fierté raciale qui renvoie à la matrice germanique que le peuple islandais a su sauvegarder. Mais cette sauvegarde, qui le rapproche de l'origine de la culture germanique, le rapproche aussi du barbare et du primitif. Les Islandais sont donc obligés de rattraper le regard porté sur eux et de se mettre au niveau des pays européens qu'ils admirent et méprisent tout à la fois par crainte de se perdre à nouveau. De ce point de vue, la peinture est un danger « colonial » qu'il faut neutraliser en l'assimilant aux particularités locales, de même qu'elle symbolise ce qui permet la réintégration du pays en tant que participant autonome parmi d'autres pays européens à la culture du continent. L'adoption de la peinture est perçue comme une recolonisation du pays par l'image qu'accompagne la reconquête de la gestion économique et politique des affaires intérieures. La recolonisation par l'image peinte passe par des œuvres qui s'inscrivent dans les courants de l'art européen que les artistes se sont appropriés au cours de leurs études pour les importer en Islande. L'importation de la peinture et de la sculpture issue de ces influences exige la naturalisation de celles-ci dès le moment où les œuvres entrent sur le territoire islandais. La neutralisation passe par l'amalgame qui est fait entre le sujet de l'image et la « nationalité » de celle-ci. Ainsi un tableau n'est pas qualifié d'islandais parce que l'artiste est de nationalité islandaise, mais parce que le spectateur islandais est capable de s'identifier au sujet. L'amalgame apparaît dans une chronique sur l'exposition de Þórarinn B. Þorláksson en 1900. Les tableaux peints par l'artiste durant ses études au Danemark sont qualifiés de « danois » mais ceux faits en Islande sont « islandais ».¹⁹⁷ Mais il ne suffit pas de peindre le paysage, il faut savoir choisir son sujet, et c'est pourquoi le journaliste approuve le choix de Þórarinn B. Þorláksson, qui a pris pour motif le célèbre champ du Parlement, Þingvellir où « la beauté de la nature est

¹⁹⁷ Anonyme, « Myndasýning », *Ísafold*, 15. desember 1900. p. 311. “Þar eru fáeinar danskar myndir og dálítið safn af íslenskum frá Þingvöllum, frá því í sumar sem leið.”

impressionnante et variée »¹⁹⁸. L'indentification du critique et spectateur avec le sujet consacre la nationalité du tableau et non la nationalité de l'artiste. Cette discordance entre la nationalité de l'artiste et celle de l'art participe au jugement des œuvres d'artistes qui ont vécu pendant longtemps à l'étranger. Elle met en lumière l'accent sur le sujet et la place privilégiée du paysage et de la nature. La question du lien avec le pays d'origine qui transperce l'œuvre apparaît clairement dès le début du XX^{ème} siècle chez Jón Stefánsson et Júlíana Sveinsdóttir, deux artistes-peintres qui se sont installés à Copenhague. Jón Stefánsson, qui a partagé sa vie entre les deux pays durant des périodes plus ou moins longues, n'a commencé à peindre des tableaux de paysages qu'après son retour en Islande (après une longue absence). Le paysage n'est pas un sujet exclusif mais il ne peindra jamais d'autres paysages que celui de l'Islande.¹⁹⁹ Júlíana Sveinsdóttir, qui a vécu au Danemark durant toute sa vie, a surtout peint le paysage islandais et notamment les îles Vestmann où elle est née. Jón Stefánsson a avoué avoir peint le paysage puisque c'était le sujet qui se vendait le mieux en Islande²⁰⁰. Pour Júlíana Sveinsdóttir, il était question d'affirmer ses origines et de prouver qu'elle est restée islandaise malgré de longues absences.²⁰¹ La nécessité de prouver sa véritable identité apparaît comme une obsession personnelle fondée sur la réalité de la réception de ses œuvres en Islande et le fait qu'elle a dû prendre la nationalité danoise pour pouvoir bénéficier d'une bourse. Un critique exprime du doute quant à l'authenticité de son art quand il écrit en 1957 que puisque Júlíana a passé une grande partie de sa vie au Danemark, « il ne faut pas s'étonner de voir l'influence de l'art danois » dans ses peintures ou s'étonner que l'on puisse penser qu'elles soient le résultat d'un artiste danois.²⁰² Le même critique croit pouvoir constater qu'en y regardant de plus près, chacun peut se rendre compte qu'elles ont « l'âme de la mère islandaise ».²⁰³ Le besoin

¹⁹⁸ *Ibid.*: « ... með fágætri, marghátaðri og tilkomumikilli náttúruvegurð ».

¹⁹⁹ Sigríður Thorlacius, « ... eins og andinn sé að fálma eftir einhverju sem er ekki skilgreinanlegt », *Tíminn*, 6. apríl 1961, p. 8-9, 13, p. 8 ; Hrafnhildur Schram, « Jón Stefánsson », in Ólafur Kvaran éd., *Íslensk listasaga II*, Reykjavík, Forlagið, 2011, pp. 99-106, p. 102.

²⁰⁰ Sigríður Thorlacius, *Ibid.*.

²⁰¹ Matthías Jóhannessen, « Mig hefur alltaf langað að koma heim og verja fjarveru mína », *Morgunblaðið*, 11. septembre 1957, p 6.

²⁰² H.H., « Sýning Júlíönu Sveinsdóttur », *Frjáls þjóð*, N°36, 21. septembre 1957, p.2.: « Júlíana Sveinsdóttir hefur dvalizt langdvölum í Danmörku, og því þarf engum að koma á óvart, þótt allmikilla áhrifa af danskri list gæti í verkum hennar. »

²⁰³ *Ibid.* : « Því að myndir Júlíönu eiga sér sál hinnar íslensku móður. »

de Júlíana de confirmer ses origines est partagé par le peuple islandais, qui ne cesse tout au long du XX^{ème} siècle de se poser des questions sur son identité.

Le particularisme explicite auquel Guðmundur Finnbogason fait référence quant au pouvoir de la peinture dans le discours inaugural est seulement implicite dans sa théorie sur la capacité de la peinture d'agir sur la psyché et « d'ouvrir les yeux de l'homme devant la beauté de la nature qui lui révèle une image fascinante d'un endroit qu'il croyait connaître ».²⁰⁴ C'est uniquement quand notre esprit est libre, non préoccupé par la notion d'utilité, que nous pouvons apprécier le beau. Si ces propos sont destinés aux Islandais qui connaissent une amélioration de leurs conditions de vie, avec plus de temps à consacrer à la culture et aux loisirs en perspective, ils n'appartiennent pas à l'Islande et aux Islandais. L'universalité de ces propos est interprétée comme la vérité de la situation locale par Björn Th. Björnsson qui dit qu'avant l'arrivée de la peinture de paysage, « les Islandais n'avaient pas une appréciation objective du beau dans la nature ».²⁰⁵ Que cela soit vrai ou faux n'est pas la question primordiale. La procédure qui se met toutefois en place dans le discours consiste à faire d'une généralité une particularité locale. Elle dévoile la différence fondamentale entre une pensée qui présume être porteuse d'universalité et une pensée convaincue qu'elle est dans une situation absolument unique. Revenir dans le sens inverse pour faire abstraction du concret s'est révélé plus difficile. On remarque une tendance à vouloir inscrire l'art dans une continuité qui estompe les scissions apparues au long des siècles, à la fois entre générations et artistes. Sans vouloir nier les différences, elles sont aussitôt renvoyées à l'idée d'une tradition qui semble à l'opposé des propos tenus par les artistes eux-mêmes quand ils affirment que l'art n'a pas d'histoire ou que l'histoire est dépourvue d'art. Ainsi, Auður A. Ólafsdóttir remarque que lorsqu'on regarde la courte histoire de l'art islandais, la peinture de paysage y joue un grand rôle et que Þórarinn B. Þorláksson et Ásgrímur Jónsson ont chacun à leur manière établi la peinture de paysage dans le

²⁰⁴ Guðmundur Finnbogason, *op.cit.*, 1918, p. 168-169: «Það er enginn efi á því að, að góð landslagsmálverk opna augu margra manna fyrir náttúrufrægurð, og sumir verða forviða, þegar þeir sjá málarann koma með hrífandi mynd af einhverjum stað, sem þeir þóttust þekkja vel og aldrei höfðu séð neitt merkilegt við. »

²⁰⁵ Björn Th. Björnsson, « Visual art », *Literature and the arts, op. cit.*, p. 42.

monde de l'art islandais.²⁰⁶ Cette peinture, qui au début du siècle était une nouveauté et avait besoin de justification, constitue cent ans plus tard « l'héritage historique devenu « la norme » à laquelle les jeunes artistes font référence ». ²⁰⁷ Cela ne signifie pas que la création artistique se limite à la peinture de paysage mais que la nature est devenue « le leitmotiv utilisé soit pour se démarquer de la tradition, soit pour s'y identifier, ou pour se distinguer dans un contexte international »²⁰⁸. La perception de la nature comme élément distinctif qui définit la nation et l'art est si fermement ancrée dans les esprits que les yeux restent fixés sur la terre et le discours s'enferme dans une recherche frénétique d'un signe – même infime – qui puisse clouer l'artiste au sol, l'essence même de l'art folklorique. Comme la nature et l'identité sont liées, la nature est devenue le motif qui « permet de justifier l'existence d'une réalité artistique spécifiquement islandaise ». ²⁰⁹ L'analyse d'Auður A. Ólafsdóttir a été élaborée au moment où de nombreux artistes ont tourné leur attention vers la protection de l'environnement qui a engendré un nouveau rapport avec la nature et le paysage. Les artistes ont alors repris le rôle que Guðmundur Finnbogason leur avait attribué : celui de faire voir et faire valoir la nature, non pas à travers les œuvres mais pour elle-même. L'intérêt des artistes pour l'environnement ne s'est pas traduit par un retour à la représentation du paysage dans l'art mais par des questionnements qui révèlent une relation plus complexe avec la nature et l'histoire de l'art local que celle analysée par Auður. Ce moment historique traduit également un autre changement qui concerne la place de la nature dans l'art. La nature en Islande n'est pas l'exclusivité des artistes islandais, ce qui pose problème quant à leur « statut particulier » défini à partir de la nature. D'autres artistes sont venus de l'étranger pour explorer le pays et en ont fait leur terre d'élection.²¹⁰ Si les artistes islandais ont perdu l'exclusivité de ce qui a fait leur particularité, cette dernière ne semble plus alors avoir de sens. Elle ne peut plus être mise en avant et ne s'avère plus

²⁰⁶ Auður A. Ólafsdóttir, « Frá fjalli til hugmynda. Þróun íslenska landslagsmálverksins », in Turid Sigurðardóttir & Magnús Snædal eds., *Frændafundur 2*, Torshaven, Føroya Fróðskaparfélagið, 1995, p. 102.

²⁰⁷ Auður A. Ólafsdóttir, « Hið upphafna norður », *Lesbók Morgunblaðsins*, 13. október 2001, pp.4-5; p. 4: « Landslagsarfleiðin er sú sögulega viðmiðun sem yngri myndlistarmenn hafa óspart vísað í, leikið sér með og snúið út úr á margvíslega vegu. »

²⁰⁸ *Ibid.* : « Náttúruminnið hefur verið notað heima fyrir ýmist til að samsama sig hefðinni eða skilja sig frá henni, á alþjóðavettvangi ekki síst til að marka sérstöðu sína. »

²⁰⁹ *Ibid.*: « ...náttúruminnið hefur beinlínis verið notað til að réttlæta tilvist séríslensks listveruleika...».

²¹⁰ Roni Horn et Bernd Koberling sont les plus connus.

porteuse de sens isolément. Il est pourtant difficile de nier que la recherche de la particularité, qui est en même temps la recherche de l'authentiquement folklorique, a été une préoccupation constante apparue avec une vigueur renouvelée vers la fin du siècle. Les jeunes artistes étaient hantés par la question de l'islandais mais d'une manière différente. Cette obsession de la question a surpris l'artiste doyen de l'art contemporain Magnús Pálsson qui pense que « nous n'avons pas besoin de nous donner un air d'islandais puisque nous sommes islandais »²¹¹. Magnús a été l'un des principaux protagonistes dans l'introduction de l'internationalisme dans l'art, alors que son œuvre est profondément ancrée dans la culture locale. L'expression « se donner un air » signale le changement apparu au moment où le folklorique a commencé à gagner un sens suranné. L'authentiquement folklorique a disparu du discours sur l'art quand les artistes sont devenus des acteurs de plein droit de la scène internationale de l'art. Il a par la suite rattrapé les artistes qui l'ont transformé en un maniérisme de l'authentique comme dans une tentative désespérée de lui redonner du sens. L'éloignement progressif du folklorique a pris tout son sens après le succès mondial de la musique de Björk. La popularité de la chanteuse a contribué à la reconnaissance globale de l'art et de la musique islandaise qui à son tour a transformé le regard des artistes sur eux-mêmes. Björk est le produit de la scène artistique locale. Elle a fait ses débuts dans un groupe punk proche des poètes et des plasticiens « d'avant-garde » qui ont approché la musique pop avec ironie, source d'une liberté créatrice indéniable. Leur excentricité et leur audace sont inspirées de surréalisme et de la musique punk anglaise, transformée en une authenticité islandaise une fois exportée hors des frontières. La radicalité des groupes auxquels Björk a appartenu repose ainsi sur un procédé bien connu qui consiste à emprunter quelque chose à l'étranger mais en l'adaptant pour le faire sien, comme Egill avait utilisé la rime dans *La Rançon*. Le tour de force de Björk et de ses collaborateurs a été d'être capable d'exploiter une adaptation comme quelque chose d'authentiquement islandais, ce qui a demandé une conscience aiguë de l'identité augmentée et amplifiée pour obéir à la loi de la narration du conteur, qui vient distraire son audience et qui finit par devenir un modèle de vérité comme dans une vraie Saga.

²¹¹ Fríða Björk Ingvarsdóttir, « Andstaðan var okkur innblástur », *Lesbók Morgunblaðsins*, 26 octobre 2002, pp. 8-9, p. 9: « ...ekki að vera að sperrast við að vera íslensk - við erum íslensk þó við gerum ekkert til þess. »

La modernité et les arts plastiques

L'expressionnisme de Finnur Jónsson

La sérénité qui règne dans les peintures d'Ásgrímur Jónsson et Þórarinn B. Þorláksson et qui leur a valu l'accueil favorable de leurs œuvres n'a pas duré. Avec une nouvelle génération d'artistes apparaissent des divergences où la conception de la peinture islandaise est mise à l'épreuve du modernisme. L'antagonisme surgit au cours des polémiques pendant lesquelles l'esthétique se retrouve mêlée à des questions politiques de nationalité. Le statut de l'art et des artistes dans la société devient un sujet brûlant. Le premier signe d'inquiétude est apparu à la suite du débat sur l'art moderne à Copenhague, vers la fin de la Première Guerre mondiale, lors d'une conférence d'Alexander Jóhannesson sur « les nouveaux mouvements de l'art »²¹². Le conférencier les présente comme un danger pour le progrès de l'art et la culture en général. Ses propos n'ont pas engendré directement une polémique sur la peinture en Islande mais on en trouvera l'écho dans les débats publics sur l'art au cours des décennies suivantes.

La décadence imminente de l'art en Europe est interprétée comme une menace pour la renaissance de l'art et la définition de « l'Islandais » dans la dernière phase de la décolonisation. Au moment où Alexander a donné sa conférence, aucun artiste n'a encore exposé des œuvres d'art à Reykjavik qui correspondent aux descriptions de l'art décadent. Mais quelques mois plus tard, Jón Stefánsson expose pour la première fois dans la capitale islandaise des peintures qui suscitent certaines interrogations. Dans les années suivantes, d'autres artistes qui ont côtoyé les nouveaux mouvements sont l'objet de réactions similaires de la part du public. Les inévitables discordances sur la valeur artistique qui en résultent se verront transformées en véritable querelle entre modernistes et traditionnalistes. En 1930, le pays célèbre le millénaire d'Alþingi sur le vieux champ du Parlement de Þingvellir avec la participation de nombreux artistes qui ont contribué à la mise en scène visuelle de ces festivités, marquées par un esprit

²¹² Alexander Jóhannesson, « Nýjar listastefnur (Alþýðufræðsla Stúdentafjelagsins 9. maí 1920) », *Óðinn*, 1920, pp. 41-56.

nationaliste resté très longtemps présent dans le discours culturel et politique.²¹³ Dans le milieu artistique, la scission se creuse entre les deux camps antagonistes : les partisans de l'autonomie de l'art se confrontent à ce qu'ils considèrent être un populisme conservateur. Chaque camp se voit comme le meilleur représentant de l'art islandais et revendique l'authenticité artistique, ce qui déplace le débat sur la distinction entre le vrai artiste et le dilettante, ce dernier terme n'étant pas uniquement utilisé dans la définition des amateurs mais aussi dans celle des fidèles à la jeune tradition de la peinture. En fond des polémiques se dessine un nouveau paysage socioculturel et politique où se croisent artistes, écrivains, intellectuels et politiciens qui ont tous leur mot à dire. Dans les années 1920, les artistes forment un corpus social émergent dont la place n'a pas encore été déterminée alors que les intellectuels sont eux attachés à l'Université d'Islande, fondée en 1911. Guðmundur Finnbogason fait partie de ceux qui considéraient que leur rôle était d'instruire et d'aider le public à reconnaître et à apprécier l'art. Il est membre de l'association des Amis de l'Art tout comme l'homme de lettres Alexander Jóhannesson. Les deux hommes font des conférences pour les membres de l'association, Guðmundur Finnbogason sur le nombre d'or et la perception, et Alexander sur la peinture moderne, conférence publiée dans la revue *Eimreiðin*.²¹⁴ Ces deux hommes ont en commun d'avoir été influencés par Goethe et le classicisme de Weimar qui leur a apporté l'idée que l'art devait contribuer à l'évolution de la nation vers plus de maturité spirituelle.²¹⁵ La sculpture *Évolution (Próun)* d'Einar Jónsson, où l'on voit un bœuf retenu à terre par un géant qui repose un bras sur les épaules d'un homme dressé et tenant une croix entre ses mains, illustre parfaitement le but ultime de l'homme selon Alexander qui ne serait atteint sans combat contre des forces opposées qui tentent d'entraver ses aspirations religieuses et morales.²¹⁶ Cette interprétation de la

²¹³ Bera Nordal éd, *Í deiglunni 1930-1944: frá Alþingishátíð til lýðsvelðisstofnunar*, Reykjavík, Listasafn Íslands, Mál og menning, 1994 p, 10 ; Hrafnhildur Schram, « Manneskjan í forgrunni » in Hannes Sigurðsson éd., *Kreppumálararnir*, Listasafn Akureyrar, 2009 ; Æsa Sigurjónsdóttir, « Þjóðlegar myndir og óþjóðlegar », in Ólafur Kvaran éd., *Íslensk listasaga II, op. cit.*, pp. 13-17, p. 14.

²¹⁴ Júlíana Gottskálksdóttir, *op. cit.*, pp. 170-171.

²¹⁵ Le titre de la thèse d'Alexander Jóhannesson soutenue en littérature à Martin Luther-Universitat en 1915 est « Die Wunder in Schillers : Jungfrau von Orleans ». Dans le deuxième article sur l'art moderne, il explique l'impressionnisme en référence à Spinoza « chez qui Dieu et la nature ne font qu'un ». Voir « Um málaralistina », *Eimreiðin*, N°28, 1922, pp.14-24, p. 18.

²¹⁶ Alexander Jóhannesson, « Síðustu listaverk Einars Jónssonar », Kaupmannahöfn, *Eimreiðin*, n°1, 1915, pp. 1-7, p. 6.

sculpture est parue dans un article publié en 1918 à l'occasion de l'arrivée imminente des sculptures d'Einar Jónsson en Islande. L'artiste, resté à Copenhague après ses études, les a offertes à la nation à condition qu'elles soient transportées à Reykjavík et qu'un musée soit construit pour les accueillir. Cette proposition n'a pas été acceptée tout de suite, mais Alexander Jóhannesson a soutenu la décision de l'État de le faire²¹⁷ avec l'argument que le musée « serait un facteur puissant pouvant contribuer à conserver la nationalité islandaise ».²¹⁸ Il n'est pas le seul intellectuel à admirer Einar Jónsson comme le montrent les écrits des philosophes Guðmundur Finnbogason et Ágúst H. Bjarnason. Ce dernier ne cache pas son admiration quand il décrit la détermination et la vigueur de l'homme fourvoyé et frappé par la rage des dieux dans *La Sentence (Refsidómur)*²¹⁹ ou quand il plaide pour l'érection de la statue d'Ingólfur Arnarson à Reykjavík pour symboliser la nouvelle autonomie en 1918.²²⁰ Einar Jónsson tient une place unique parmi les artistes pionniers, non seulement parce qu'il est le seul sculpteur, mais parce que le symbolisme de ses œuvres imposantes et « viriles »,²²¹ où se croisent références à la religion, à la mythologie nordique et aux contes folkloriques, séduisent les hommes éclairés tout autant que sa vision artistique sans concession. Ágúst H. Bjarnason le voit comme un vrai artiste sculpteur en le distinguant de Ríkharður Jónsson, artisan et faiseur d'images.²²² Cette distinction ne nuit pas à l'appréciation d'Ágúst, qui reconnaît une certaine qualité dans l'œuvre de Ríkharður, mais qui ne suffit pas à lui accorder le statut d'artiste. Un tel éclectisme deviendra par la suite irréconciliable avec une conception moderniste de l'art qui place le modernisme devant toute pratique qui n'adhère pas pleinement à l'art pour l'art. Mais si Ágúst est capable d'apprécier Ríkharður, ce sont les sculptures d'Einar Jónsson, admirables, qui provoquent chez lui le plus d'enthousiasme. Ces œuvres répondent à la détermination

²¹⁷ La construction du bâtiment a été terminée en 1916 mais le musée n'a ouvert ses portes au public qu'en 1923, soit deux ans après que les sculptures y ont été installées. Voir : <http://www.lej.is/safnid/sagan/>

²¹⁸ Alexander Jóhannesson, 1915, p. 7: « Íslenzkt listasafn mundi verða öflugur þáttur í viðhaldi íslenzks þjóðernis. »

²¹⁹ Ágúst H. Bjarnason, « Einar Jónsson : Refsidómur », Kaupmannahöfn, *Eimreiðin*, N° 2, 1897, pp. 87-89.

²²⁰ Ágúst H. Bjarnason, « Ingólfslíkneskið á Arnarhóli », Reykjavík, *Eimreiðin*, N° 1-2, 1918, pp. 79-82.

²²¹ Sveinn Sigurðsson, « Fjölvíslistamaður », *Eimreiðin*, N° 6, 1924, pp. 364-368, p. 364 : « karlmennska ».

²²² Voir Ágúst H. Bjarnason, « Ríkharður Jónsson myndasmiður », *Iðunn : nýr flokkur*, janvier, 1919, pp. 207-218.

des jeunes intellectuels à attester leur savoir et une puissance spirituelle qui leur permettent de confirmer leur statut d'élite. Alexander Jóhannesson montre sa supériorité en défendant le symbolisme du sculpteur auprès d'un public non averti et en expliquant que des « nouvelles conditions culturelles demandent de nouveaux idéaux dans le monde des arts ». ²²³ Ces propos indiquent qu'il s'adresse à un auditoire moins instruit qui a besoin d'être guidé. Alexander exprime la volonté de se placer dans la sphère du connaisseur complice de l'artiste, mais cette réputation ternit lors de la conférence sur les nouveaux mouvements dans l'art. Les mouvements en question sont l'expressionnisme, le cubisme, le futurisme et le dadaïsme – dont le dénominateur commun est l'*expressionismus* ²²⁴. Il les décrit comme la pire manifestation d'une tendance dans l'art qui se caractérise par la distorsion et la déformation des formes naturelles. ²²⁵ Il donne comme exemple des peintures de Picasso et Picabia ainsi qu'une gravure de Schmidt-Rottluff qu'il attaque avec une virulence d'autant plus surprenante qu'il n'a pas eu l'occasion de voir les œuvres en question, qu'il ne connaît que sous la forme de reproductions en noir et blanc. Pourtant il décrit la défiguration du Christ par Schmidt-Rottluff et « déformation » de la figure féminine dans les peintures cubistes de Picasso et Picabia avant de mettre en garde son auditoire contre ce mouvement – l'expressionnisme – qui, dit-il, « s'est propagé dans le sud de l'Europe » avant d'atteindre « l'Allemagne et les pays nordiques ». ²²⁶ Il affirme que les expressionnistes sont des envahisseurs iconoclastes qui cherchent « le caprice et l'abandon de la normalité dans tous les domaines ». ²²⁷ L'inquiétude que ses œuvres exposées sur le continent suscitent chez Alexander Jóhannesson à Reykjavik paraît étonnante. L'intellectuel semble s'être transformé en oracle qui prévient les crédules à la confiance aveugle d'une catastrophe imminente. La question qui se pose est alors de savoir d'où il retire ses informations puisque, après tout, nous évoquons là un homme bien plus instruit que la normale de l'époque. Sa source principale se trouve être les écrits du

²²³ Alexander Jóhannesson, op. cit., p. 1: « Ný menningarskilyrði krefjast nýrra hugsjóna í listum. »

²²⁴ Titre de l'ouvrage d'Hermann Bahr, *Expressionismus* paru en 1920 et qu'Alexander Jóhannesson cite comme référence.

²²⁵ Alexander Jóhannesson, « Nýjar listastefnur », op. cit.

²²⁶ *Ibid.* p. 42.: « ... öll eru þau [listaverkin] meira eða minna vansköpuð. Merkilægast er við þessar listastefnur, að þær hafa breiðst út um nær alla Evrópu, frá París, Ítalíu, Spáni, hafa þær farið um Þýskaland til Norðurland... ».

²²⁷ *Ibid.*, p. 43: « Árásarmenn innsýnislistarinnar hafa leitað að vanskapnaði og fráhrarfi hins eðlilega á öllum sviðum... ».

médecin danois Carl Julius Salomonsen, propos qui l'ont incité à prendre la parole lors de la conférence. Sa condamnation de l'expressionnisme est en grande partie fondée sur deux publications du médecin, la première en 1919 sur *Le nouveau courant de l'art et les maladies mentales contagieuses du passé et du présent*²²⁸, et la seconde un an plus tard, intitulée *Remarques supplémentaires sur la nature trouble du dysmorphisme*.²²⁹ Dans le premier livre, Salomonsen expose une théorie de l'expressionnisme qu'il définit comme une épidémie dont la propagation dans toute l'Europe aurait été assurée par la publication et la distribution de pamphlets, posters et catalogues effectuées par des « petits messagers »²³⁰, tels la galerie *Der Sturm* à Berlin et *Klingen* à Copenhague.²³¹ À l'époque, Salomonsen n'est pas le seul à se poser des questions sur les œuvres expressionnistes, que certains, dit-il, défendent comme l'avant-garde artistique alors que d'autres y voient une escroquerie publicitaire. Il a lui-même opté pour une troisième explication, la maladie mentale, après avoir fait une recherche inspirée d'une étude élaborée par deux médecins français, J. M. Charcot et Paul Richer. Les Français ont étudié des œuvres d'époques différentes représentant des figures grotesques dans le but de montrer qu'elles ont été créées d'après des déformations observées dans la nature et non d'après la fantaisie des artistes.²³² Les médecins français ont voulu rationaliser la création en montrant le rapport entre l'art et la science alors que l'étude des œuvres expressionnistes conduit Salomonsen à conclure à de la folie.

Selon l'historienne d'art danoise Hanne Abilgaard, c'est une exposition à la galerie Kleis à Copenhague en 1908 avec les œuvres des artistes de *Brücke* qui a éveillé sa curiosité.²³³ L'exposition est suivie par d'autres, entre 1912 et 1918, où sont montrées les œuvres des futuristes italiens, *Der blaue Reiter* et des cubistes parisiens et berlinois. Ces expositions, qui se tiennent à Copenhague pendant la guerre, l'ont incitée à entreprendre une recherche destinée à élucider le nouvel art. Une partie de ces

²²⁸ Carl Jul. Salomonsen, *De nyeste kunstretninger og smitsomme sindslidelse før og nu*, Kobenhavn, Levin & Munksgaard Forlag, 1919.

²²⁹ Carl Jul. Salomonsen, *Tillægsbemærkninger om dysmorphismens sygelige nature*, København, Levin & Munksgaard, 1920.

²³⁰ En français dans le texte original.

²³¹ Salomonsen, *op.cit.*, 1919, p. 9.

²³² *Les difformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé, 1889, p. II-III.

²³³ Voir l'article de Hanne Abilgaard sur l'affaire au Danemark : « Dysmorfisdebatten, en diskussion om sundhed og sygdom i den modernistiske bevægelse omkring første verdenskrig », *Fund og Forskning*, N° 27, 1984 pp. 131-158.

expositions était organisée par Herwarth Walden, directeur de la galerie *Der Sturm* avec qui Salomonsen a fini par entrer en contact.²³⁴ À partir des correspondances et des documents collectionnés au fil des expositions, il va établir la théorie du « dysmorphisme », qu'il définit comme un mouvement artistique qui se distingue des anciennes écoles par la corruption systématique de la nature à travers une représentation laide et hideuse des formes naturelles.²³⁵ Il a cherché à obtenir des explications éclairantes sur cette nouvelle direction artistique, mais les théories de Walden et de différents auteurs, critiques d'art et théoriciens, ne le rassurent guère.²³⁶ Tous disent que les œuvres n'ont pas besoin d'être expliquées et que la dénaturation est une omission voulue et une erreur préméditée, ce qui pour Salomonsen « ressemble plus à une folie qu'au programme d'une nouvelle renaissance dans les arts ».²³⁷ Si le médecin a pensé qu'il pouvait rationaliser le processus de création des œuvres expressionnistes, les réponses qu'il juge irrationnelles et non argumentées le conduisent à la conclusion qu'il s'agit là d'une psychose. Ainsi, il se rapproche du médecin suédois Bror Gadelius qui a étudié l'influence de la schizophrénie sur les dessins de ses patients, et plus particulièrement sur l'œuvre de l'artiste suédois Ernst Josephson.²³⁸ Or, Salomonsen ne s'appuie pas sur des cas cliniques mais directement sur une documentation des œuvres, ce qui l'éloigne du sujet présumé malade et l'empêche au final d'identifier la nature de la folie qu'il croit déceler dans l'art expressionniste. Il est pourtant convaincu que les artistes sont atteints d'un « trouble mental contagieux » détectable dans le dysmorphisme. Sa théorie est en grande partie fondée sur des œuvres d'artistes italiens, français et allemands ayant été exposées à Copenhague. Pourtant, dès la sortie de son livre, cette théorie est perçue comme une attaque ciblée contre l'exposition d'automne de 1918, le *Kunsternes Efteraarsudstilling*²³⁹ organisé par des artistes de la revue *Klingen* et liés à *Der Sturm*.²⁴⁰ Le livre suscite de vives réactions, notamment auprès de certains artistes qui s'en disent victimes. La théorie sur la psychose n'étant pas soutenue

²³⁴ *Ibid.*, p.135.

²³⁵ *Ibid.* p. 137, Salomonsen, *op. cit.*, 1919, p. 13.

²³⁶ Abilgaard, *op.cit.* 1984, p. 137. Salomonsen, *op.cit.*, 1919, pp. 14-15.

²³⁷ *Ibid.*, p. 21: « ...synes mig snarere at pege i Retning af Forrykthed end i Retning af et begejstrende Program for en ny Renaissance indenfor Kunsten. »

²³⁸ *Ibid.* pp. 11-12.

²³⁹ Abilgaard, *op. cit.* p. 136.

²⁴⁰ Hubert van den Berg, « Jón Stefánsson og Finnur Jónsson: Frá íslandi til evrópsku framúrsteftunnar og aftur til baka », *Ritið*, N°1, 2006, pp. 51-77, pp. 64-65.

par le milieu médical, le débat a fini par se diriger vers une discussion plus générale sur les valeurs esthétiques.²⁴¹ Quand le deuxième livre sort, un an plus tard, il ne provoque pas de polémiques aussi vives. C'est sur ce dernier ouvrage qu'Alexander Jóhannesson va pourtant élaborer la première partie de sa conférence de 1920. Dans ce livre, le médecin réagit aux critiques passées et compare sa théorie à celle d'autres savants et intellectuels. Il renvoie à l'anthropologue Hercules Read qui a vu dans l'expressionnisme le désir des artistes d'abandonner la civilisation pour retourner à la nature sauvage – ce qui ne correspond pas à l'idée de Salomonsen qui voit dans l'expressionnisme une fuite de la nature, ce dont convient également Alexander. Il n'est pas non plus d'accord avec l'historien d'art allemand Otto Grautoff qui a fait le parallèle entre bolchevisme et expressionnisme, même s'il reconnaît que certains artistes expressionnistes ont été favorables à cette politique. Son but est de montrer le caractère épidémique de l'expressionnisme qui, dit-il, s'est propagé dans le domaine littéraire et musical – les poèmes dadaïstes et la musique atonale en sont les meilleurs exemples – avant de commencer à s'estomper, selon les dernières nouvelles de Paris.²⁴²

Alexander Jóhannesson relève toutes les critiques énumérées par Salomonsen envers l'expressionnisme sans discrimination aucune, comme pour souligner l'ampleur du phénomène. Son but est de prévenir ce fléau et de contextualiser l'épidémie, ce qu'il fait en prenant pour exemple les poèmes de Þórbergur Þórðarson,²⁴³ précurseur de la modernité en littérature, qu'il compare aux rimes d'un scalde du XVII^{ème} siècle surnommé Tobbi-le-détraqué. Pourtant, il ne se contente pas de condamner les œuvres sur le précepte des mauvais agencements de la poésie et la laideur des peintures – dont il ne donne aucun exemple islandais – mais entreprend d'expliquer la différence entre expressionnisme et impressionnisme, ce qui lui permet d'arriver à la définition de son idéal. Il part de l'Antiquité grecque et de la période classique qui ont cherché un équilibre entre l'homme et la nature, entre le monde extérieur et la vie intérieure, et place l'impressionnisme et l'expressionnisme sur les deux extrêmes opposés. Les impressionnistes ont abandonné la vie intérieure pour se fier à la vue alors que les

²⁴¹ Hanne Abilgaard, *Ny dansk kunsthistorie. 6 Tidlig modernisme*, København, Forlaget Palle Fogtal, 1994, pp. 149-150.

²⁴² Salomonsen, *op.cit.*, 1920, pp. 41-42.

²⁴³ Þórbergur Þórðarson publie deux recueils de poèmes en 1915 et 1917 sous le pseudonyme Styr Stofuglamm, ce qui est en soi un non-sens.

expressionnistes se sont repliés sur la vision intérieure de la psyché. Selon Alexander Jóhannesson, la vue intérieure a toujours la nature pour point de départ même si elle est capable de la transformer et de lui faire subir des métamorphoses. C'est une « puissance indépendante qui voit le monde autrement que par la vision extérieure »²⁴⁴ et qui fait émerger la personnalité de l'individu. La vision intérieure n'est pas statique et c'est ainsi qu'il peut faire le lien entre la perception séquentielle d'une image mentale et les peintures futuristes qui traduisent un mouvement temporel. L'idée que ce mouvement puisse avoir été élaboré à partir des observations de l'œil nu ou appareillé ne lui vient pas à l'esprit. Il est prêt à reconnaître l'existence et la vérité de cette vision intérieure mais n'accepte pas la monstruosité des œuvres d'art qui s'y sont entièrement appuyées. Le problème n'est pas que les artistes puissent transformer la nature, signe de créativité et de richesse imaginaire, mais l'aliénation et le repli sur soi qui conduisent à l'anomalie. Alexander n'insiste pas sur le trouble mental qui serait à l'origine de cette déformation mais condamne le caractère subversif de l'expressionnisme. Il tente dans le même temps d'assurer son auditoire que de telles révoltes ne sont que passagères. L'important est de faire comprendre que l'art doit exprimer l'harmonie entre la nature et la vie sentimentale fondée sur un équilibre entre le visible et l'intelligible, et chez l'artiste, et chez le spectateur.

Dans un article écrit à partir d'une conférence donnée à l'association des Amis de l'Art deux ans plus tard, il revient sur l'étude comparative entre les œuvres impressionnistes et expressionnistes où il va cette fois insister sur la sensibilité des impressionnistes envers la nature²⁴⁵, à la différence des expressionnistes passionnés et sensuels qui s'en sont détachés. Le peintre Jón Stefánsson n'avait pas encore exposé en Islande lors de sa première conférence. Cette fois-ci, Alexander prend l'une des natures mortes de l'artiste comme exemple d'une telle désunion. Il voit dans cette œuvre le signe que l'artiste ne ressent plus aucune affinité avec la nature extérieure à lui, en témoigne la couleur excessivement rouge de ses tulipes. Il perçoit également de l'aliénation dans un portrait d'une jeune fille en costume traditionnel. Il reproche à l'artiste de ne pas avoir essayé de percer l'âme de son modèle mais de le montrer

²⁴⁴ Alexander, *op. cit.* 1920, p. 44: « ...innri sjónin er ekki aðeins endurnýjun ytri sjónarinnar, heldur er sjálfstætt innra afl, er lítur á heiminn á annan hátt en ytri sjónin »

²⁴⁵ Alexander Jóhannesson, *op.cit.* 1922, p. 18.

comme un dénominateur impersonnel de toutes les jeunes filles islandaises portant un tel costume.²⁴⁶ La chosification du modèle et l'accentuation de la couleur qui le rendent indépendant de l'objet ne sont pas acceptables dans l'idéalisme d'Alexander, qui voit toutefois un mérite à l'expressionnisme : celui d'avoir fait comprendre qu'il ne suffit pas à l'artiste de copier fidèlement la nature. Une copie trop fidèle de laquelle ne se dégage aucun sentiment n'est pas ce que l'artiste doit chercher mais l'harmonie entre l'observation et l'imaginaire. Alexander Jóhannesson ne s'en prend pas à Jón Stefánsson sans raison. L'artiste était lié au réseau de l'avant-garde nordique par des fréquentations qui l'avaient amené à l'école de Matisse à Paris et à participer à la revue *Klingen* et à l'*Efteraarsudstillingen* à Copenhague en 1919.²⁴⁷ La sensualité qu'Alexander perçoit dans sa peinture, qualifiée de nocive, peut être attribuée à l'influence du fauvisme sur son œuvre, quoique modeste. Il perçoit également la mise à distance du sujet et des signes d'un repli sur soi qu'il interprète comme la confirmation de son adhésion à l'esthétique expressionniste. L'analyse est juste puisque Jón Stefánsson n'est pas un peintre naturaliste mais analytique, plus concerné par l'espace pictural que par la sensibilité de la perception visuelle de la nature. Le « malentendu » mentionné par Jón Þorleifsson dix ans plus tard ne fait pourtant pas explicitement référence à la proscription de l'expressionnisme par Alexander mais à la réception du public qui aurait préféré le naturalisme affectueux d'Ásgrímur Jónsson à l'œuvre pensée de Jón Stefánsson.²⁴⁸ Le poids des écrits d'Alexander Jóhannesson ainsi que celui de Guðmundur Finnbogason sur l'art ne doivent cependant pas être négligés.²⁴⁹ Ils défendent un certain classicisme qui valorise l'harmonie et l'équilibre entre l'observation et l'imaginaire et ils mettent l'accent sur l'importance du lien que l'art conserve avec la nature, qui rassure les amateurs. L'art pictural est encore « dans son enfance », comme le disaient les commentateurs de l'époque, mais le public a commencé à former son goût et à avoir des idées préconçues sur ce que devait être la peinture et plus particulièrement la peinture islandaise. Il est attiré par des sujets familiers et facilement identifiables qu'il trouve dans les œuvres des pionniers Ásgrímur

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁴⁷ Voir van de Berg, *op. cit.*, pp. 64-66.

²⁴⁸ Jón Þorleifsson, *op. cit.*, 1932, p. 12

²⁴⁹ Voir Júlíana Gottskálksdóttir, « Tilraunin ótímabæra » in Bera Nordal éd., *Árbók Listasafns Íslands 1990-1992*, Reykjavík, Listasafn Íslands, 1993, p. 74-101; p. 76.

Jónsson et Þórarinn B. Þorláksson, ainsi que chez des artistes mineurs et des amateurs. Le goût du public tend ainsi à se fixer et en même temps à s'écarter de la contemporanéité de l'art. D'où le sentiment des artistes qu'il faut sans cesse remettre à jour le goût du public, toujours en retard par rapport à ce qui est véritablement nouveau dans l'art.

Les artistes n'ont pas réagi publiquement aux écrits d'Alexander Jóhannesson pour protester. Ils ne se reconnaissent pas dans la révolte des expressionnistes mais se montrent volontairement prêts à contribuer à la construction d'un art national. Les artistes qui vont introduire le modernisme dans l'art sont soit encore étudiants comme Finnur Jónsson, soit vivent à Copenhague comme Jón Stefánsson et Jóhannes S. Kjarval. La seule réaction immédiate aux écrits d'Alexander est un article envoyé des États-Unis par Magnús Á. Árnason qui s'indigne devant l'idée que des artistes bien éduqués puissent choisir de peindre « comme des enfants » ou « des primitifs ». ²⁵⁰ Des œuvres créées uniquement à partir de l'imagination lui paraissent inacceptables face à la conviction que l'art visuel doit être une composition organisée et harmonieuse fondée sur le monde visible et donc compréhensible par un grand public, à l'inverse des œuvres imaginaires qui ne s'adressent qu'aux spécialistes. L'éventualité d'une scission entre le public et l'art pour spécialistes est ainsi prononcée. En réalité, ce schisme est déjà inclus dans la conception des connaisseurs, Alexander Jóhannesson et Guðmundur Finnbogason, qui présumant que le public a besoin d'être instruit. Or, ce qui change avec le modernisme, c'est que l'éducation, qui consiste à inculquer au public le bon goût, se trouve convertie en son contraire. Ils n'envisagent pas que les artistes puissent refuser ce qu'ils considèrent comme la vérité du beau et ainsi remettre en question leur rôle. En revanche, Magnús avance une conception de l'art qui présume qu'une œuvre d'art doit être immédiatement accessible au plus grand nombre. En tant que peintre et musicien, il rejette l'idée que la peinture puisse être non objective avec pour argument que l'œil observe le monde des objets, alors que l'ouïe est abstraite. Il ne défend pas pour autant l'imitation purement photographique des « faiseurs d'images » ²⁵¹, qui n'exige aucune imagination, mais nie l'originalité pauvre et futile qu'il associe à la

²⁵⁰ Magnús Á. Árnason, « Um listir almennt », *Eimreiðin* N° 1-2, janvier 1921, pp. 67-78; p. 71 : « Þá þykir gott listaverk á þeirra vísu, ef það er sem líkast því sem börn teikna, áður en þau hafa lært að draga línu. Þess vegna kalla þeir stefnu sína einnig frumstefnu. »

²⁵¹ Ibid., p. 73 : « ...við eigum bæði skapandi listamenn og svo "myndasmiði" ».

peinture futuriste, qualifiée d'aussi destructrice que le jazz.²⁵² Il dit opter pour l'idéalisme puisqu'il permet de construire un art islandais « sain » et sans excès, en faisant de la beauté un ingrédient indispensable à l'art.²⁵³ Il affirme que l'art « se développe à partir de la nature »²⁵⁴ et se met ainsi en accord avec Alexander sans le nommer. La position de Magnús reflète une quête de valeurs éternelles dans l'art, capables de transcender l'inévitable effet de temporalité sur la production artistique, qu'il distingue de ce qu'il appelle l'effet de mode propre aux avant-gardes. La position populiste que l'on voit apparaître dans cet essai trouvera sa résonance dans le débat sur l'autonomie de l'art qui divise les artistes. Il faut chercher dans un récit de voyage de Sigfús Blöndal²⁵⁵ pour voir apparaître un soutien explicite à Alexander et à la théorie du dysmorphisme de Salomonsen. Or si Blöndal hésite à affirmer que les expressionnistes sont des êtres psychotiques, il se vante d'avoir à plusieurs reprises qualifié leurs œuvres « d'écrasées ».²⁵⁶ Ce terme, « peinture écrasée » ou *klessumálverk*, sera repris par Jónas Jónsson de Hrifla²⁵⁷ au cours de la querelle des artistes et couramment réutilisé par la suite pour dénigrer la peinture abstraite ainsi que toute œuvre non conventionnelle. Mais dans les années 1920, les œuvres d'artistes islandais ne sont pas assez « écrasées » pour que le terme entre directement dans le vocabulaire courant. Toutefois, le retentissement de l'opinion exprimée dans ces écrits dépasse largement le moment de leur publication. Les auteurs retiennent de leurs lectures sur l'expressionnisme l'aspect futile des courants « à la mode » et aussi provocateur que cela paraisse, ils arrivent tous à la conclusion qu'il s'agit d'un phénomène passager dont on finira par se lasser pour mieux l'oublier. L'erreur d'Alexander Jóhannesson et de ses collègues, qui reconnaissent l'effet du temps et de l'histoire sur l'art, serait alors de ne pas avoir été capable de comprendre que les peintures de Jón Stefánsson annonçaient une nouvelle ère qui était loin d'être éphémère.²⁵⁸

²⁵² *Ibid.*, pp. 68, 72

²⁵³ *Ibid.*, p. 75

²⁵⁴ *Ibid.* : « Listin er vaxin úr náttúrunni eins og lífið sjálf. »

²⁵⁵ Bibliothécaire et auteur du dictionnaire islandais-danois vivant à Copenhague. Il n'était pas directement impliqué dans le milieu artistique de Reykjavík mais il est un auteur prolifique d'articles sur l'art, la littérature et la culture en général.

²⁵⁶ Sigfús Blöndal, « Ferðabrjef frá Ítalíu », *Lögrétta*, 6. júní 1921, p. 2: « klessumálverk ».

²⁵⁷ Député depuis 1922 et fondateur du parti progressiste.

²⁵⁸ En 1910, le géologue Þorvaldur Thoroddsen, mari de la peintre Þóra Thoroddsen, a tenu des propos semblables sur l'impressionnisme. Il le prend comme un signe parmi d'autres de la décadence de

C'est uniquement en prenant en compte la vision idéaliste de l'art, que l'on trouve dans les milieux intellectuels islandais, et les débats qui ont eu lieu au Danemark autour de l'expressionnisme, que l'on peut comprendre la réaction de Valtýr Stefánsson, rédacteur en chef du quotidien *Morgunblaðið* quand il apprend qu'un jeune artiste nommé Finnur Jónsson est de retour au pays après que ses peintures ont été exposées chez *Der Sturm* à Berlin.²⁵⁹ Le journal avait déjà publié deux articles sur Finnur et Sturm envoyés d'Allemagne par des étudiants islandais. Le premier est signé par Emil Thoroddsen²⁶⁰ qui annonce que Finnur Jónsson a eu le courage de rompre avec le naturalisme et qu'il est prêt à exposer chez *Der Sturm*.²⁶¹ Emil trouve l'évolution de l'art du jeune homme suffisamment importante pour en informer ses compatriotes dans un communiqué envoyé de Dresde, qui sera suivi par celui de Þórður Kristleifsson expliquant que Finnur Jónsson a eu l'honneur d'être invité à exposer dans la célèbre galerie *Der Sturm* à Berlin aux côtés d'artistes de renommée mondiale.²⁶² Les jeunes correspondants ne semblent pas être conscients du fait qu'en Islande, dans le nouveau cercle d'amateurs d'art, *Der Sturm* ainsi que l'expressionnisme associé au nom de la galerie possède déjà une réputation douteuse. Quant à Valtýr Stefánsson, il était sans doute familier des écrits d'Alexander Jóhannesson et connaissait le débat qui avait eu lieu au Danemark quand il y était encore étudiant. Il est lié au milieu artistique par sa femme, le peintre Kristín Jónsdóttir, amie de Guðmundur Thorsteinsson qui avait participé à la revue *Klingen* comme Jón Stefánsson, et avait exposé avec eux chez *Kleis* en 1920.²⁶³ Un critique danois de *Nationaletidene* avait alors félicité Kristín pour la sobriété de son art et pour avoir gardé la « touche islandaise » malgré sa connaissance de « la mode étrangère ».²⁶⁴ La question de la particularité locale n'était pas uniquement posée par les Islandais. Elle reflète une préoccupation plus générale qui cherche à

l'époque moderne qui aurait commencé vers la fin du XIX^{ème} siècle. Il s'appuie sur l'ouvrage *Dégénérescence* de Max Nordau, publié en Allemagne en 1892. Voir « Vísindalegur nýjungar og stefnubreytingar nútímans. III. Skuggahliðar menningarinnar. Öfgastefnur », *Eimreiðin*, N° 3, septembre, 1910, p. 199-224; p. 210-212.

²⁵⁹ Le nom de *Der Sturm* apparaît pour la première fois en Islande dans une *Lettre de Berlin* publiée dans *Fréttir* le 31 juillet 1918 où l'on trouve une description vivante de l'activité de la galerie.

²⁶⁰ Emil Thoroddsen a commencé une carrière de peintre avant de se consacrer à la musique.

²⁶¹ Emil Thoroddsen, « Finnur Jónsson listmálari », *Morgunblaðið*, 20. juin 1924, p. 2.

²⁶² Þórður Kristleifsson, « Finnur Jónsson listmálari », *Morgunblaðið*, 21. mai 1925, p. 3.

²⁶³ van den Berg, *op. cit.*; Júlíana Gottskálksdóttir, 1993, *op. cit.*, p. 93.

²⁶⁴ Voir « Íslenzka listasýningin í Kaupmannahöfn », *Morgunblaðið* 18 avril 1920, pp. 1-2; p. 1 : « Kristín J. Stefánsson hefur haldið þessu látleysi, þrátt fyrir viðkyrninguna við nýtzku list. Hún er sú í flokki málara, sem bezt hefur varðveitt íslenzka blæinn... »

territorialiser l'art. Or, sans connaître le débat autour de l'expressionnisme au Danemark, Valtýr Stefánsson n'a aucune raison de redouter les œuvres de Finnur Jónsson ni de vouloir diminuer d'avance l'importance de sa collaboration avec *Sturm*. Sa réaction montre qu'il a déjà une opinion sur la galerie et ses artistes qu'il croit bon de partager avec ses lecteurs. Dès que Finnur Jónsson est de retour en Islande en juillet, apparaît dans le journal un court article non signé annonçant son arrivée et rappelant que ses peintures ont été dévoilées chez *Sturm* qui fait des expositions « dans toute l'Europe »²⁶⁵. Si le lecteur croit qu'il a l'intention de célébrer ce succès, il ne tarde pas à découvrir que celui-ci est aussitôt diminué par la dévalorisation de *Sturm*, que l'auteur décrit comme une « boutique d'art » à la dernière mode, qui n'hésite pas à écarter les artistes qui refusent de se plier à « sa touche ».²⁶⁶ Le jeune artiste n'a pas l'intention de se laisser faire et envoie une rectification au journal auquel Valtýr Stefánsson répondra aussitôt.²⁶⁷ Finnur envoie une deuxième réponse à un autre journal mais le dernier mot revient au rédacteur qui, dans une critique de la première exposition de l'artiste au Café Rosenberg en novembre 1925, poursuit son travail de sappe. Il porte alors un jugement sévère sur les œuvres, expliquant que ce n'est pas de « l'art » de peindre des images au dessin simple, avec des couleurs fortes et aux textures grossières. Il fait alors référence à un tableau tel que *Le couple de gitanes* de 1922, dans lequel les contours sont dessinés de traits noirs et la planéité accentuée par l'application des couleurs. Il croit pourtant déceler du talent et de la hardiesse chez Finnur et lui conseille d'aller en France, puisque les Français brillent là où les Allemands sont lourds et médiocres.²⁶⁸ La référence à la peinture française n'est pas innocente puisque l'influence de l'impressionnisme, du postimpressionnisme et de Cézanne a été prédominante au Danemark où nombre d'artistes islandais ont étudié, dont Kristín Jónsdóttir et Jón Stefánsson.²⁶⁹ Son œuvre

²⁶⁵ [Valtýr Stefánsson], « Finnur Jónsson málarir er nýkominn frá Þýskalandi », *Morgunblaðið*, 22 juillet 1925, p. 3: « ... hefir sýningar um alla Mið-Evrópu. »

²⁶⁶ *Ibid.* : « Þegar listverslun þessi hefur einu sinni tekið verk af mönnum, þá heldur hún því áfram, meðan myndir mannsins eru gerðar eftir hinum ríkjandi nýmóðins listastefnu verslunarinnar. »

²⁶⁷ Voir Finnur Jónsson, « Orðsending til Morgunblaðsins frá Finni Jónssyni málara » suivie de « P.S. » de V.St. [Valtýr Stefánsson], *Morgunblaðið*, 26 juillet 1925, p. 6. Finnur Jónsson, « Svar til ritsj. Mbl. herra Valtýs Stefánssonar », *Vísir*, 4 août 1925, pp. 2-3.

²⁶⁸ Valtýr Stefánsson, « Sýning Finns Jónssonar í húsi Nathans & Olsen », *Morgunblaðið*, 29 novembre 1925, p. 5.

²⁶⁹ Halldór Björn Runólfsson, « Jón Stefánsson. Aðföng hans og áhrif », *Fjórir frumherjar: Þórarinn B. Þorláksson, Ásgrímur Jónsson, Jón Stefánsson, Jóhannes S. Kjarval, Listasafn Íslands 100 ára júní – ágúst 1985*, Reykjavík, Listasafn Íslands, 1985, pp. 21-25.

n'est donc pas aussi exempte d'influence de l'étranger que le critique danois a voulu le faire croire, même si sa peinture n'a pas été séduite par l'expressionnisme allemand. Finnur Jónsson n'est pas le seul Islandais à avoir choisi d'étudier en Allemagne dans les années vingt, mais il est seul à suivre de près les mouvements avant-gardistes. Pourtant, sa radicalité a été soutenue par des artistes plus conventionnels prêts à le défendre contre Valtýr Stefánsson.²⁷⁰ Ils écrivent des critiques bienveillantes et encouragent le public à s'ouvrir à la nouveauté. L'illustrateur Björn Björnsson essaie de le convaincre que ses préjugés sont sans fondement puisque la nouveauté chez Finnur est « déjà » authentiquement islandaise.²⁷¹ La nouveauté en soi n'est donc pas répréhensible mais plutôt l'inauthenticité de l'artiste, à l'œuvre contaminée par l'étranger et où le folklorique est aux abonnés absents. Les louanges qui ont pour but de reterritorialiser l'artiste ne parviennent pas à estomper le persiflage du rédacteur qui attire un public curieux.²⁷² Ce dernier vient voir à quoi ressemblent les œuvres disputées et découvre des peintures, des collages et des dessins non-figuratifs jugés « difficile d'accès »²⁷³ par un commentateur anonyme. Finnur Jónsson, qui a découvert les artistes expressionnistes chez *Sturm* à Berlin étant l'élève de Carl Hofer, à Dresde – avec Oscar Kokoschka – et à *Der Weg* où il a rencontré Kurt Schwitters, Moholy-Nagy et bien d'autres,²⁷⁴ doit accepter que la vision qu'il introduit en Islande ne parvient pas à conquérir les habitants de Reykjavík. Au cours de ses quatre années passées en Allemagne, il s'est familiarisé avec l'expressionnisme de Kokoschka et Nolde à qui il voue une grande admiration, avec le cubisme de Feininger et les abstractions constructivistes de Kandinsky. Mais son œuvre témoigne surtout de son adhésion à l'esprit de temps. Il est sensible au point de vue de Kokoschka, qui pense que l'art ne doit pas être détaché de l'expérience vécue de

²⁷⁰ Voir surtout Björn Björnsson, « Finnur Jónsson. Listsýning. », *Vísir*, 28 novembre 1925, p. 2 mais également la réponse à Valtýr Stefánsson d'Asgeir Bjarnþórsson, « Sýning Finns Jónssonar », *Alþýðublaðið*, 12 décembre 1925, pp. 2-3 et Emil Thoroddsen, « Sýning Finns Jónssonar », *Alþýðublaðið*, 25 novembre 1925, p. 4.

²⁷¹ Björn Björnsson, *op.cit.*.

²⁷² « Finnur Jónsson », *Vörður*, 28. nóvember 1925, p. 4.

²⁷³ *Ibid.* : « ... torvelt að átta sig á þeim. »

²⁷⁴ Voir Frank Ponzi, *Finnur Jónsson. Íslenskur brautryðjandi*, Reykjavík, Almenna bókafélagið, 1983 et van den Berg, *op. cit.*, ainsi que des propos recueillis par Elín Pálmadóttir, « Vor hinnar ungu evrópsku listar », *Morgunblaðið*, 19 octobre 1970, p.44.

l'artiste²⁷⁵, ce qui évoque pour Finnur la réalité humaine dans sa dimension concrète et spirituelle. Il introduit des symboles dans les peintures abstraites qui, dans le contexte de l'art islandais, le rendent plus proche du sculpteur Einar Jónsson que des peintres naturalistes. La dimension mystique de son œuvre échappe à ses contemporains dont Alexander Jóhannesson qui n'a rien écrit sur Finnur Jónsson. Le silence des intellectuels montre une désorientation qui les rapproche du public réticent, qui ne voit que l'étrangeté d'une nouveauté diabolisée d'avance. L'exposition n'est pourtant pas un échec total pour l'artiste qui vend deux compositions ainsi que des peintures figuratives présentées pour l'occasion.²⁷⁶ La vente était la condition sine qua non pour pouvoir exister en tant qu'artiste dans un pays où les acheteurs sont le public. La proximité qui existe entre l'artiste et le public dans la petite ville de Reykjavík instaure une relation équivoque où l'artiste est à la fois proche et différent. Lorsque Finnur expose de nouvelles œuvres un an plus tard, les spectateurs ne verront plus de peintures abstraites.²⁷⁷ L'artiste s'est orienté vers la figuration et a choisi des motifs qui lui sont familiers tels la mer et les canots à voile des marins pêcheurs qu'il représente de manière réaliste. Le tournant que prend sa création après son retour en Islande peut paraître radical si l'on ne regarde que ses œuvres abstraites, mais il ne l'est pas autant qu'il y paraît. Valtýr Stefánsson, qui n'était pas sans indulgence, a précisé dans sa critique qu'il trouve qu'un tableau de bateaux en mer donne une sensation agréable de l'espace. Que cette remarque ait dirigé le choix de Finnur serait une déduction trop hâtive qui refuserait de prendre en compte son expérience de marin à l'adolescence, inspiration qu'il conserve toute sa vie. Or ce n'est pas tant la vie hardie de pêcheur à canot qui est au centre de ses œuvres, que sa symbiose avec l'univers. Dans les années trente, il va découvrir les paysages désolés de l'intérieur des terres du pays à qui il rendra toute leur dimension dramatique. Son affinité, fidèle à l'expressionnisme allemand, rend ses peintures de paysages uniques dans le contexte islandais tout en rendant difficile sa position dans le milieu de l'art francophile.

²⁷⁵ Heinz Spielmann, « Oskar Kokoschka », in Serge Sabarsky, *La peinture expressionniste allemande*, Paris, Herscher, 1990 : Kokoschka « niait toute autre expérience de la réalité que celle vécue pour un sujet donné (...) », p. 115.

²⁷⁶ Elín Pálmadóttir, *op. cit.*; Ponzi, *op. cit.*, p.10.

²⁷⁷ Il expose deux fois en 1926 dans l'exposition collective des Amis de l'art où il montre les mêmes œuvres qu'au Café Rosenberg, et puis à l'automne avec Tryggvi Magnússon où il montre des peintures de paysages.

Quant aux œuvres qui ont été exposées chez *Der Sturm*, Finnur les a laissées chez le galeriste qui a fini par vendre deux d'entre elles à Katherine Dreier, qui les a à son tour léguées à l'Université de Yale avec la collection de la Société Anonyme en 1941. Finnur n'a rien su de la vente de *La dame à la table de jeu* (*Konan við spilaborðið*) et *Monde multicolore* (*Marglitur heimur*), ni qu'elles ont été exposées plusieurs fois aux États-Unis entre 1926 et 1940.²⁷⁸ Le fait que Finnur n'apprenne que plusieurs décennies plus tard que ses tableaux ont été vendus et exposés a été mis sur le compte de la situation en Allemagne vers la fin des années 1920 qui lui a fait perdre tout contact avec *Der Sturm*. Quant au destin des œuvres abstraites exposées à Café Rosenberg à Reykjavik, il est quelque peu différent. En 1970, deux d'entre elles, *En jouant avec le destin* (*Örlagateningurinn*) et *Sérénade à la lune* (*Óður til mánans*), sont envoyées à Strasbourg où elles sont montrées dans le cadre de l'exposition *L'art en Europe autour de 1925*. En Islande, personne n'avait accordé à ces peintures une attention particulière depuis leur première exposition. Ainsi, la surprise vient lorsque les Islandais apprennent qu'elles ont été saluées par de nombreux critiques qui les reconnaissent comme une contribution importante à l'évolution de l'art abstrait en Europe.²⁷⁹ On a depuis raconté qu'elles n'ont pas été connues en Islande et que la participation de Finnur à la galerie *Sturm* a été oubliée²⁸⁰, mais il serait plus exact de dire qu'elles n'ont pas été prises au sérieux. Finnur Jónsson a réexposé des peintures abstraites dès 1943 dans le cadre d'une rétrospective organisée à l'occasion de son cinquantième anniversaire.²⁸¹ Il est alors un artiste bien établi et reconnu par ses collègues, qui n'ont eu de cesse de le défendre depuis le début et qui regardent les peintures abstraites avec la même clémence que des amis regardent un péché de jeunesse.²⁸² Dix ans plus tard, Jóhann Briem revient sur son passé chez *Der Sturm* à

²⁷⁸ Frank Ponzi, *Finnur Jónsson. Íslenskur brautryðjandi*, Reykjavík, Almenna bókafélagið, 1983 et « Fyrsta nútímalistasafnið », *Lesbók Morgunblaðsins*, 24. nóvember 1984, pp. 14-16 ; p. 15.

²⁷⁹ Les journaux islandais ne tardent pas à relater l'histoire et publient la lettre d'un conservateur de musée à Strasbourg envoyée au Musée national d'art moderne qui est l'intermédiaire entre l'artiste et le musée strasbourgeois pour lui signaler les bonnes critiques.

²⁸⁰ Frank Ponzi, *op. cit.*, p. 10.

²⁸¹ Voir Jón Þorleifsson (Orri), « Málverkasýning Finns Jónssonar », *Morgunblaðið*, 27 novembre 1943; Bjarni Guðmundsson, « Málverkasýning Finns Jónssonar », *Vísir*, 25 novembre 1943, p. 2, R.J. « Málverkasýning Finns Jónssonar », *Alþýðublaðið*, 28 novembre 1943, p. 4.

²⁸² Il suffit de lire les critiques publiées entre 1929 et 1943 pour constater que Finnur Jónsson a été soutenu par ses collègues artistes et critiques d'art. Son meilleur avocat est son ami, le peintre Jóhann

deux reprises dans des articles de journaux dont une fois à l'occasion d'une exposition où Finnur réexpose des peintures abstraites. Il confirme la tension franco-allemande dans le milieu de l'art islandais quand il remarque que ceux qui ne reconnaissent que l'héritage de Cézanne et de la peinture française sont incapables de comprendre Finnur Jónsson.²⁸³ Cette allusion à la suprématie de l'influence de la peinture française évoque un différend déjà ancien et se réfère en même temps à l'adhésion d'un groupe de jeunes artistes à l'abstraction géométrique. L'abstraction représente alors la vérité en peinture qui ne laisse aucune place à la peinture figurative. La figuration vers laquelle Finnur s'est tourné est très éloignée des préoccupations des jeunes artistes qui ne s'intéressent qu'aux formes géométriques et à la planéité de la surface. L'exposition des peintures abstraites de Finnur permet de connaître leur existence mais elles viennent d'une autre ère et continuent d'être ignorées comme des contributions sérieuses à l'art abstrait. Quand Finnur Jonsson expose de nouvelles peintures abstraites dans les années soixante²⁸⁴ et évoque à l'occasion ses débuts chez *Der Sturm*, un critique d'art qualifie ses souvenirs de « rêve de félicité » puisqu'il se réfère à une période révolue.²⁸⁵ Le critique en question est l'Allemand Kurt Zier, alors directeur de l'École des arts et métiers, qui trouve les propos de Finnur sur les nazis, qui auraient détruit les œuvres exposé chez *Der Sturm*, anachroniques dans le contexte actuel et traite l'exposition collective où les peintures sont qualifiées de « phénomène de société »²⁸⁶. Finnur est accusé d'être un non professionnel d'arrière-garde prêt à organiser une exposition sans établir des critères de qualité artistiques alors que pour lui, il s'agit de répondre à ce qu'il appelle le dogmatisme de l'abstraction géométrique. L'autoréférence du formalisme pur ne correspond pas à sa conception de l'art qui puise dans l'imaginaire élaboré sur le vécu. La jeune génération le trouve réactionnaire et le regard porté sur ses peintures du passé se trouve faussé. C'est uniquement après la reconnaissance venue de l'étranger qu'elles ont été admises en Islande et la cohérence du parcours de Finnur

Briem, mais même Jón Þorleifsson, qui n'est jamais totalement satisfait de la rugosité de sa touche, reconnaît son audace et sa détermination et le qualifie d'original.

²⁸³ Jóhann Briem, « Finnur Jónsson málarí verður sextugur í dag », *Morgunblaðið*, 15 novembre 1952, p. 6 et « Málverkasýning Finns Jónssonar », *Morgunblaðið*, 10 avril 1953, p. 6.

²⁸⁴ Il avait déjà exposé des peintures abstraites en 1956 qu'il appelle fantaisies.

²⁸⁵ Kurt Zier, « Töpuð orrusta* », *Vísir*, 15 mai 1964, p. 7: « draumsælar endurminningar ». * Une faute d'orthographe du journal.

²⁸⁶ Ibid., « ... þjóðfélagslegt fyrirbæri ».

Jónsson reconnu.²⁸⁷ Et pourtant, on dirait que chaque tentative de réévaluation de son œuvre est systématiquement oubliée. Contrairement au passé, ce sont les peintures de la « période du Sturm » que l'on connaît le mieux. Les œuvres qui ont pendant des décennies été jugées sans intérêt sont devenues la preuve emblématique qu'un artiste islandais était prêt à suivre l'avant-garde européenne dans les années vingt.²⁸⁸ Elles permettent d'aligner l'histoire de l'art islandais avec la narration de l'art moderne en Europe mais dans un contexte islandais, elles continuent d'être une exception. Mises à côté des peintures islandaises datant de la même époque, elles prennent toujours une allure étrangère et désolée, comme si elles venaient d'un autre monde. C'est justement leur unicité absolue qui les rend problématiques dans le contexte islandais où elles seront toujours solitaires. Elles rappellent aux Islandais qu'ils n'étaient pas prêts à accueillir le nouveau courant et projettent une ombre sur les œuvres postérieures de l'artiste. Au lieu de reconnaître que cet accueil froid a empêché l'artiste de poursuivre dans cette direction – sans savoir s'il l'aurait fait pour autant –, Finnur Jónsson est accusé d'avoir manqué d'intégrité. L'interruption de la pratique de l'abstraction a été interprétée comme la preuve qu'il s'est laissé emporter par une mode étrangère à laquelle il ne croyait pas vraiment.²⁸⁹ Ainsi, les peintures ne sont pas représentatives de l'œuvre de l'artiste mais attestent d'un moment unique porteur de promesses déçues. Les Islandais auraient pu avoir leur avant-garde mais ils l'ont tuée. Bien évidemment, il est impossible de savoir quelle direction aurait pris l'œuvre de Finnur dans des conditions autres. Cela n'enlève toutefois pas le sentiment d'embarras qui agite le milieu artistique du pays, devenu historiquement conscient dans un contexte international de ne pas avoir été capable de reconnaître son avant-garde.

La reconnaissance tardive, venue de l'extérieur, des œuvres qui n'ont pas été reconnues dans le pays, et la réticence à l'égard de Finnur Jónsson est à chercher dans un discours hanté par la question de « l'Islandais dans l'art ». Le discours est une plateforme de négociation complexe qui mesure l'adaptation de l'artiste au milieu dans

²⁸⁷ Le Musée national d'art lui a consacré une rétrospective en 1976 et puis en 1992, l'année de son centième anniversaire pour honorer son don au musée. Finnur Jónsson est décédé le 20 juillet 1993.

²⁸⁸ Finnur Jónsson n'est pas le seul artiste à avoir expérimenté les nouveaux courants. Une peinture cubiste de Jóhannes S. Kjarval qui date de 1917 a été découverte lors de sa mise aux enchères à Copenhague en 2008.

²⁸⁹ Voir les propos d'Aðalsteinn Ingólfsson dans IBS, « Goðsögn að hann hafi verið skotinn niður », *Dagblaðið Vísir*, 14 novembre 1992, p.48.

lequel il se trouve et sa fidélité au modernisme qu'il ne peut importer sans le modifier. Pour déterminer le critère de l'Islandais, il faut évaluer dans quelle mesure l'artiste peut emprunter « à la mode étrangère » sans perdre son identité nationale, et d'un autre côté dans quelle mesure il peut puiser dans son expérience personnelle et dans son héritage sans que l'art ne perde son caractère international. La stagnation de la période coloniale a créé un sentiment d'insécurité identitaire sur le plan artistique et culturel : dès lors, on pouvait considérer que l'art était sans passé, ce qui revenait à dire qu'il fallait l'inventer ; l'identité artistique pouvait aussi être restée enfouie dans un maigre héritage qu'il convenait de chercher et de rétablir dans l'art. Aussi importante qu'ait été la question de l'enracinement de l'artiste dans la culture locale, la renaissance de l'art du pays en pleine modernisation ne pouvait que se nourrir de la modernité dans l'art. Mais la modernité ne surgit pas de nulle part. Elle est importée de l'étranger comme les peintures religieuses qui ne sont pas « islandaises », et c'est pourquoi il est crucial de pouvoir l'implanter dans la terre qui est l'un des constituants principal de l'identité, à partir duquel pourra s'élever un art authentiquement islandais.²⁹⁰ Or, l'implantation se heurte à une divergence d'opinion artistique fondée sur des points de vue forgés au cours d'études à l'étranger. Les artistes ont tous dû partir à l'étranger pour étudier, d'abord à Copenhague mais ensuite dans d'autres pays nordiques, en Europe et aux États-Unis. Dès leurs retours au pays, ils sont confrontés à l'exigence de la reterritorialisation. Des séjours plus ou moins longs dans des pays différents où ils entrent en contact avec des influences diverses ont une portée et sur leurs idées sur l'art, et sur la définition de la particularité de l'art islandais. Les pionniers ne pouvaient pas ignorer la position du pays qui cherchait à définir sa particularité et ils savaient qu'ils avaient le devoir et la responsabilité de déterminer l'identité de l'art renaissant. Un artiste qui a été à Copenhague et à Paris n'a pas eu la même formation qu'un artiste qui s'est retrouvé au milieu de l'avant-garde à Dresde, ou dans un milieu plus réactionnaire à Munich. Les artistes formés en Europe ont des préjugés envers ceux qui sont allés aux États-Unis, et les divergences nourrissent le conflit où l'identité nationale de l'art se heurte à l'aspiration de modernité, dont certains courants sont considérés comme plus représentatifs que d'autres. L'idée même de modernité ne s'accorde pas avec celle de

²⁹⁰ Voir Sigurður Nordal, *op.cit.*, p. 185.

modernisme en art, qui contrarie le projet de reconstruction culturelle. Alexander Jóhannesson et Guðmundur Finnbogason sont prêts à accepter un art moderne à condition que l'on représente une forme de progrès spirituel. Or, le modernisme remet en question la notion même de progrès dans l'art, ainsi que celle de norme, qui semble entraver l'aspiration de la renaissance de l'art local. L'idée de renaissance présuppose un changement puisque l'art ne peut continuer à rester identique à l'art du passé –perçu comme un non art – alors que l'avant-garde veut renverser les valeurs de l'art occidental sur lequel l'art renaissant en Islande devrait être fondé. La renaissance devait permettre à l'art islandais de faire partie de l'art occidental mais n'envisage pas une participation à la destruction et la reconversion moderne. D'un autre côté, la renaissance de l'art islandais repose sur l'emprunt chez l'autre, ce qui met en doute qu'un artiste islandais ait pu contribuer à ce qu'il vient emprunter. Il est dans la position de suiveur, de récepteur d'idées et non d'initiateur. Il est donc impossible de concevoir que Finnur Jónsson ait pu contribuer à titre individuel et autonome à l'art moderne des années vingt. Un artiste islandais ne pouvait être considéré comme un participant actif au développement des nouveaux courants, il ne pouvait être qu'un suiveur et non un artiste authentique. Or la distinction entre l'authentique et l'emprunté n'est pas claire puisque l'authentiquement islandais est d'emblée flou. Quand Ásgrímur Jónsson et Þórarinn B. Þorláksson introduisent le naturalisme et l'impressionnisme dans l'art de peindre le paysage, leur authenticité n'est pas mise en doute et l'emprunt accepté comme le fondement de l'art islandais. Le naturalisme paraît naturel et tourne le regard de la peinture vers le sujet qui justifie l'authenticité. De la même façon, le caractère changeant de la modernité, qui questionne sans cesse le fondement de ce qui vient d'être fondé, réclame un référent. La radicalité du changement introduit par le modernisme est perçue comme une trahison aux valeurs nouvellement trouvées, reconnues comme l'essence de l'art islandais. L'essence résiste au renversement par la nouveauté qui s'impose. Elle a besoin d'être conservée pour entraver l'invasion d'une mode passagère contre laquelle il faut protéger la stabilité de la fondation, aussi récente soit-elle. Quand le changement persiste et demande à être adapté, il faut lui trouver une continuité.

Quand Finnur Jónsson revient au pays avec des œuvres radicalement différentes de ce que les spectateurs islandais ont connu jusqu'alors, il est perçu comme une

mauvaise herbe qu'il faudrait déraciner avant qu'elle ne se propage en dehors de tout contrôle. L'artiste qui s'est égaré de ses origines doit retrouver ses racines. Mais on ne déracine pas facilement le rhizome et ainsi l'abstraction finit par surgir ailleurs. Il conquiert une génération de peintres dans les années cinquante qui regardent l'enracinement de Finnur en Islande comme un déracinement de l'avant-garde, ce qui encourage l'interprétation de lui comme récepteur passif d'un courant auquel il n'a jamais pleinement adhéré. L'artiste, qui s'était intégré au milieu local, est accusé de trahison après le renversement des valeurs dans les années cinquante. Or la peinture abstraite n'échappe pas à l'exigence de territorialisation mais cette fois, elle passe par la couleur associée à la nature islandaise. La peinture abstraite arrive sur la scène locale après la guerre avec l'abstractionnisme expressionniste de Svavar Guðnason que l'on peut voir comme une mutation du paysage à l'état sauvage de la nature. L'acceptation inconditionnelle de ses œuvres par les critiques en 1945 est en soi étonnante puisqu'elles sont radicalement différentes de tout ce qui a pu être montré dans le pays jusqu'alors. Svavar a nié l'éducation formelle et se présente comme un artiste naturel, ce qui aurait dû le mettre en porte-à-faux avec ses compatriotes islandais qui, quelques années plus tôt, ont mis en valeur l'éducation pour combattre le dilettantisme dans l'art. Mais la spontanéité de Svavar Guðnason résonne avec l'originalité de Jóhannes S. Kjarval qui incarne à lui tout seul le génie artistique. Il est passé du naturalisme au symbolisme avant de trouver son modèle préféré, la lave à Þingvellir, qui lui a permis de faire la synthèse des influences diverses. Ses peintures de Þingvellir ont capturé l'essence recherchée, ce qui fera de lui le géant de la peinture islandaise à partir des années trente. L'originalité de l'œuvre de Kjarval va de pair avec celle de sa personnalité et de sa vie d'artiste bohème mais solitaire. Svavar Guðnason est à l'opposé de son allure aristocratique et son allocution claire et cohérente donne une autre image de l'artiste. Quand il expose ses peintures abstraites à Reykjavik pour la première fois, l'accueil étonnamment positif des critiques n'a d'autre explication que sa carrière bien établie au Danemark. À part quelques réticences de Jón Þorleifsson²⁹¹, les critiques le soutiennent avec un discours qui le plante directement dans le sol islandais en expliquant que les tableaux abstraits et expressionnistes font référence à la nature et à

²⁹¹ Jón Þorleifsson [Orri], « Sýning Svavars Guðnasonar », *Morgunblaðið* 28 août 1945, p. 5.

la lumière islandaise.²⁹² Björn Th. Björnsson qui est encore étudiant en histoire de l'art à l'époque, reprend les adjectifs utilisés pour décrire les sculptures d'Einar Jónsson en décrivant les tableaux comme « virils et hardis » portant une teinte « personnelle et particulièrement islandaise ».²⁹³ En comparaison, les peintures abstraites de Finnur Jónsson sont aériennes et détachées du sol. Elles ne sont pas le produit de la terre mais de l'esprit qui aspire à s'élever vers l'espace. Ce détachement du sol leur donne ce caractère étranger qui les rend inauthentique aux yeux des Islandais. D'un côté il leur manque cette fidélité à la terre et d'un autre côté, elles évoquent la trahison. Finnur Jónsson n'a pas fondé la tradition de la peinture abstraite comme Ásgrímur Jónsson a établi la tradition de la peinture du paysage pittoresque qui s'est muté en nature sauvage comme source d'inspiration principale des artistes islandais. La peinture de paysage « typiquement islandais » du début du XX^{ème} siècle se caractérise par l'application de la couleur superposée par petites touches et par l'étendue du sol au premier plan qui se dirige vers la montagne érigée au fond de l'horizon. Vue de « l'intérieur », une telle peinture est perçue comme authentique, mais vue de l'extérieur, elle est fondée sur la « mode » déjà dépassée de l'impressionnisme adapté à la terre. Le milieu artistique en Islande est situé à la périphérie et non au centre, où les nouvelles idées apparaissent pour former de nouveaux courants. La position géographique le place en décalage avec le centre, dont les influences sont filtrées par Copenhague. Ce décalage n'est pas perçu par le public mais par les artistes qui vont vers les centres pour chercher des inspirations. La distance avec le centre promeut la résistance à la nouveauté qui est renforcée quand elle est devancée par une mauvaise réputation des « ismes »²⁹⁴ importés. L'ouverture au monde qu'offre la souveraineté exige en même temps une protection qui conduit à une fermeture qui méprise les changements désirés. Les artistes qui retournent au pays après un long séjour d'initiation à l'art à l'étranger se trouvent ainsi confrontés à la forte pression de garder le statu quo qui peut freiner ou altérer le

²⁹² Voir surtout Björn Th. Björnsson, « Nokkur orð um málverkasýningu Svavars Guðnasonar », *Þjóðviljinn*, 28 août 1945, p. 3; mais aussi Kristín G. Guðnadóttir, *Svavar Guðnason*, Reykjavík, Veröld, 2009, pp. 137-138.

²⁹³ *Ibid.*, « djörfung og karlmennsku » ; « persónulegan en um leið rammíslenzkan blæ ».

²⁹⁴ Des « ismes » est une expression qui indique impressionnisme, expressionnisme, cubisme, etc.

développement de leur art. Le conformisme né de l'inertie est intrinsèque à la fixation identitaire qui se donne l'illusion d'être moderne.²⁹⁵

La recherche de la particularité de l'art renvoie à la volonté d'en faire un dénominateur de l'identité nationale, incitant au rassemblement consensuel. L'art devrait unir et non pas diviser alors que les débats révèlent non seulement des discordances artistiques mais les tentatives politiques de récupération de l'art qui dévoile la division sociale que l'on voudrait masquer. La lutte pour l'indépendance requiert la cohésion et le consensus qui promet l'union aussitôt trahie par la réalité sociale et la politique. Seule la peinture de Kjarval sera capable de créer le consensus et de procurer ce sentiment d'union.²⁹⁶ Non seulement la peinture de Kjarval est unique, mais l'attitude de l'artiste est de refuser tout parti pris autre que la dévotion à l'art. Son détachement du groupe est devenu sa force alors que la force de l'avant-garde européenne était dans le regroupement. Finnur s'est trouvé au sein d'un tel rassemblement en Allemagne mais quand il retourne en Islande, il est seul et pourtant entouré d'artistes amis. Il se trouve à la cheville entre le modernisme qui l'avait séduit à Dresde et l'attachement personnel à un groupe d'artistes antimodernistes à Reykjavík, auquel appartient son frère Ríkharður Jónsson. Il a pu expérimenter différents modes d'expression picturale durant ses études en Allemagne puisqu'il était en contact direct avec des artistes qui appartenaient à l'avant-garde et qui l'ont aidé à intégrer leur réseau. Ils étaient prêts à lui frayer un chemin alors qu'à Reykjavík, il est seul avec ses idées et éloigné du réseau qui commence à se disperser, et avec lui l'élan qui l'avait emporté. La phase d'exploration radicale de Finnur prend fin avec l'adaptation au milieu dans lequel il se trouve, ce qui lui assure l'acceptation des artistes locaux qui continuent à le soutenir.²⁹⁷ Un pareil ajustement apparaît dans les écrits d'Emil Thoroddsen, qui avait loué le courage de Finnur de s'être libéré du naturalisme et qui a défendu son originalité lors de sa première exposition à Reykjavík. Quatre ans plus tard, il se dit « content de

²⁹⁵ Adorno, *op.cit.*, p. 46.

²⁹⁶ Voir Ólafur Gíslason, « Sköpun heimsins og heimanna », in *Sjónarmið. Á mótum myndlistar og heimspeki*, Listasafn Reykjavíkur, 2011, pp. 19-20.

²⁹⁷ Jóhannes S. Kjarval, qui écrivait occasionnellement des critiques d'expositions sous le pseudonyme de Diskos, loue les peintures de Finnur Jónsson faites dans l'arrière-pays sauvage. « Finnur Jónsson máleri », *Visir*, 22 avril 1934, p. 5.

voir que Finnur a complètement abandonné l'absurdité formaliste du cubisme »²⁹⁸ et est soulagé de voir qu'il n'allait pas succomber à un genre répétitif enfermante. Il le complimente de s'être libéré des influences étrangères et le félicite d'être en train de devenir l'artiste islandais le plus complet. En disant cela, le critique atteste de sa loyauté à la culture locale et s'affranchit de la complaisance dont il s'est montré « coupable » quand il était à Dresde avec Finnur. Ce dernier avait trouvé à Berlin et à Dresde l'ouverture d'esprit artistique qui correspondait à son tempérament mais il n'était pas prêt à désavouer ses origines, pleinement embrassées dès son retour en Islande. Il a été encouragé par Kokoschka à suivre sa voie²⁹⁹ et on ne peut que constater qu'il est resté fidèle à l'expressionnisme (au sens étroit du terme) ce qui ne l'a pas empêché de continuer d'explorer de nouveaux territoires, tout en restant consistant dans une certaine idée de l'art. Il cherche à consolider la nouveauté avec sa culture personnelle, et il a ainsi commencé dès son retour en Islande à s'intéresser au paysage et aux légendes. Il dit vouloir traiter de sujets profondément ancrés dans la culture islandaise auxquels les artistes ont le devoir de répondre, mais il est aussi clair qu'il considère qu'elles ont une signification qui dépasse les frontières.³⁰⁰ Après que l'art abstrait a conquis le milieu artistique dans les années cinquante, il est accusé d'être un réactionnaire, non pas uniquement à cause de ses tableaux, mais aussi à cause d'une « mauvaise compagnie ».³⁰¹ L'intransigeance des peintres enivrés par l'abstraction, enthousiasme que Gunnar Kvaran a comparé à un mesmérisme,³⁰² a encouragé une telle interprétation. Kvaran pense que la peinture abstraite est devenue une orthodoxie à partir des années cinquante. Mais il ne peut que citer la peinture de Finnur au passage puisque ses œuvres n'ont pas marqué la conversion vers l'abstraction, changement effectué qu'après

²⁹⁸ Emil Thordossen (E.Th.), « Málverkasýning Finns Jónssonar », *Vörður*, 30. novembre 1929, p. 4: « Það er gleðilegt að sjá, að Finnur Jónsson, er alveg horfinn frá kubistiskum formruglingi og innantómu kosmosnakkri þeirra » Sturm «- manna »; et la critique op.cit. publiée en 1925 dans *Alþýðublaðið*, le 25 mai.

²⁹⁹ Finnur Jónsson, propos recueillis par Elín Pálmadóttir, « Vor hinnar ungu listar », 1970, op.cit.

³⁰⁰ Voir Finnur Jónsson, « Orrinn og þeir erlendu », *Alþýðublaðið*, 16 avril 1946, p. 6 et puis « Sjötugur í dag : Einar Jónsson myndhöggvari », *Alþýðublaðið* 11 mai 1944, p. 6, un article publié en l'honneur du sculpteur Einar Jónsson lors de ses 70 ans où il loue son œuvre « chargée de beauté et de puissance, de la force des légendes islandaises et de la vérité universelle de sa sagesse » : « Verk hans eru þrungið dulmagnaðari fegurð og krafti, þau búa yfir kyngi íslenzkra þjóðsagna og sannleika algildrar lífsspeki. »

³⁰¹ Aðalsteinn Ingólfsson, propos recueillis par IBS « Goðsögn að hann hafi verið skotinn niður », *Dagblaðið-Vísir*, 14. novembre 1992, p. 48: « Ég vil meina að hann hafi lent í vondum félagsskap þjóðernisinnáðra landslagsmálara og hann festist einhvernvegin þar. »

³⁰² Gunnar Kvaran, « Íslensk abstraklist », *Lesbók Morgunblaðsins*, 14 février 1987, pp. 8-10.

l'exposition de Svavar Guðnason. Cette autre négligence, qui refuse de voir sa contribution au développement de la peinture abstraite, est justifiée par l'argument qu'il n'y a pas eu de filiation ininterrompue. Parce qu'il est isolé, il est à peine mentionné et on oublie la rupture qui a eu lieu en Europe dans les années trente quand de nombreux artistes d'avant-garde se sont tournés vers une peinture plus classique.³⁰³ Vu sous cet angle, le développement de l'œuvre de Finnur n'est pas complètement hors contexte par rapport à l'évolution de l'art sur le continent, qui a été saisi par un courant réactionnaire dans les années trente. Mais en mettant l'œuvre de Finnur dans un tel contexte, on ne peut ni sauver sa réputation ni nier que l'abandon de la peinture abstraite l'a aidé à s'adapter à la situation islandaise. Or, cette adaptation ne s'est pas traduite par une adhésion inconditionnelle à la jeune tradition de la peinture islandaise. Son œuvre est restée unique dans le contexte local où elle introduit une autre nouveauté plus acceptable, les peintures des marins. Æsa Sigurjónsdóttir voudrait les lier à la Nouvelle Objectivité³⁰⁴ mais sans arriver à les situer clairement. *Le lieu de pêche au petit-matin (Morgunn á miðinu)* a une dimension sociale et réaliste alors que *La navigation de bateau à voiles (Bátur á siglingu)* et *Un marin (Sjómaður)* expriment les états d'âme et la douce tristesse d'un marin solitaire qui prouvent l'attachement du peintre à l'expressionnisme. De ce point de vue, ses peintures annoncent l'intérêt grandissant pour une peinture expressive tournée vers de nouveaux sujets tels que les ouvriers et des scènes urbaines, qui sont les thèmes majeurs dans les tableaux de Jón Engilberts et Snorri Arinbjarnar, représentations plus tardives de l'expressionnisme en Islande. L'expressionnisme s'est donc établi dans la peinture à partir des années trente avec des peintres d'une nouvelle génération qui abandonnent le naturalisme et qui vont à leur tour permettre au pionnier Ásgrímur Jónsson de s'abandonner à une forme plus expressive, qui l'a fasciné chez van Gogh quand il était encore étudiant. Et même si l'œuvre de Svavar Guðnason est en rupture radicale avec la figuration, il est difficile d'imaginer qu'il aurait été prêt à s'ouvrir à l'abstraction et aux idées radicales de Helshesten et Cobra à Copenhague pendant la guerre s'il n'avait pas connu l'expressionnisme de Finnur Jónsson.

³⁰³ Il a fallu un regard extérieur pour le mettre en lumière. Voir van den Berg, *op. cit.*

³⁰⁴ C'est ce que croit faire Æsa Sigurjónsdóttir quand elle met ses peintures des années trente dans le contexte de la Nouvelle Objectivité en Allemagne. Voir « Framúrstefna, töfraraunsæi og endurlit », in Ólafur Kvaran, *op. cit.*, pp. 37-47, p. 42.

Les débats sur la définition de l'art islandais

L'expressionnisme de Finnur Jónsson et Jón Stefánsson défini au sens large³⁰⁵ a préparé le terrain pour l'art moderne en suscitant des vives discussions sur la validité de la modernité qui fait intrusion non seulement dans la peinture, mais aussi dans la littérature et l'architecture vers la fin des années vingt. La société est alors en pleine mutation, Reykjavik est une ville grandissante. De fait, le débat sur l'identité nationale et la modernité ne reflète pas uniquement la tension entre le local et le global mais entre la ville et la province, entre les paysans, la nouvelle bourgeoisie « citadine » et la nouvelle classe ouvrière. La campagne est en train de devenir le gardien symbolique des traditions³⁰⁶ alors que la ville représente la disparition des valeurs anciennes et la dissipation de la jeunesse. La transmutation de la société agricole et autarcique en une société de consommation en voie d'industrialisation rend le débat sur le rapport entre la modernité et le folklorique autrement important. La question de savoir si le pays doit se fermer ou s'ouvrir au monde extérieur est sérieusement posée et discutée.³⁰⁷ Parmi les textes importants publiés à l'époque, on retrouve ceux d'Einar Olgeirsson et Einar Ól. Sveinsson qui essaient de penser la cohésion entre le national et l'international, alors qu'Eiríkur Sigurðsson annonce le retour de l'art romantique et loue les valeurs folkloriques dans l'art et la littérature, qui doivent refléter l'âme nationale. Tous s'intéressent à la question de l'islandais, qu'ils ne peuvent pas détacher de celle de la modernité. La perspective d'Einar Olgeirsson est celle du politicien communiste qui porte un regard positif sur les nouveaux mouvements dans l'art, qu'il voit comme signe que l'isolement du pays a été rompu, et avec lui la stagnation de la culture.³⁰⁸ Il place

³⁰⁵ Victor Beyer & Jean-Louis Faure éd. *L'art en Europe autour de 1925*, Strasbourg, Les Musées de Strasbourg, 1970, pp. 25-27.

³⁰⁶ L'analyse marxiste de Skúli Guðjónsson à ce sujet est assez révélatrice. Il met en lumière que l'admiration de la province est à double tranchant. La province symbolise le fondement de la culture vue de loin, mais en ville, le provincial est synonyme de personne démodée. « Menningarástand sveitanna », *Rauðir pennar*, 1935, pp. 132-133.

³⁰⁷ Kristinn E. Andrésen pense en 1936 que ce débat est clos, que le pays a opté pour l'ouverture, et que maintenant il s'agit pour les hommes de culture de se montrer solidaires, qu'ils soient de droite ou de gauche, pour faire bouclier contre le fascisme. Voir « Er menningin í hættu ? », *Rauðir pennar*, 1936, pp. 203-240.

³⁰⁸ Einar Olgeirsson, « Erlendir menningarstraumar og Íslendingar », *Réttur*, N° 1-2, 1926, pp. 9-24.

l'appartenance à la « citoyenneté mondiale » devant la « citoyenneté nationale »³⁰⁹ et accuse ceux qui condamnent les nouveaux courants dans l'art de conservatisme isolationniste. Il n'exige pas de faire table rase du passé, mais recommande à ses concitoyens de s'ouvrir à la nouveauté et de porter un regard critique sur l'héritage culturel. Une telle vision est loin d'Eiríkur Sigurðsson quand il annonce l'arrivée du nouveau romantisme tel qu'il a été défini par Jörgen Bukdahl dans une étude sur la culture en Norvège.³¹⁰ Le nouveau romantisme, dit-il, se fonde non pas sur la mémoire historique comme le romantisme du XIX^{ème} siècle, mais sur la psychologie qui permet de percer « l'âme de la nation » où se cache « l'essence de la vie nationale ».³¹¹ Le nouveau romantisme propose une conception de la culture qui met en valeur les petites nations qui ont une culture folklorique et les incite à s'exprimer. Il encourage également une critique qui devrait permettre de distinguer des œuvres véritablement originales de celles qui ne sont que l'écho des œuvres étrangères.³¹² Le fléau de « la folie de mascarades et l'expressionnisme »³¹³ doit être démasqué et les petit pays incités à défendre le folklorique qui valorise la vie autant que l'art. Une telle perspective met en valeur la tradition et encourage la sauvegarde familière, préférable à la nouveauté. Le coutumier paraît plus rassurant que l'invasion des courants artistiques, qui représentent la décadence de la culture européenne, menace pour la culture locale. Les intellectuels Einar Ól. Sveinsson et Þorkell Jóhannesson ont une perspective légèrement différente sur l'héritage culturel et pensent que la transmission de l'héritage de l'art et de la culture doit avoir lieu à partir d'une prise de conscience de l'évolution historique et du progrès.³¹⁴ Einar Ól. Sveinsson est un spécialiste de l'antiquité islandaise, qu'il voit comme une période de haute culture qui promet une renaissance de l'art et de la culture du pays. Il considère que la renaissance a déjà commencé mais qu'elle a encore un long chemin à faire avant d'arriver à un nouveau sommet. Contrairement à ceux qui croient au salut de la préservation de la province, il place tout son espoir dans la croissance de

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 11 : «... fyrst og fremst erum vjer menn - heimsborgar, í öðru lagi - Íslendingar. »

³¹⁰ L'ouvrage cité de Jörgen Bukdahl est *Norsk national kunst*, publié en 1924.

³¹¹ Eiríkur Sigurðsson, « Rómantíska stefnan nýja », *Iðunn : nýr flokkur*, N° 4/1928, pp. 353-369; p. 358: « Nú er það þjóðarsálin, - hinn duldi kjarni þjóðlífsins, er haldist hefur óbreyttur gegnum aldarinar. »

³¹² *Ibid.*, p. 369.

³¹³ *Ibid.*, pp. 361-362; « ...skemtanafíknar, grímuballs-æðis og expressionisma » vient de Bukdahl.

³¹⁴ Voir Einar Ól. Sveinsson, « Um íslenska menningu », *Samvinnan* N° 3-4, octobre 1929, pp. 220-233; Þorkell Jóhannesson, « Íslenzk list », *Samvinnan* N° 3-4, octobre 1929, pp. 297-319.

la ville puisqu'elle serait l'endroit où la solitude coexiste avec les échanges, qu'il voit comme une condition favorable aux inventions et à la spécialisation, signes de progrès et d'excellence. L'historien Þorkell Jóhannesson s'intéresse plus directement à la façon dont l'art pourrait se développer en Islande et dans quelles conditions. Il pense qu'il est urgent de réunir la collection des œuvres d'art acquises par l'État dans un musée où le public pourra les contempler à côté de l'héritage de l'art du passé, aussi maigre soit-il. Þorkell n'envisage pas que l'on puisse revenir en arrière ou répéter ce qui a déjà été fait mais croit nécessaire que le présent puisse fonder sa vision du futur sur le passé. Or, tant que l'héritage reste peu connu, il est à la fois impossible de savoir ce qu'est l'art islandais et difficile d'exiger des artistes qu'ils soient stimulés par cet héritage, au même titre que les Sagas stimulent les écrivains. Un tel parallèle renie la différence entre la richesse des Sagas et la pauvreté de l'héritage des œuvres visuelles, ce qui n'empêche pas Þorkell de détecter des artistes dont l'œuvre pourrait faire le lien entre le présent et le passé. Ces artistes sont Einar Jónsson et Finnur Jónsson, ainsi que le sculpteur Ásmundur Sveinsson qui était à Stockholm pendant que Finnur était à Dresde. Þorkell perçoit dans l'œuvre de Finnur non seulement son inclination pour les sujets folkloriques – que ce soit les légendes, la vie des marins ou le paysage – mais aussi des qualités esthétiques qui pourraient faire de lui un excellent artiste de décoration murale.³¹⁵ Certains de ses tableaux exposés en 1929 ont une qualité bidimensionnelle qui souligne la surface plane et leur donne un aspect décoratif que Þorkell voit comme une continuité du tailleur sur bois et du textile.³¹⁶ Il ne leur demande pas pour autant de revenir aux vieux médias en se tournant vers le textile et le bois. La pratique de la peinture et de la sculpture n'est jamais sérieusement remise en question, même si l'on exige que les artistes donnent à ces « nouveaux médias » une forme et un contenu authentique. De ce fait les discussions tournent au tour de l'esthétique, la manière dont les artistes s'approprient les influences étrangères et le folklore, et comment on pourrait éduquer le goût du public.

Quand les modernistes commencent à militer activement pour une distinction claire entre un art moderne et un art populiste, cela n'implique pas une distinction nette

³¹⁵ Des documents cités par Þorkell Jóhannesson qui mentionnent telles décorations sont un poème et la Saga de Njáll. Voir *op.cit.* pp. 304-306.

³¹⁶ Il pense surtout à deux tableaux que Finnur a exposés en 1929, le premier est une Madone et le second est fondé sur une ballade folklorique qui raconte l'histoire d'un homme qui rencontre une femme elfe.

entre le modernisme et le folklorique, mais entre l'artiste éduqué et l'amateur au rang duquel seront relégués les artistes dont l'œuvre ne correspond pas à l'authenticité de l'art islandais. Ainsi la définition de l'authentiquement islandais se trouve mêlée à une attitude qui prépare le terrain pour le modernisme. L'accent mis sur l'éducation de l'artiste est un vrai faux débat sur des valeurs esthétiques et artistiques qui se sont déplacées pour entrer dans la sphère de la politique. Le terrain de collision entre l'art et la politique est celui du folklorique, qu'il soit originel, inventé ou adapté, mais dont il faut assurer de la pérennité au sein de l'art et de la culture vivante. La question du folklorique a été introduite sur le terrain politique au moment de la célébration du millénaire d'Alþingi où il est apparu dans sa version décorative – pour ne pas dire kitsch – au milieu des festivités. Le folklorique n'apparaît cependant pas uniquement dans la version pompeuse d'artistes considérés de l'arrière-garde, mais aussi dans sa version transformée, via les œuvres de Finnur Jónsson, Ásmundur Sveinsson et Jóhannes S. Kjarval qui s'en sont inspirés. Ce n'est donc pas le sujet représenté qui permet de trancher entre le vrai artiste et l'amateur³¹⁷ mais l'attitude et la manière de traiter le folklore qui n'est pas un dénominateur du folklorique au sens de « national ». Parmi les représentants de ces artistes d'arrière-garde, on retrouve Ríkharður Jónsson et Guðmundur Einarsson de Miðdal, mais aussi l'illustrateur Tryggvi Magnússon et le peintre Kristján Magnússon, bien que pour des raisons différentes. L'œuvre de Ríkharður Jónsson se situe dans une filiation directe avec l'art populaire qui le place en dehors du modernisme. C'est un sculpteur de bois et un grand producteur d'objets décoratifs et utilitaires qui s'inscrivent dans la continuité de l'héritage, ce qui est entre l'art passé et l'art en devenir. Ses inspirations sont l'art populaire et l'art religieux protestant, qu'il approche « à l'ancienne ». Ses œuvres sont situées « hors du temps », dans une intemporalité dérangeante. Finnur Jónsson s'est aventuré sur ce terrain de l'artisanat traditionnel en tant qu'orfèvre, métier qu'il a appris avant de devenir peintre et qu'il a continué d'exercer comme gagne-pain. Il a assez rapidement réussi à abandonner le métier d'orfèvre pour se consacrer à la peinture, ayant toujours voulu distinguer les deux pratiques. Il en va autrement de Guðmundur Einarsson de Miðdal qui est un peintre moderne mais un artiste antimoderniste. Il est devenu le représentant

³¹⁷ Le mot amateur a ici un double sens puisqu'il se réfère à la fois aux vrais amateurs et aux artistes qui sont des non-artistes puisqu'antimodernistes.

principal de l'anti-modernisme à travers des essais dans lesquels il milite pour le décloisonnement entre l'artisanat et l'art qui aurait été « monopolisé par une élite arrogante ».³¹⁸ Son ambition de restaurer l'union perdue est motivée par son intérêt pour l'indépendance économique et productive du pays, qui le rend hostile à l'importation des objets décoratifs en série issus de la fabrication industrielle. Dans le même temps, il se dit hostile au cloisonnement de l'art moderne qui sépare l'art du social. Collaborateur proche de l'architecte d'État Guðjón Samúelsson,³¹⁹ il milite pour le développement de la production locale à partir des matériaux locaux et donne l'exemple en produisant des objets décoratifs de céramique qui ont un grand succès auprès du public.³²⁰ Il prône l'engagement de l'artiste dans une production à la fois artistique et artisanale, qui permettrait de combler l'écart que l'industrialisation a contribué à creuser entre l'art et l'artisanat. Il ne voit dans « l'art pour l'art » qu'un « concept isolationniste » et une obsession pour la modernité matérialiste que l'art reflète par son caractère éphémère, alors que le vrai art doit être éternel et « pour l'esprit, l'évolution et la vie ».³²¹ Guðmundur Einarsson pratique ce qu'il prêche en étant à la fois peintre, sculpteur et précurseur dans le domaine des arts appliqués. Sa conception de l'art et son rôle dans la société n'est pas fondée sur une vision originale mais sur celle de la *Werkbund* allemande qu'il a connue pendant ses années d'études à Munich. En exprimant ouvertement de telles opinions, il ne peut qu'entrer en conflit avec les artistes qui revendiquent l'autonomie de l'art. Un discours qui va se transformer en plaidoyer pour plus de professionnalisme de la part des acteurs de la vie culturelle et artistique. Le journal *Morgunblaðið* croit répondre à cette demande en engageant l'artiste Jón Þorleifsson comme critique d'art en 1932. Le journal instaure ainsi une tradition dans le domaine de la critique, qui a pendant longtemps été assurée par les artistes eux-mêmes. Jón Þorleifsson était un connaisseur en la matière, censé être capable d'évaluer objectivement les œuvres d'art exposées à Reykjavík. Il devait ainsi instruire le lecteur

³¹⁸ Guðmundur Einarsson frá Miðdal, « List, iðja, listiðnaður », *Skírnir*, N° 107, 1933, pp. 89-96; p. 89 : « ...tekið einokunartaki af fámennri og þóttafullri stétt. »

³¹⁹ Guðjón Samúelsson est le premier architecte du pays à qui l'État a confié la construction de divers bâtiments, tel l'université, l'hôpital, le théâtre national et l'église de Hallgrímur.

³²⁰ Longtemps considérés très kitsch, ces objets sont devenus des objets cultes vers la fin du XX^{ème} siècle.

³²¹ Guðmundur Einarsson frá Miðdal, « Listir og þjóðir », *Iðunn : nýr flokkur*, N° 3 juillet 1928, pp. 267-275; p. 270 et *passim*: « Listin fyrir andann þróunina og lífið. (...) Lögmál listarinnar er eilíft og verður ekki fótum troðið með sjálfbyrgingshætti og einangrun. »

en le guidant dans ses choix. Le poids de sa critique n'est pas uniquement fondé sur son professionnalisme, mais aussi sur la grande diffusion du journal. *Morgunblaðið*, qui se veut le journal de tous, est en expansion, et Þorleifsson acquiert rapidement une notoriété comme critique auprès d'un large public. Les artistes sont plutôt en sa faveur et Jón Engilberts envoie ses compliments au journal pour avoir été le premier média à engager un critique professionnel, tout en lançant le défi aux autres quotidiens de suivre son exemple.³²² Son point de vue est celui d'un jeune artiste résidant à Copenhague qui veut encourager ses contemporains en Islande à se consacrer à l'art pour l'art au lieu de se soucier de leurs clients potentiels.³²³ Ce point de vue est partagé par le critique, mais pour Guðmundur Einarsson, la notion d'art pour l'art est une aberration. Il entre en conflit avec Jón Þorleifsson après que ce dernier a fait appel à plus d'ambition de la part des artistes qui apportent ainsi plus de biens à la nation que s'ils s'abandonnent à la médiocrité, qui finit par gagner ceux qui ont perdu la passion pour l'art.³²⁴ Guðmundur Einarsson se sent visé à juste titre,³²⁵ même s'il n'est pas le seul. Jón Þorleifsson vient de porter une critique sévère sur les peintures de Kristján H. Magnússon, qui a eu « le malheur d'avoir atterri dans une mauvaise école ».³²⁶ Þorleifsson s'est montré sans pitié envers Kristján, qui a étudié à la Massachusetts School of Arts à Boston, et dont l'œuvre est marquée par le réalisme moderne de la peinture américaine des années 1920. Il peint les paysages avec le même réalisme que les portraits, et des scènes imaginaires comme la fuite des habitants des îles Vestmann touchées par une éruption volcanique. Jón Þorleifsson n'accepte pas son réalisme qui ne correspond pas à l'idée qu'il se fait de l'art véritablement islandais. Il pense que Kristján s'est mal adapté puisque son œuvre n'a pas évolué dans le bon sens, et refuse de reconnaître l'école américaine. Il le trouve sans ambition pour avoir refusé de poursuivre sa création dans une quête de toujours plus de reconnaissance. Or le point commun des vrais artistes islandais, selon le critique, est l'admiration pour le grand art qu'ils envisagent comme modèle pour créer

³²² Jón Engilberts, « Nokkur orð um listina », *Morgunblaðið*, 28 Novembre 1933, p. 2.

³²³ Jón Engilberts, « Málverkasýning Jóns Þorleifsson », *Morgunblaðið*, 1^{er} avril 1934, p. 5.

³²⁴ Jón Þorleifsson [Ýlir], « Íslensk myndlist », *Morgunblaðið*, 13 décembre 1934, p. 4.

³²⁵ Jón Þorleifsson a qualifié ses peintures « d'impassables et ennuyeuses » ou « tilbreytingarlítið og leiðigjarnt » dans une critique publiée dans *Morgunblaðið* le 30 novembre 1934, p. 6 sous le titre « Málverkasýning ».

³²⁶ Jón Þorleifsson, « Málverkasýning », *Morgunblaðið*, 9 octobre 1934, p. 5: « ... þó þeir í upphafi, hafi máské verið svo óheppnir að lenda í slæmum skóla. »

un art islandais devenu un participant vigoureux de la vie culturelle de la nation.³²⁷ Il n'hésite pas à déclarer que Kristján est vaniteux puisqu'il accepte les critiques qu'il a reçues à l'étranger au lieu d'écouter les instructions qu'il lui a données lors d'une première critique.³²⁸ Kristján ne mérite pas un tel rejet mais il n'est pas le seul artiste ayant étudié aux États-Unis à avoir été mal accueilli lors de son retour au pays. Les sculptures de Nína Sæmundsson reçoivent la même réception hostile, ce qui montre que le modèle à suivre est bien l'art européen.³²⁹ Que Magnús Á. Árnason ait pu penser que l'esprit américain correspondait mieux à celui des Islandais que celui du Vieux Continent n'était pas une opinion largement répandue entre les deux guerres.³³⁰ Pour Jón Þorleifsson, les peintures de Kristján Magnússon sont trop « lisses et finies »,³³¹ ce qui ne fait que prouver qu'il est un dilettante comme Guðmundur Einarsson. Kristján Magnússon n'a pas répondu à la critique de Jón Þorleifsson mais il a eu des défenseurs, dont Jóhannes S. Kjarval.³³² Ce dernier trouve une qualité artistique dans les couleurs froides d'un « réalisme ordinaire » et une « franchise banale »³³³ qui fait dire à Þorleifsson que Kjarval est incapable de porter un jugement sur l'art.³³⁴ C'est sur le fond de ce débat que Guðmundur Einarsson se moque de l'exigence de professionnalisme mise en avant, dit-il, pour masquer le fait que la « clique artistique du *Morgunblaðið* » aurait, depuis le retour au pays de Jón Stefánsson et Kristín Jónsdóttir, essayé de contrôler la vie artistique et l'opinion du public.³³⁵ Guðmundur fait allusion à une vieille critique de Valtýr Stefánsson, adressée à l'association des Amis de l'art, qui dénonce leur renoncement à avoir formé un jury pour choisir des œuvres pour l'exposition annuelle de 1926.³³⁶ Valtýr estime que l'association a mis en péril le projet initial de former le goût du public, alors qu'en réalité de nombreux artistes avaient déjà

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Jón Þorleifsson, « Sýning Kristjáns Magnússonar í Goodtemplarahúsinu », *Morgunblaðið* 4 mai 1930, p. 8 et « Svar við svargreinum í 'Vísir' », *Morgunblaðið*, 16 octobre 1934, p. 5.

³²⁹ Nína Sæmundsson a étudié à l'Académie des Beaux-Arts à Copenhague et a fait carrière aux États-Unis.

³³⁰ Magnús Á. Árnason, *op. cit.*, p.73.

³³¹ Jón Þorleifsson, *op.cit.* 1943 : « áferðasljettar og yfirborðsgljáandi »

³³² Jóhannes S. Kjarval [Diskos], « Kristján Magnússon », *Vísir*, 9 octobre 1934, p. 3.

³³³ *Ibid.* : « ...látleysið, blátt áfram – (...) raunsæis hversdagslega ».

³³⁴ Jón Þorleifsson, « Svar við svargreinum í 'Vísir' », *Morgunblaðið*, *op.cit.*

³³⁵ Guðmundur Einarsson frá Miðdal, « Íslensk myndlist », *Vísir*, 12 janvier 1935, pp. 2-3: « listráðsklíka Morgunblaðsins ».

³³⁶ Valtýr Stefánsson, « Hin 6. almennalistsýning », *Morgunblaðið*, 23 juin 1926. Voir également le communiqué de l'association publié dans *Morgunblaðið* le 29 mai 1927 sur le même sujet.

renoncé à leur participation.³³⁷ Le résultat a été une exposition trop hétérogène et générale selon l'auteur. Pour Guðmundur, les professionnels ont surtout voulu mettre un terme à l'amour du public pour les pionniers et les artistes débutants. Il demande à savoir qui a le pouvoir de juger les œuvres d'art et de décider de leur valeur artistique, mettant par là en doute l'autorité de Jón Þorleifsson qui, à la tête de la critique d'art, a voulu éduquer les lecteurs et leur apprendre à distinguer les œuvres dignes de ce nom des œuvres médiocres. Si Guðmundur aurait pu accepter une mauvaise critique, il considère que le pouvoir de Jón Þorleifsson dépasse des pages du journal. Non seulement il n'a pas reçu une bonne critique pour son exposition, mais le journaliste aurait empêché ses peintures d'être sélectionnées pour une exposition collective des artistes islandais à Copenhague. Ayant de grandes idées sur le développement de l'art du pays, il ne peut que protester contre des insinuations qui remettent en doute sa passion. Sa protestation ne fait que cristalliser la scission entre des artistes qui veulent que l'art soit accessible à tous, et ceux qui défendent l'autonomie de l'art et l'indépendance de l'artiste, qui ne doit pas se laisser guider par le goût de public. Jón Þorleifsson n'est pas seul contre Guðmundur Einarsson puisque Jón Engilberts, avec deux autres artistes islandais vivant à Copenhague, vont envoyer un bref communiqué au journal, expliquant que le débat entre les deux protagonistes a permis de distinguer clairement « les dilettantes des artistes qui travaillent sérieusement en Islande ».³³⁸ Le combat pour l'autonomie de l'art devient le combat de la Ligue des artistes qui défend la professionnalisation et la liberté créatrice des artistes vis-à-vis du public et du marché de l'art. En réalité, le marché de l'art est très faible et loin d'être professionnel, malgré la présence de quelques collectionneurs. Pendant la crise des années trente, il a pratiquement disparu. Les artistes sont devenus largement dépendants de l'État, qui a créé un fonds culturel qui distribue des bourses et achète des œuvres pour sa collection destinée au futur musée d'art. Le fond est géré par le Conseil d'éducation fondé en 1928 et présidé par le politicien Jónas Jónsson de Hrifla **Error! Bookmark not defined.** à partir de 1934. Jónas est un homme de progrès, comme l'indique le nom de son parti politique, qui soutient l'art et les artistes. Mais il préfère le classicisme d'un Bertel

³³⁷ Th. Krabbe et Einar Erlendsson, « Sýningar Listvinafjelagsins », *Morgunblaðið*, 29 mai 1927, pp. 8,7.

³³⁸ Jón Engilberts, Þorvaldur Skúlason, Sigurjón Ólafsson, « Þakkir », *Morgunblaðið*, 2 mars 1935, p. 3: « viljum við láta í ljósi gleði okkar yfir því, að loks eru dregnar upp hreinar línur milli fúskaranna og alvarlega vinnandi listamanna á Íslandi. »

Thorvaldsen et sa propre vision de la peinture folklorique, qui n'est pas celle de Jón Þorleifsson, Jón Engilberts et Þorvaldur Skúlason. Il reste dubitatif face à l'exigence de l'art moderne, qu'il voit comme élitiste, et partage l'opinion de Guðmundur Einarsson qui considère que les élites ont monopolisé l'art en le séparant de l'artisanat. L'allusion faite aux beaux-arts et leur séparation des arts mécaniques est transférée sur l'art émergeant en Islande, qui se distingue clairement de l'artisanat.

Guðmundur Finnbogason, qui siège avec Jónas au Conseil et qui n'a pas de mots assez puissants pour décrire le génie de Jóhannes S. Kjarval³³⁹, s'oppose indirectement au modernisme en plaidant avec autant de conviction pour un art artisanal et pour la valeur absolue du beau dans l'art. Il ne se contente pas d'exiger le beau mais tente de prouver qu'il n'est pas une qualité relative mais une valeur absolue en tant que propriété intrinsèque de certains objets : « Le beau est aussi objectif que la forme et les hommes le reconnaissent dans l'objet puisqu'il y est. »³⁴⁰ Son argument n'est pas tant pas fondé sur un raisonnement philosophique que sur des références aux expérimentations en psychologie perceptive qui ont montré que tout le monde a une préférence pour les mêmes formes – élaborées sur le nombre d'or – qui définit le beau.³⁴¹ Guðmundur Finnbogason ne croit pas pour autant que le bon goût soit inné et rejoint sur ce point Guðmundur Einarsson, qui pense que le public a besoin d'être entouré non seulement des bonnes œuvres d'art mais aussi des beaux objets pour apprendre à reconnaître et à apprécier le beau. Ce qui l'empêche de reconnaître le beau est une fréquentation assidue des objets industriels monotones et destructeurs.³⁴² Pour autant, ce n'est pas l'artiste islandais qui a inspiré l'intérêt que Guðmundur Finnbogason porte sur la place de l'artisanat dans la vie active des hommes, mais William Morris, ce grand admirateur des Sagas³⁴³ qui a voulu restaurer la place de l'art populaire dans la culture contemporaine en joignant le concept de beau à l'objet utile.³⁴⁴ L'idéalisme rejoint ici un pragmatisme

³³⁹ Voir le discours inaugural d'une exposition en 1935 publié dans *Morgunblaðið* le 3 septembre 1935, p. 5, sous le titre « Kjarvalssýningin opnuð ».

³⁴⁰ Guðmundur Finnbogason, « Satt, fagurt, gott », *Skírnir*, 1936, pp. 5-22, p. 14: « [Fegurð] er jafn hlutræn og lögun hlutar. Menn finna fegurð í hlutunum, af því að hún er þar. »

³⁴¹ *Ibid.* pp. 14-17. Il cite les expérimentations de Cyril Burt et Gustave Fechner pour argumenter ses propos.

³⁴² Guðmundur Einarsson frá Miðdal, *op. cit.* 1933, p. 90.

³⁴³ Jón Stefánsson, « William Morris (1834-1896) », *Eimreiðin*, N° 2, 1897, pp. 124-126.

³⁴⁴ Guðmundur Finnbogason, « William Morris. Minningarorð 24 mars 1934 », *Skírnir*, N° 108, 1934, pp. 182-189.

qui voudrait abolir la distinction entre l'art supérieur et l'art mineur en éveillant la conscience du beau par la fabrication des beaux objets à usage quotidien.³⁴⁵ Les personnalités fortes au sein du Conseil d'éducation ont donc une certaine idée de l'art, qui ne correspond pas à celle des artistes modernistes. Leur réflexion est dirigée vers la question du rôle de l'art dans la société et dans la vie active, que ce soit dans le but d'éveiller la conscience nationale ou pour lui trouver une place où il pourrait profiter au plus grand nombre. Quand quatorze artistes décident d'envoyer une lettre ouverte au Parlement pour se plaindre du Conseil d'éducation, c'est pour protester contre la politique d'acquisition.³⁴⁶ Les artistes veulent attirer l'attention sur le fait que les membres du Conseil sont politiquement nommés et réclament plus de professionnalisme et la présence d'un spécialiste pour toute décision d'acquisition prise, proposition que le Conseil a déjà refusée. La plainte sous-entend que non seulement les politiciens mais aussi le philosophe Guðmundur Finnbogason, auteur de *De monde d'optique*, déjà cité et ancien membre de l'association des Amis de l'art, sont inaptes à remplir ce rôle. Les artistes se disent concernés par l'ignorance du public, qu'ils considèrent être un danger pour l'avenir de l'art en Islande, mais l'ignorance des membres du Conseil les inquiète d'autant plus qu'ils sont responsables de l'achat des œuvres pour le futur musée.³⁴⁷ On retrouve parmi les signataires Finnur Jónsson, Jón Þorleifsson, Kristín Jónsdóttir, Jóhannes S. Kjarval – ce dernier retirera son nom de la liste – et le doyen des peintres Ásgrímur Jónsson, mais on n'y trouve ni le nom de Ríkharður Jónsson, ni celui de Guðmundur Einarsson de Miðdal.³⁴⁸ La critique, nouvelle manifestation de la polémique qui a déjà eu lieu entre Jón Þorleifsson et Guðmundur Einarsson au sujet du professionnalisme, se transforme cette fois-ci en querelle qui ne touche pas uniquement les signataires et le Conseil d'éducation, mais aussi le milieu artistique et littéraire tout entier, des intellectuels au politicien Jónas Jónsson qui se sent directement concerné. La Querelle prend la forme d'une publication de lettres ouvertes échangées entre les

³⁴⁵ *Ibid.*, pp. 187-189.

³⁴⁶ La lettre a été publiée dans *Morgunblaðið* et *Alþýðublaðið* le 7 mai 1941 sous le titre « Listaverkakaup Menntamálaráðs. Ávarp til Alþingis frá listamönnum », signé Þorvaldur Skúlason et al.

³⁴⁷ *ibid.*

³⁴⁸ Les autres signataires sont Þorvaldur Skúlason, Ásmundur Sveinsson, Gunnlaugur Ó. Scheving, Jón Engilberts, Sveinn Þórarinnsson, Marteinn Guðmundsson, Jóhann Briem, Jóhannes S. Kjarval, Karen Agnete Þórarinnsson et Nína Tryggvadóttir. On remarque l'absence de Jón Stefánsson, qui se trouve à Copenhague quand les nazis occupent le Danemark, et qui n'a pu retourner en Islande qu'après la guerre.

signataires et le Conseil. Elle change toutefois de nature lorsque Jónas Jónsson décide de mener une croisade personnelle contre le modernisme. Il publie alors un long article dans le journal de son parti où il exprime une haine farouche contre l'art moderne qui dépasse largement les arts visuels.³⁴⁹ Le modernisme signifie la décadence de l'ère moderne qu'il met sur le compte de l'effet « fin de siècle » et des deux guerres mondiales qui auraient fini par atteindre l'art islandais après une régénération prometteuse de l'art grâce aux œuvres d'Einar Jónsson, Ásgrímur Jónsson, Jóhannes S. Kjarval et Ríkharður Jónsson, ces derniers ayant su « utiliser leur savoir-faire pour exprimer la vie psychique de la nation sans la déformer ».³⁵⁰ Le déclin aurait fini par atteindre une poignée d'artistes « agités » qui ont renversé cette ascension. La décadence a atteint l'architecture des immeubles de style fonctionnaliste construits dans les années trente à Reykjavík, qu'il qualifie de « maison de caisse », la littérature du futur prix Nobel Halldór Laxness est pornographique, la peinture « écrasée » et les sculptures d'Ásgrímur Sveinsson gauches³⁵¹. Il invite les lecteurs à aller vérifier la valeur de cette mode dans les sculptures d'Ásmundur, exposées dans le jardin de son atelier. Tous les artistes signataires de la lettre, dont Jón Þorleifsson, qui écrit dans un journal conservateur de droite, et la femme du rédacteur en chef du journal Kristín Jónsdóttir, sont traités de « barbouilleurs et communistes », même si du côté des communistes, on trouve des individus qui partagent son opinion sur l'art moderne.³⁵² Dans ses propos, on retrouve toutes les disqualifications de l'art expressionniste énumérées par Alexander Jóhannesson à travers les livres de Salomonsen vingt ans plus tôt. Qu'il ait lu Salomonsen ou pas, Jónas est familier des courants de l'art moderne et connaît les polémiques qu'ils ont engendrées en Islande et ailleurs. Il se moque du primitivisme de Gauguin, de la folie de van Gogh, du « chien en laisse » de Balla et du cubisme de Picasso dans lesquels, dit-il, se cristallise l'attitude des artistes modernes qui

³⁴⁹ Jónas Jónsson, « Hvíldardími í listum og bókmenntum », publié en trois parties dans *Tíminn* le 6, 13, et 18 décembre 1941. pp. 500-501, 512-514, 520-522.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 513 : « Þeir héldu áfram að nota þekkingu sína til að túlka náttúru landsins og sálarlíf þjóðarinnar eins og það var, án þess að sjá það í spéspegli annarlegrar menningar. »

³⁵¹ En islandais, cela devient *les quatre k* : kassastíll, klám, klessumálverk et klossagerð. Les agités sont « órólegir ».

³⁵² Voir Björn Franzson, « Listin og þjóðfélagið », *Rauðir pennar*, n°1, 1935, pp. 278-297. Pour cet auteur, l'art moderne est une manifestation de la décadence de la bourgeoisie dont l'antidote est le réalisme social.

recherchent « la laideur, la négligence et le manque de savoir-faire ».³⁵³ Il veut apprendre aux lecteurs comment reconnaître une mauvaise œuvre d'art mais doit, par manque de référence historique, se tourner vers la littérature pour expliquer que les artistes modernes manquent du savoir-faire qui devrait les priver de la qualification d'artiste. Chaque Islandais, dit-il, comprend la différence entre un poète et un versificateur habile, de même que chacun devrait être capable de distinguer un véritable artiste plasticien d'un faiseur d'images.³⁵⁴ Les artistes signataires et tous ceux qui ont eu une bonne critique chez Jón Þorleifsson sont qualifiés de « faiseurs d'images », alors que les vrais artistes sont Guðmundur Einarsson de Miðdal et quelques autres « peintres folkloriques » qui, selon lui, ont eu du succès auprès du public. Ce renversement de valeur moderniste a pour but de donner raison au public qui, explique-t-il, reconnaît les vrais artistes et dénigre les « faiseurs d'images » jaloux du succès de leurs contemporains. Jónas refuse pourtant de reconnaître que le Conseil d'éducation a défavorisé « les faiseurs d'images » qui auraient été largement soutenus par l'État. Pour le prouver, il ne se contente pas de citer des chiffres mais organise une exposition des œuvres de la collection d'État acquises par le Conseil, qu'il place dans la vitrine d'un magasin de Reykjavik à la vue de tous. Il publie également des reproductions des œuvres sur la couverture de journal *Tíminn*. Les passants y trouveront *Le taureau de Thorgeir (Þorgeirsboli)* de Jón Stefánsson, un tableau inspiré d'une légende que Jónas avait déjà critiqué à l'occasion d'une exposition organisée par le Conseil en 1937.³⁵⁵ L'inspiration puisée dans le folklore n'assure pas l'amnistie de Jónas Jónsson qui est assez averti pour savoir qu'on peint un tableau et non ce qu'il représente.³⁵⁶ La légende raconte l'histoire d'un jeune homme de mauvais caractère qui a demandé la main d'une jeune femme dont il est amoureux, mais qui a refusé. Il a alors décidé qu'un revenant apparaîtrait à la femme dans la peau d'un taureau pour le venger. Le tableau représente une jeune femme au premier plan à gauche qui lève les mains pour repousser un taureau renâclant dans lequel Jónas voit des fortes connotations sexuelles. La silhouette fine et

³⁵³ Jónas Jónsson, op.cit. , p. 501: « Í þessum kynlega jarðvegi hefir dafnað sá hugsuanrháttur, að sú list, sem tilheyrir nútímanum, hljóti að sækjast eftir ljótleika í efnisvali en hirðurleysi og vanþekkingu í vinnubrögðum. »

³⁵⁴ Jónas Jónsson, « Skáld og hagarðingar », *Tíminn*, 31 mars 1942, pp. 98, 100.

³⁵⁵ Jónas Jónsson, « Sýning menntamálaráðs », *Nýja dagblaðið*, 30 décembre 1937, p. 2.

³⁵⁶ Schönberg cité par T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1989, p. 19.

la position passive de la figure féminine, hypnotisée par le taureau, ne plait pas à Jónas qui trouve que le peintre est loin d'atteindre la description des femmes fortes des Sagas,³⁵⁷ alors que selon la légende, la femme n'a pas résisté au taureau qui l'a tuée. Jón Stefánsson a depuis longtemps été accepté comme un des pionniers. Ainsi, Jónas pense que le tableau est une exception malheureuse dans le parcours du peintre, qu'il admire par ailleurs et qui est le seul des artistes exposés à recevoir à la fois la moquerie et la faveur du politicien. L'hésitation devant l'œuvre de Jón Stefánsson, précurseur du modernisme, permet d'en souligner la portée ainsi que le procédé de lente assimilation qui s'opère avant que l'on finisse par oublier que des œuvres admirées ont été refusées par d'autres, sur la base du même argument que l'on peut refuser la nouveauté du moment. Les autres œuvres que Jónas essaie de ridiculiser sont un portrait de Gunnlaugur Ó. Scheving, une femme nue de Jóhann Briem, *La vie dans un village côtier (Kvöld í sjávarþorpi)* de Jón Engilberts et deux tableaux de Þorvaldur Skúlason, *Auprès du port (Við höfnina)* et *La carafe jaune (Gula kannan)*. Ces peintres ont en commun de s'être éloignés du naturalisme pour se rapprocher d'une représentation connexe à l'expressionnisme qui s'est développé chez Þorvaldur Skúlason vers toujours plus d'abstraction. Ils sont en rupture avec le naturalisme, et Jónas les accuse d'avoir, avec Snorri Arinbjarnar, rompu « le fil de l'évolution de l'art islandais en s'appuyant sur l'art dégénéré du sud de l'Europe au lieu d'honorer les pionniers du pays ».³⁵⁸ Jónas n'est pas en train de défendre le folklore en soi et ne demande pas aux artistes de le prendre comme source d'inspiration, mais milite pour un « genre » de peinture « devenu folklorique ». Il considère que les signataires ont refusé *ce* « folklorique-là » en adhérant aux nouveaux courants dans l'art. De plus, ils auraient attaqué le peuple islandais en l'accusant de manque de goût et d'incapacité à reconnaître le beau dans l'art, alors que leurs œuvres ne sont que lourdes et pathétiques. Jónas n'a pas de mots assez durs pour exprimer son indignation devant cette dégénérescence artistique qui emprunte la même direction déjà prise dans les romans de Halldór Laxness, écrivain qui, dans les années trente, a publié des œuvres marquantes telles que *Gens*

³⁵⁷ Jónas Jónsson, « Er þetta það sem koma skal? », *Tíminn*, 26 avril 1942, pp. 141, 144.

³⁵⁸ Jónas Jónsson, « Það er Sigurður sem samdi skjaldið », *Tíminn*, 26 avril 1942, pp. 142-144, p. 144 : « Allir þessir menn hafa rofið þróunarbönd íslenskra lista. »

*indépendants (Sjálfstætt fólk)*³⁵⁹ et *Lumières du monde (Heimsljós)*.³⁶⁰ La moquerie n'est pas uniquement dirigée contre les œuvres en elles-mêmes, mais a pour but de ridiculiser la pétition des artistes qui veulent devenir juges de leurs propres affaires en réclamant la présence d'un des leurs au Conseil pour l'aider dans ses choix d'acquisition pour la collection d'État. Il doute que des artistes soient les meilleurs juges des œuvres de leurs confrères et s'interroge sur l'avenir de la collection d'État et du futur musée, si seulement les artistes sont capables d'apprécier les œuvres qui s'y trouvent. L'argumentation a pour but de convaincre les lecteurs que si la collection est composée d'œuvres peu appréciées, le public ne viendra pas au musée. Ainsi, il s'érige en porte-parole et défenseur de l'opinion d'un public qui suit le débat dans les journaux. Pour Jónas, l'art pour l'art est un repli sur soi de l'art dépourvu de sens. Il accuse les artistes de tyrannie envers le public, qui ne peut qu'avoir une certaine sympathie pour le politicien qui prend sa défense. Jónas fait tout pour essayer d'humilier les peintres qui « se prennent pour des intellectuels » et des « hommes influents », alors que leurs œuvres se terrent dans un « sous-sol sombre » puisqu'aucun établissement public n'est prêt à les accrocher sur ses murs.³⁶¹ Il s'adresse tout particulièrement à Jóhann Briem, Þorvaldur Skúlason et Jón Þorleifsson qui, dit-il, sont de mauvais artistes qui inventent des mensonges³⁶² pour essayer d'obtenir de l'influence au sein du Conseil d'éducation. Mais plus la Querelle se durcit plus les artistes vont resserrer leurs rangs. Jónas n'a plus affaire uniquement aux peintres, mais également à la Ligue des artistes islandais qui compte non seulement les plasticiens mais aussi des musiciens et des écrivains dont Sigurður Nordal, universitaire et auteur de romans. Dans une lettre ouverte destinée au Parlement, la Ligue met en doute les compétences de président du Conseil dans le domaine de l'art, puisqu'il s'est à plusieurs reprises retourné contre les artistes, et recommande vivement au Parlement de nommer un conseiller professionnel pour l'assister.³⁶³ Mais Jónas n'est pas prêt à abandonner le combat et se tourne contre

³⁵⁹ Traduction française de Régis Boyer publiée en 2004 par Fayard.

³⁶⁰ Traduction français de Régis Boyer publiée en 1989 par Aubier/UNESCO.

³⁶¹ Jónas Jónsson, « Þeir geta bara skrökvað », *Tíminn*, 26 mars 1942, pp. 85, 88; p. 88 « Þeir hafa reynt að skrifa fræðilega um list, og játað sig sigraða. Þeir hafa líkt sér við fremdarmenn þjóðarinnar. » p. 85 : « Flest eru þau geymd í dimmum kjallara... »

³⁶² Il fait référence à la comptabilité du Conseil d'éducation qui faisait partie de la polémique.

³⁶³ « 66 fjelagar Bandalags íslenskra listamanna senda Alþingi skorinort ávarp út af vítaverðu framferði Menntamálaráðs », *Morgunblaðið*, 26 avril 1942, pp. 3,6.

Sigurður Nordal, qui était président du Conseil d'éducation au moment où il a acquis *Le taureau de Thorgeir* de Jón Stefánsson, et qu'il accuse d'être l'instigateur de la lettre de la Ligue. La Querelle des artistes se transforme en duel entre le politicien et l'intellectuel³⁶⁴, ce dernier revenant sur le parcours scolaire du politicien qui, dit-il, ne se positionne pas uniquement contre les artistes et la professionnalisation de l'art mais aussi contre l'université. Son manque d'éducation formelle se serait transformée en haine incontrôlable contre toute spécialisation, alors qu'il devrait savoir que le diplôme ne crée pas le savant.³⁶⁵ Mais Jónas Jónsson sait s'imposer dans les débats et essaie de noyer son adversaire sous l'encre de sa plume. Il fait de Sigurður Nordal l'agent secret de l'invasion étrangère, manipulé par la maison d'édition de l'entrepreneur et grand mécène de l'art Ragnar Jónsson, maison d'où serait gérée l'infiltration de tous les maux qui veulent détruire l'art et la culture islandaise qu'il qualifie de « classique ».³⁶⁶ On retrouve la thèse du complot de l'art moderne qu'avait utilisée Valtýr Stefánsson pour dénigrer *Der Sturm* dans son journal, qui se trouve maintenant accusé par Jónas d'avoir soutenu l'invasion de l'art moderne. Il croit avoir gagné la bataille et annonce une fin qui n'est qu'une trêve. L'appel lancé par Kristinn E. Andrússon aux artistes de se rassembler au nom de la culture pour combattre le fascisme en 1936³⁶⁷ est relancé par le compositeur Páll Ísólsson, qui rappelle au milieu de la Querelle que les artistes ont « un devoir envers l'art ».³⁶⁸ Il propose à la Ligue d'organiser une grande assemblée qui serait en même temps un festival d'art et qui aura lieu en novembre 1942. La Ligue y vote plusieurs résolutions destinées au Parlement avec des propositions sur la gestion des affaires culturelles et artistiques du pays auxquelles Alþingi répond en votant en faveur de nouveaux membres au Conseil d'éducation. Ce qui a fini par unir les artistes est une prise de conscience d'une cause commune qui a transcendé les divergences d'opinion politique et le débat nationaliste. L'art en Islande est pour la première fois menacé d'oppression, écrit Páll Ísólsson, alors qu'il doit être indépendant et libre. La culture a été mise en avant comme le fondement même de l'identité nationale qui

³⁶⁴ Sigurður Nordal, « Reimleikinn í háskólakjallaranum », *Morgunblaðið*, 28 mai 1942, pp. 5-6.

³⁶⁵ Ibid. Jónas Jónsson a reçu son éducation à l'université populaire d'Askove au Danemark et au Ruskin College à Oxford.

³⁶⁶ Jónas Jónsson, « Herferðarlok », *Tíminn*, 21 juin 1942, pp. 1-2. Ragnar Jónsson est un grand mécène d'art qui a légué sa collection à la Fédération des syndicats.

³⁶⁷ Kristinn E. Andrússon, *op cit.*

³⁶⁸ Páll Ísólsson, « Skyldan við listina », *Morgunblaðið*, 29 avril 1942, p. 5.

justifie l'indépendance, ce qui en conséquence fait de l'art la proie d'enjeux politiques. À partir des années trente, la crise a contribué à la reconfiguration du débat politique, qui lui-même est marqué par la situation en Europe. Les Islandais ont découvert qu'ils ont sauvé l'héritage de l'ancienne culture germanique, ce qui rend le pays attractif au national-socialisme allemand qui prône la supériorité de la race et de la culture aryenne.³⁶⁹ Guðmundur Einarsson de Miðdal s'est rapproché de ces idées qu'il a exprimées dans un article sur « les arts et les nations »³⁷⁰ et *l'Exposition d'ignominie (Háðungasýningin)* de Jónas Jónsson a été comparée à celle de l'art dégénéré d'Hitler. La question de l'art était déjà attachée au discours sur la nationalité, ce qui facilitait sa récupération politique. D'un autre côté, l'art était proche de la politique puisque les artistes étaient prêts à lui donner un rôle social. À cette époque, ils ont en commun avec les politiciens, qui sont prêts à les soutenir, de vouloir rapprocher l'art du public, ce qui l'entraînait sur le terrain de la politique. Mais quand un homme de pouvoir a voulu décider seul de la valeur artistique des œuvres contre l'avis des artistes, la question de sauver l'art de l'instrumentalisation politique s'est développée. La plainte portée contre le Conseil d'éducation est au départ motivée par des besoins économiques immédiats mais dans le fond, il s'agit de garantir la liberté de création et d'expression. Jónas Jónsson a essayé de gagner la faveur du public contre les artistes, bien qu'au final le public s'est révélé moins concerné par l'art que les artistes. Le politicien a sous-estimé la volonté des artistes de s'engager pour leur cause en surestimant le public, qui n'a jamais été directement concerné par le débat.

La Querelle des artistes marque la reconnaissance de l'art moderne et de l'autonomie de l'art, mais elle établit conjointement la rupture avec le public et la relation tendue avec le milieu politique. Jónas Jónsson n'a pas gagné mais il a exprimé une animosité envers l'art moderne qui était partagée par une partie du public qui se sentait méprisé par les artistes. Resté vivace, ce mépris revient tous les ans à la surface au moment où le ministère de la culture annonce qui recevra le salaire des artistes. Une

³⁶⁹ Voir un article envoyé par Ernst Timm, le président de l'Association des amis de la culture norroise à *Morgunblaðið* à la demande du journal, après une visite en Islande de 600 membres de l'association. Le titre de l'article dit « Islande, berceau de la culture germanique ». À côté, il y a un compte rendu de voyage de Göring qui a passé quatre semaines de vacances en Islande en juillet 1936, et qui « compte revenir » dit le journal. *Morgunblaðið*, 28 juillet 1936, p. 5.

³⁷⁰ Voir Guðmundur Einarsson de Miðdal, « Listir og þjóðir », *Iðunn : nýr flokkur*, *op. cit.*

autre conséquence de la Querelle, que les artistes n'ont pas prévue, est l'instauration d'une réticence de la part des pouvoirs politiques à leur égard. Une des manifestations de cette réticence s'exprime par le constat de Þorkell Jóhannesson que la transformation de la collection d'État en exposition permanente n'a toujours pas été réalisée.³⁷¹

La Querelle des artistes a mis en lumière la véracité de l'analyse de Guðmundur Einarsson sur le cloisonnement de l'art comme une manifestation de son autonomie envers le spectateur. Or l'autonomie véritable concerne surtout l'instant créatif de l'œuvre dont le but est de tendre vers le spectateur. L'art autonome se replie sur lui-même au sens qu'il suit sa propre loi interne au lieu de répondre à une attente qui lui est extérieure, mais il ne devient complètement autonome que s'il refuse sa place dans la société. Il peut ignorer le dehors qui ignore le dedans, mais cette ignorance réciproque ne doit être que l'ajournement de la rencontre éventuelle du spectateur avec l'œuvre. Il serait possible de contester que l'œuvre doive prendre place dans la société. Or, si elle n'y prend pas place et reste une affaire privée et privilégiée, elle va à l'encontre de la conception de l'idée de la valeur absolue de l'œuvre d'art universelle. La valeur universelle de l'œuvre d'art, qu'elle soit contestée ou non, est son but ultime, aussi particulière soit-elle et ancrée dans une culture locale. Cette universalité est confondue avec l'accessibilité d'un grand public qui, à la recherche du plaisir immédiat, refuserait son ajournement. Ce plaisir immédiat, que l'on peut retrouver dans le familier et l'assurance qu'il peut procurer, est ce que Jónas Jónsson recherche dans l'art qu'il met en avant. Il suppose que ce qui est déjà connu et accepté peut continuer de l'être et refuse l'effort que demande la mise en question de ces données. L'art islandais, dans la première phase de la renaissance, a plu au public sans qu'il ait eu besoin de faire un grand effort devant le naturalisme des sujets familiers. Alors que dès que les artistes commencent à s'en écarter, ils s'éloignent en même temps du public dont ils ont besoin. Si les artistes ont pu délivrer l'art de l'emprise politique du moment, ils n'ont pu le libérer de la question identitaire. Cette interrogation a continué à suivre chaque nouvelle génération, poussée à définir la particularité « islandaise », similaire à l'effort toujours renouvelé de tendre la main vers le public.

³⁷¹ Dans un entretien accordé en juin 1941, Jóhann Briem, membre de la direction de la Ligue des artistes, dit que la fondation d'un musée d'art est une priorité. Voir « Heilbrigð listgagnrýni undirstaða skilnings almennings á list », *Vísir*, 14 juin 1941, p. 2.

La littérature n'a pas été exempte d'ingérence politique, mais l'importance de la langue, les Sagas et autres manuscrits l'a placée dans un autre rapport avec la politique et plus proche du public que l'art pictural. Cela ne signifie pas que le public a été plus ouvert au modernisme littéraire que pictural, mais que la place de la littérature dans la culture locale est différente de celle de l'art. La littérature était présente dans l'esprit de chacun et faisait partie de la culture commune. Elle faisait partie de la définition de l'identité, ce qui suppose que chacun puisse se reconnaître dans une œuvre littéraire. La littérature était facilement accessible par les livres et autres modes de distribution tels que les magazines – qui publiaient des poèmes – et par les journaux qui jouaient un grand rôle dans les débats sur la littérature dans un pays où la population était dispersée. Avant l'arrivée de la radio en 1930, la lecture domestique est pratiquée dans les fermes où un membre de la maison a pour rôle de lire à voix haute pour les autres qui travaillent dans la pièce commune. Il serait possible de débattre sur la qualité littéraire des lectures, mais la pratique souligne la familiarité avec la poésie et la narration. La peinture, en tant qu'objet physique unique, est absente de cet espace domestique du passé. Les panneaux sur bois appartiennent alors à l'Église et la peinture sur toile, après être entrée dans l'espace domestique, n'est pour autant pas à la portée de tous. Elle reste une œuvre relativement distante sur laquelle ceux qui y ont eu accès débattent en son absence. La peinture à domicile est une affaire privée, alors que sa place dans l'espace social est liée à l'exposition temporaire dans un lieu donné. Elle est en outre pratiquée par un nombre restreint d'artistes plasticiens alors que le tailleur sur bois et le textile sont des pratiques domestiques. La rupture de l'art et de l'artisanat dont Guðmundur Einarsson s'est soucié est aussi cette rupture-là. L'idée de rupture ne prend pas en compte le fait que la peinture sur toile soit un nouveau médium dont les rares antécédents sont liés à une pratique exceptionnelle de quelques individus privilégiés. La pratique de la peinture sur toile et la sculpture témoigne d'une mutation puisqu'elle prend place dans une nouvelle sphère culturelle qui n'existait pas avant. Il est alors possible de qualifier la peinture sur toile de nouveau médium qui ignore largement la peinture sur panneau, essentiellement associée à l'art religieux. Ainsi, la peinture au début du XX^{ème} siècle marque à la fois le passage de l'art mécanique³⁷² à l'art instruit et

³⁷² Dans la biographie de Hjalti Þorsteinsson, le terme mécanique est utilisé en référence à sa pratique :

de l'art religieux à l'art séculaire. La pauvreté de l'art religieux, sa proximité avec l'art populaire, son histoire morcelée et mal connue rendent ce passage particulièrement brusque. La nouvelle pratique est incapable de se référer à l'ancienne, jugée indigne de l'art et inférieure à ce qui a été fait de mieux ailleurs. En tant que nouveau médium dans le contexte local, la peinture sur toile est chargée d'histoire même si cette histoire n'est pas l'histoire de l'art en Islande. C'est dans ce sens que l'art pictural n'est pas perçu comme « naturellement » islandais au même titre que la littérature. Il est fondé et inspiré sur l'histoire de l'art des autres. C'est pourquoi les artistes doivent sans cesse prouver leur sincérité et leur capacité à transformer l'élément étranger jusqu'à le faire oublier. Les artistes ne refusent pas de se soumettre à cette exigence puisqu'aussi libres et indépendants soient-ils, ils sont conscients de leur rôle de représentants non seulement de leur art, mais aussi de l'art du pays. Ils sont fiers de leur origine et veulent que les spectateurs puissent retrouver cette fierté dans leurs œuvres. Ils sont donc – quoi qu'en dise Jón Engilberts – conscients de la présence du public, sinon en tant qu'acheteur potentiel, du moins en tant que spectateur islandais récepteur d'une œuvre d'art islandaise. Cette conscience, quoiqu'elle refuse de se plier à un goût présumé « naturellement bon » du public, les rendent favorables aux projets destinés à éveiller sa sensibilité en acceptant le rôle d'instructeur qui lui tend la main.³⁷³ Cet espoir des artistes de pouvoir s'approcher du public est menacé par la loi « inhérente » au changement de l'art, qui remet sans cesse en question la certitude d'hier. C'est justement ce caractère changeant de l'art qui a tendance à être freiné une fois qu'une nouveauté a été acceptée et admise par le public. C'est ce qui s'est passé à deux reprises au cours du XX^{ème} siècle, tout d'abord avec l'art abstrait et ensuite avec l'art conceptuel qui garde jalousement sa place comme le constituant principal de l'art contemporain. La peinture abstraite a confirmé l'impact du modernisme sur l'art et son acceptation en Islande, après avoir fait rebondir les mêmes questions sur la valeur artistique et la

« Depuis l'enfance, il a montré une tendance vers le *mechanicam*, il a dessiné et peint des images, taillé et sculpté sur bois... ». Voir la citation dans Matthías Þórðarson, *Íslenzkir listamenn*, 1920, p. 3: « Til *mechanicam* var hann mjög hneigður frá barndómi, til að rissa, skildra og mála aðskiljanlegar myndir, og þær í trje að útskera og höggva... ».

³⁷³ Hörður Ágústsson, « Við álitum að form og litur búi yfir sérstökum seið eða andlegum krafti », discours prononcé lors du vernissage d'une exposition, publié le 19 septembre 1953 dans le journal *Þjóðviljinn* et republié dans le catalogue *Hörður Ágústsson. Endurreisnarmaður íslenskra sjónmennta*, Reykjavík, Listasafn Reykjavíkur, 2005, pp. 63-64.

nationalité de l'art qui ont plané sur la peinture expressionniste des années trente. Cette fois-ci, le nouveau courant n'est pas introduit par des pionniers isolés mais par un groupe d'artistes qui vont se réunir autour d'expositions collectives et par des publications de revues. Leur regroupement, ainsi que la capacité de quelques individus à exprimer clairement leurs idées par écrit, a aidé à imposer la peinture abstraite, soutenue par les premiers historiens de l'art Björn Th. Björnsson, et Selma Jónsdóttir devenue la première directrice du Musée national d'art moderne.

La solidarité d'un noyau soudé d'artistes et de spécialistes n'a pas empêché la question de la nationalité dans l'art d'émerger et le caractère international de l'abstraction de garder vivace une opposition politique. En réalité, les artistes étaient politiquement divisés, mais la critique finira par dissoudre le groupe Septembre, qui a exposé collectivement entre 1947 et 1952 dans le Pavillon des artistes, construit par l'Association des artistes plasticiens sur le terrain du Parlement en 1943. Puis la question de la valeur représentative de l'art abstrait surgit lors d'une sélection d'œuvres qui devait être envoyée à une exposition nordique organisée à Rome en 1955. L'exposition devait « représenter la création nordique depuis 50 ans » et certains ont pensé que le nombre de peintures abstraites sélectionnées était trop important. Non seulement ces œuvres n'étaient pas considérées comme assez représentatives de « l'art islandais », mais en plus elles ne représentaient pas ce qui pouvait être considéré comme islandais dans l'art.³⁷⁴ Une telle critique envers l'art abstrait ne s'est pas uniquement fait entendre en Islande, puisque cette même année, les critiques suédois se sont divisés face aux œuvres de trois peintres islandais lors de leurs expositions à Stockholm.³⁷⁵ Les uns ont admiré leur modernité, tandis que d'autres ont regretté de les voir « subir » l'influence de l'abstraction française au lieu de se consacrer à la nature et au paysage qui leur sont proches. La pression du « rester local » et de s'en tenir à « son » environnement ne vient pas seulement de l'intérieur, mais aussi du monde extérieur qui

³⁷⁴ Anonyme, « Raddir almennings um þátttöku Íslendinga í Rómarsýningunni », *Vísir*, 8 février 1955, p. 5

³⁷⁵ Le quotidien *Morgunblaðið* publie le 21 avril 1955 sous le titre « Íslensk nútímalist vekur athygli í Svíþjóð », une traduction des critiques apparues dans les journaux suédois. Ils parlent tous de l'influence de la peinture abstraite en France sur les artistes islandais, mais n'en tirent pas tous la même conclusion. Harry Kalmark, chez *Dagen*, s'étonne de l'absence de la nature que « tout peintre rêve de pouvoir représenter », alors que Bo Lindwall écrit dans *Svenska Dagbladet* que l'Islande est devenue une étape incontournable où se croisent les influences venues d'Europe, des États-Unis et de la Scandinavie.

attend des artistes venant d'un petit pays mal connu qui éveille l'imagination qu'ils répondent à l'image d'exotisme que le monde s'en est fait. La volonté de rester authentiquement autre n'est donc pas uniquement née d'un désir local. Elle est soutenue et entretenue par une pression extérieure qui voudrait que l'art islandais se montre authentiquement autre. Or son provincialisme n'est pas pris au sérieux par le monde de l'art international. Il faut que les artistes puissent s'adapter à ses critères, au risque d'être jugé inauthentique. Ce dilemme n'a pourtant pas été un grand enjeu pour les artistes en Islande qui, dans les années cinquante et soixante, restent relativement isolés de la scène internationale de l'art, ce qui a sans doute contribué à la stagnation du milieu qui s'est fait ressentir vers la fin des années 1950. La peinture abstraite, et avec elle, les théories formalistes de l'art pour l'art, a fini par s'imposer jusqu'à devenir la seule vérité en peinture, avec pour conséquence une inertie qui sera secouée par une rupture radicale et une révolte qui a bouleversé les institutions qui n'ont pas su réagir. Cette rupture a isolé les artistes du milieu social auquel ils sont devenus complètement étrangers. La reconnaissance tardive de l'art de cette période, qui marque le début de l'ère de l'art contemporain, pendant laquelle les artistes ont été livrés à eux-mêmes, peut être considérée comme un facteur important de la résistance actuelle à prendre en compte le nouveau phénomène du monde des nouvelles technologies et de la pratique de l'art numérique.

La formation des artistes

L'attente de voir les artistes créer des œuvres d'identité nationale aurait dû amener à la fondation d'une école d'art destinée à la forger. L'Académie Royale des Beaux-Arts à Copenhague a été créée pour encourager le développement d'un style danois,³⁷⁶ et les Norvégiens ont suivi dès qu'ils sont devenus souverains en fondant l'Académie des Arts et Métiers à Oslo en 1818. Ces pays ont par la suite connu l'évolution d'un art national fortement influencé par le romantisme allemand, que les artistes norvégiens ont connu dans les académies de Dresde et de Düsseldorf. Les Islandais, conscients de leur petitesse, hésitent à ouvrir une école et préfèrent

³⁷⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Danish_art

envoyer les jeunes à l'extérieur du pays « où ils continueront d'aller de toute façon ». ³⁷⁷ Ainsi, leur relation avec l'étranger est toujours à double tranchant. Ils voient leurs propres limites et jugent nécessaire d'aller chercher le savoir ailleurs, mais doutent en même temps de sa validité. L'établissement d'une école d'art n'a pas été une priorité, mais ceux qui avaient le désir d'apprendre à peindre et à dessiner se sont tournés vers les pionniers. Þóra Pjetursdóttir Thoroddsen, ³⁷⁸ Kristín Vídalín ³⁷⁹ et Þórarinn B. Þorláksson ont tous donné des cours de dessin et dans les années trente, Finnur Jónsson et Jóhann Briem fondent *Kvöldskólann*, l'école du soir, qui était logée au Lycée de Reykjavik et a dû cesser ses activités après l'occupation de l'armée britannique. D'autres artistes sont devenus instructeurs pendant des périodes courtes, dont Guðmundur Thorsteinsson, dit Muggur et Ríkharður Jónsson, qui a commencé son apprentissage chez Stefán Eiríksson, le premier tailleur de bois à avoir un atelier. ³⁸⁰ Ces cours et écoles sont destinés aussi bien aux amateurs qu'aux futurs étudiants en art. Initiatrices, ces formations n'ont pas délivré de diplômes mais ont constitué une première étape pour ceux qui avaient l'intention de poursuivre des études à l'étranger. Le Danemark était le premier choix des étudiants jusqu'à la guerre, mais ils ne sont pas tous allés à l'Académie Royale. Ils se sont aussi dirigés vers des écoles privées d'artistes tels que Viggo Brandt et les cours de soir à *Det Tekniske Selskabs skole*. Les pionniers n'ont pas eu d'autre choix que de partir. Ils ont été les fondateurs d'une nouvelle pratique et d'une « nouvelle tradition », sans que personne ne trouve urgent d'assurer sa transmission. Les fondements bâtis par les pionniers ne sont pas assez solides pour pouvoir soutenir seuls leurs héritiers. Il n'a pourtant pas fallu attendre très longtemps avant de voir apparaître un établissement scolaire prêt à accueillir des futurs artistes. Il est fondé en 1939 à l'initiative de Lúðvíg Guðmundsson, ex-directeur d'internat à la campagne et dans un village côtier. ³⁸¹ Son expérience professionnelle a motivé son ambition de mettre

³⁷⁷ Þ.J. « Handíðaskólinn », *Vísir Sunnudagsblað*, 26 septembre 1943, p. 1-4; p. 1 : « ...þeir sem læra vildu þessar verklegu námsgreinar, sem átti að kenna, mundu eftir sem áður fara utan. »

³⁷⁸ L'École de dessin est active pendant presque dix ans à partir de 1883.

³⁷⁹ Kristín Vídalín a donné des cours de dessin dans les années 1890.

³⁸⁰ Ágúst Sigurmundsson, « Um tréskurð á Íslandi », *Tímarit iðnaðarmanna*, 20 décembre 1941, pp. 24-29, p. 29.

³⁸¹ Gunnar M. Magnúss [G.M.M.], « Handíðaskólinn », *Menntamál*, N° 1, 1942, p. 4-11; p. 4. Il s'agit de Hvítárbakkaskóli et Ísafjörður.

en place une école spécialisée pour former les futurs enseignants à donner des cours pratiques. Le but de l'école est double : renforcer l'enseignement pratique au sein du système scolaire et favoriser la production d'objets de style islandais.³⁸² L'école n'est pas pour autant pensée en relation directe avec une production industrielle, inexistante à l'époque.³⁸³ Elle doit assurer le développement personnel et la continuité d'une tradition artisanale telle qu'elle a pu être pratiquée dans les fermes. Le mode de vie autarcique est en voie de disparition, et avec lui l'atelier domestique de charpenterie qui a été le lieu de la transmission du savoir-faire au sein des fermes. On y fabriquait des outils et des ustensiles en bois qui ont été remplacés par des outils en fer³⁸⁴ et des machines motorisées et électriques. Les paysans deviennent dépendants des provisions venant d'un réseau coopératif de commerce et de production qui récolte les matières premières des fermes. Lúðvíg Guðmundsson pense alors qu'une formation artisanale permettrait aux paysans de garder une certaine autonomie s'ils savent fabriquer et réparer les outils de leurs propres mains.³⁸⁵ Le pragmatisme est aussi justifié par une déception esthétique. Le cadre de vie domestique va vers une décadence qui devrait être inversée, en éveillant le bon goût à travers la pratique non seulement dans les fermes, mais aussi dans les villages et en ville.³⁸⁶ Les matières essentielles de l'enseignement de cette nouvelle école sont le dessin puis la charpenterie, la forge et la reliure. La charpenterie est dirigée vers une spécialisation dans la menuiserie et une partie de l'enseignement est destiné aux paysans.³⁸⁷ Le projet de Lúðvíg Guðmundsson est inspiré de la pédagogie de l'éducation nouvelle et s'approche plus de l'idéologie du mouvement des *Arts and Crafts* en Angleterre, initié par William Morris, et sa version allemande *Deutsche Werkbund* que du modèle académique des Beaux-Arts. Il veut encourager les jeunes à apprendre un métier³⁸⁸ et relier le présent à un passé qui, si partiellement nié jusque-là puisqu'il ne répondait pas à ce dont le pays pouvait être fier, doit

³⁸² Anonyme, « Nýjung í skólamálum: Handíðaskólinn », *Morgunblaðið*, 18 janvier 1940, p. 4.

³⁸³ Arndís S. Árnadóttir, *Núttímaheimilið í mótun*, Reykjavík, Háskólaútgáfan, 2011, pp. 26, 40-41, 71-73.

³⁸⁴ P.J., *op.cit.*

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 3.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 2. Voir également Arndís S. Árnadóttir, *op.cit.*

³⁸⁷ Arndís S. Árnadóttir, *Ibid.*, pp. 104, 109; Björn Th. Björnsson et al, *Myndlista- og handíðaskóla Íslands 1939-1979*, Reykjavík, Myndlista- og handíðaskóli Íslands, 1979, p. 9.

³⁸⁸ Sigríður Thorlacius, « Atvinnu – og uppeldismál ungmenna. Viðtal við Lúðvíg Guðmundsson fyrrv. skólastjóra », *Menntamál*, nr 2, 1938, pp. 120-125.

maintenant s'inscrire dans la modernisation afin de marquer une certaine identité culturelle. La modernisation a alterné le rapport direct avec le façonnage des choses au cours des transformations sociales qui marquent le passage de la culture autarcique à la culture de consommation, mise à mal par la crise mondiale. Il faudrait renvoyer ici à l'œuvre d'Unnar Örn Auðarson Jónsson qui, en 2009, a sorti de l'oubli des Archives Nationales (*Þjóðskjalasafn*) les photographies de Sigurður Guttormsson, un employé de banque qui a sillonné le pays dans les années trente pour témoigner du délabrement des maisons afin de participer à leur rénovation. L'œuvre intitulée *La contribution de l'Islande et la société islandaise à l'histoire de l'imperfection* est élaborée sur des reproductions de photographies qui montrent des habitations en piteux état, dévoilant la pauvreté de leurs occupants. La dégradation des maisons et la dépendance grandissante du pays sur l'importation des objets industriels ont chacun à leur manière motivé la démarche de Lúðvíg Guðmundsson. Il a, comme Guðmundur Einarsson et Guðmundur Finnbogason, voulu chercher une solution à cette situation en renforçant le savoir-faire qui devait contribuer à améliorer la qualité de vie. Or, malgré cette approche utilitaire fondée sur une éthique qui consiste à éveiller la conscience sociale, le gouvernement n'est pas prêt à prendre en main une telle école, mettant en doute la capacité du pays à pouvoir l'assumer. L'École des métiers, comme l'établissement est appelée au départ, devient donc une école privée – quoiqu'elle bénéficie d'un soutien financier de l'État.³⁸⁹ Elle a vu le jour en pleine crise économique et prévoit dès le départ d'offrir des cours du soir à des jeunes sans emploi³⁹⁰ et au grand public, alors que l'école de jour est destinée aux enseignants. L'enseignement artistique n'est pas directement impliqué dans le projet initial, mais Lúðvíg Guðmundsson va chercher un enseignant en Allemagne, où on lui conseille Kurt Zier, celui-là même qui a critiqué Finnur Jónsson plus tard. Zier, un diplômé de *Staatliche Kunsthochschule* à Berlin, est devenu enseignant à l'École Internationale à Genève, fondée sur un projet pédagogique de l'éducation nouvelle. Il est arrivé en Islande en 1939 où il est devenu le bras droit de Lúðvíg Guðmundsson et l'enseignant principal de l'école pendant les

³⁸⁹ Voir les propos de Lúðvíg Guðmundsson recueillis par Þ.J., *op. cit.*

³⁹⁰ Lúðvíg Guðmundsson avait assuré des stages d'été pour adolescents au chômage depuis 1935. Voir Sigríður Thorlacius, *op. cit.*, p. 121.

dix premières années de son activité.³⁹¹ Il est alors retourné en Allemagne où il est devenu directeur d'Osenwaldschule, également fondée sur la pédagogie de l'éducation nouvelle. Il revient en Islande en 1961 pour prendre la direction de l'École des métiers et des arts, position qu'il garde jusqu'à sa retraite en 1968. L'école a été nationalisée en 1965, et devient L'École des arts et métiers.³⁹²

L'École a commencé ses activités en février 1940 avec un département des enseignants établi sur des cours de dessin et de menuiserie. Dès la rentrée 1941, elle propose un département d'art avec un atelier de peinture. Il s'agit de donner aux jeunes la possibilité « de mettre leur talent à l'épreuve » avant de prendre la décision de poursuivre des études artistiques à l'étranger,³⁹³ ce qui était devenu impossible pendant la guerre. La formation en dessin est donnée en priorité, considérée comme le fondement des toutes les autres filières.³⁹⁴ L'École met l'accent sur la maîtrise du savoir-faire et la discipline rigoureuse que Zier considère plus importante que de « nourrir le génie individuel ».³⁹⁵ C'est dans cet esprit qu'il réorganise l'enseignement où le plus grand changement consiste à obliger tous les étudiants à faire deux années préparatoires d'étude du dessin et des formes avant de choisir une spécialité.³⁹⁶ En même temps, l'enseignement de la pédagogie et des arts appliqués est renforcé au détriment de l'enseignement artistique.³⁹⁷ L'artiste Hörður Ágústsson, qui a assuré des cours d'étude des principes des formes depuis 1962, devient directeur après le départ de Kurt Zier et occupe le poste jusqu'en 1975, année charnière dans l'enseignement. Les trois hommes, Lúðvíg Guðmundsson, Kurt Zier et Hörður Ágústsson, ont partagé une conception identique de l'éducation qui a marqué la direction pédagogique de l'école jusqu'aux années 1970. L'école est depuis le départ orientée vers la pratique et délivre

³⁹¹ Il y avait aussi le menuisier Jónas Sólmundsson, le ciseleur Ágúst Sigmundsson et le charpentier Hjörleifur Zóphaníasson.

³⁹² En 1942, le nom de l'école change de statut. Elle devient une société privée avec un conseil de direction et se nomme l'École de métiers et arts.

³⁹³ P.J., *op.cit.*, p. 3 : « Að þessu fornámi loknu ætti bæði nemendum og aðstandenum að vera ljósra en áður hvað í nemandanum býr og hvers mætti af honum vænta. »

³⁹⁴ Depuis la fondation de l'Académie des Arts en 1999, les cours préparatoires sont donnés par l'École municipale des arts plastiques.

³⁹⁵ Ólafur Jónsson, « Sakna afstöðu til mannsins í myndlistum », *Alþýðublaðið*, 29 mai 1968, pp. 8-9: Hlutverk skóla eins og Myndlista- og handíðaskóla Íslands er ekki, og á ekki að vera að fóstura, að fóstura „snillinga“... ».

³⁹⁶ Hildur Hákonardóttir, « Hvert er hlutverk myndlistarskóla? », *Dagblaðið*, 28 mars 1978, p. 12.

³⁹⁷ Björn Th. Björnsson et al, *op. cit.*, p. 56.

un diplôme d'enseignant aux futurs artistes, sésame censé leur garantir un emploi.³⁹⁸ Les cours théoriques sont absents du programme jusqu'aux années 1980 mais Björn Th. Björnsson a assuré l'enseignement de l'histoire de l'art dès 1950.³⁹⁹

Kurt Zier est fidèle au projet pédagogique d'apprentissage technique de l'artiste et reste convaincu que tout étudiant, aussi talentueux soit-il, doit apprendre à maîtriser « la grammaire de l'art » avant de pouvoir prétendre devenir artiste.⁴⁰⁰ Le savoir-faire et les techniques des arts sont pour lui des atouts indispensables à l'artiste en devenir, qui ne peuvent se révéler qu'avec le temps. Cette opinion est acceptée par les étudiants jusqu'à la fin des années soixante comme en témoignent les propos de Hallmundur Kristinsson, qui écrit en 1969 que certains étudiants « ont le rêve de pouvoir un jour devenir artiste, mais qu'aucun ne pense l'être déjà ».⁴⁰¹ Ce point de vue modeste de l'apprenti sera remis en question un an plus tard par Messíana Tómasdóttir. Elle ne nie pas ouvertement la valeur de l'apprentissage mais déplace l'attention vers la créativité et l'empathie et accorde autant de valeur à l'artiste qui se fie à ses sentiments qu'à celui qui choisit « des procédés méthodiques propres à la science ».⁴⁰² Ses propos ont pour but d'attirer l'attention sur le rôle de l'artiste dans la société et de faire de lui l'antithèse du spécialiste ou du « coaliste ».⁴⁰³ Ce nouveau point de vue est signe d'une transformation de l'art devenue manifeste à Reykjavik chez un groupe d'artistes qui vont contribuer à changer l'enseignement et la vision artistique. Ces transmutations ont influencé les étudiants qui ne sont plus convaincus de la valeur absolue du savoir-faire soutenu par l'école. Ils refusent le diplôme d'enseignant et vont mettre la pression sur l'établissement pour qu'il accorde plus de place à la liberté créatrice. Un premier pas dans cette direction a été pris à l'automne 1969, quand une cinquième année est ajoutée aux étudiants diplômés pour qu'ils puissent développer un travail autonome.⁴⁰⁴ Hörður

³⁹⁸ Hildur Hákonardóttir, « Að byggja klaustur úr orðstráum. Kennarinn og skólamaðurinn Hörður Ágústsson », in *Hörður Ágústsson, op. cit.*, pp. 28-30.

³⁹⁹ Björn Th. Björnsson, *op.cit.* p. 72.

⁴⁰⁰ Ólafur Jónsson, *op. cit.*: « málfærði listanna ».

⁴⁰¹ Hallmundur Kristinsson [H.M.], « Erum við skrytín », *Eintak*, N° 1, 1969, p. 4: « Margir ala með sér þá drauma að geta með tíð og tíma lagt fram sinn skerf til lista, en að nokkur úr okkar hópi telji sig þegar listamann ætla ég fráleitt. »

⁴⁰² Messíana Tómasdóttir, « Staða og hlutverk listamannsins í þjóðfélaginu », *Eintak*, 1970, pp. 4-6, p. 4: « ...vísindalegrí eða skipulegrí vinnubrögðum. »

⁴⁰³ « Samfræðingur » en islandais n'existe pas dans le dictionnaire.

⁴⁰⁴ Hallmundur Kristinsson, « Í akademíunni », *Eintak*, N° 2, 1970, pp. 9-12; p. 25. Entretien avec les trois étudiants de cinquième année.

Ágústsson accompagne la réforme, qui n'a pas pour but de révolutionner l'école mais de l'adapter aux changements sociaux qui ont commencé à modifier l'art. Dans un premier temps, il ne s'agit pas d'abandonner la politique du diplôme d'enseignant mais de repenser le lien entre l'artisanat et l'art⁴⁰⁵ en ouvrant l'école à l'art textile et à la céramique. L'intérêt porté à l'artisanat et aux arts appliqués ne fait pas de Hörður un traditionaliste, même s'il voudrait renouer le lien avec le passé. Il a un goût pour l'histoire et reste convaincu que les Islandais doivent apprendre à mieux connaître celle de leur culture visuelle. L'importance qu'il accorde au passé témoigne surtout de sa volonté de redresser la connaissance de la pratique artisanale pour en faire une valeur culturelle reconnue qui puisse être renouvelée.⁴⁰⁶ Il a eu l'intention de devenir architecte et peintre, mais a choisi la peinture. Son côté pragmatique l'amène ensuite vers la communication visuelle, et sa soif de savoir vers la recherche. Il reste ouvert aux nouveautés puisqu'il considère que « la mode » est la condition même du renouvellement de l'art et de la créativité de l'artiste.⁴⁰⁷ Sa vision de l'art et de l'éducation des artistes n'est pas nostalgique mais proche de l'idéologie du Bauhaus, et plus particulièrement de celle de Walter Gropius qu'il revendique comme modèle et référence. Il voit le design comme la version moderne de l'artisanat, qu'il voudrait voir se développer en Islande, et envisage un futur où des cours de philosophie auraient leur place dans la formation des artistes.⁴⁰⁸ Mais il est aussi conscient de l'influence de la théorie de Nordal et le rôle qu'elle a joué dans la constitution de l'identité culturelle des Islandais. Il faut la connaître « pour savoir ce que c'est que d'être Islandais »,⁴⁰⁹ mais cela ne l'empêche pas de la critiquer pour avoir maintenu l'idée que les Islandais n'ont créé que des œuvres littéraires. Une interprétation marxiste de l'histoire l'amène à la conclusion que puisque l'art et l'artisanat ont été l'affaire du peuple, « l'élite littéraire ne s'en est pas occupée » et a réussi à « faire croire » qu'ils n'ont pas existé.⁴¹⁰ Son

⁴⁰⁵ Hildur Hákonardóttir, « Að byggja klaustur úr orðum. », in *Hörður Ágústsson, op. cit.*, p. 28

⁴⁰⁶ Hörður Ágústsson, « Íslenzkar sjónmenntir », *Menntamál*, N° 43, 1970, pp. 152-154.

⁴⁰⁷ Anders Hansen, « Tískustefnur eru vaxtasprotar nýrrar hugsunar », *Morgunblaðið*, 22. novembre 1983, p. 16.

⁴⁰⁸ Hildur Hákonardóttir, *op. cit.* .

⁴⁰⁹ Sigurður Eypórsson, « Til þeirra sem láta sig málefni skólans einhverju varða », *Eintak*, 1969, pp. 18-19, p. 19 : « ...að það væri tæpast að maður vissi hvað það væri að vera Íslendingur, fyrr en maður hefði lesið bók hans, ÍSLENZK MENNING... ».

⁴¹⁰ Guðrún Jónsdóttir, propos recueillis de Hörður Ágústsson, « Sjónmenntir hafa átt í vök að verjast », *Lesbók Morgunblaðsins*, 17 novembre 1974, pp. 6-9, p. 6: « ... yfirstéttin á Íslandi hefur ævinlega stundað

projet de chercheur consiste à faire valoir l'héritage de l'artisanat tel qu'il est et à lui donner la place qu'il mérite au sein de l'histoire culturelle. La conviction de Hörður que ce domaine de la culture est aussi important que la littérature l'amène à faire des recherches sur l'architecture islandaise qu'il a passé une grande partie de sa vie à redresser.⁴¹¹ L'intérêt porté à l'architecture lui vient de la conviction qu'elle est « la mère de tous les arts plastiques », ⁴¹² leçon qu'il a retenue de Gropius. Comme les bâtiments du passé n'ont pas survécu au temps, l'étude de l'architecture doit s'appuyer sur des fouilles archéologiques à partir desquelles il tire des hypothèses de construction de bâtiments tels que l'église de Brynjólfur Sveinsson à Skálholt construite par Guðmundur Guðmundsson au XVII^{ème} siècle. Cette passion pour le passé et sa reconstruction ne fait pas de Hörður Ágústsson un folkloriste. Il reste fidèle à la modernité sans être un adepte de l'art pour l'art qui « s'isole de la société », comme l'aurait dit Guðmundur Einarsson. Ces deux hommes ont en commun d'avoir pensé qu'il est possible d'éduquer le goût du peuple en introduisant des formes artistiques dans le quotidien, quoiqu'ils s'y soient pris de manière différente. La comparaison de la peinture abstraite avec l'art décoratif ne dérange donc pas Hörður. Ses peintures géométriques n'ont pas été élaborées dans un but décoratif, mais il n'hésite pas à utiliser les mêmes formes pour des œuvres murales, puisqu'il pense qu'elles vont approcher l'art du peuple.⁴¹³ À ceux qui doutent de la valeur artistique de l'abstraction, il demande pourquoi on peut admirer le tissage non-figuratif de la tapisserie et non pas les formes d'une peinture sur toile à dimension spirituelle.⁴¹⁴ Cette approche lui permet de reconnaître chaque chose pour ce qu'elle est, sans hiérarchisation des genres, ce qui ne signifie pas qu'il les considère interchangeables. Le matérialisme qui guide le parti pris artistique et esthétique de Hörður Ágústsson est partagé par Hildur Hákonardóttir, qui prend le relais de la direction de l'école en 1975. Hildur est d'une autre génération et fait partie des artistes qui se sont révoltés contre l'hégémonie de la peinture abstraite. Le

bókmenntir og fræðagrúsk og fyrirlitið allt annað. (...) yfirstéttirnar hömruðu á því að engin myndlist væri til á Íslandi (...). »

⁴¹¹ Voir Hörður Ágústsson, *op. cit.*

⁴¹² Hörður Ágústsson, « Byggingarlist », *Birtingur*, N° 1, 1955, pp. 6-12; p. 12, republié en fac similé in *Ibid.* : « Það má með miklum rétti kalla húsagerðarlist móður allra mótunarlista. »

⁴¹³ Pétur Ármannsson, « Að opna augu þjóðarinnar », in Hörður Ágústsson, *op. cit.* pp. 32-36; p. 33.

⁴¹⁴ Hörður Ágústsson, « Við álitum að form og litur búi yfir sérstökum seið og andlegum krafti », *Þjóðviljinn*, 19 septembre 1953, republié dans *Ibid.*, pp. 63-64.

refus de la peinture a créé un fossé entre les générations mais Hörður Ágústsson s'allie aux jeunes et insuffle à Hildur Hákonardóttir l'envie « d'ouvrir la porte de l'école [à la Muse] ». ⁴¹⁵ Malgré leur différence d'âge, ils ont en commun une conception matérialiste de l'histoire de l'art qui a dirigé la réforme. Hildur Hákonardóttir continue dans la direction privilégiée par Hörður en ouvrant l'école à une pluralité des pratiques, tout en changeant la structure de l'enseignement. Dans un premier temps, le département d'enseignants est clairement distingué des arts plastiques. En plus d'un diplôme d'enseignant et d'arts appliqués, l'établissement propose un nouveau diplôme des arts plastiques. ⁴¹⁶ Hörður Ágústsson a voulu donner plus de place aux arts appliqués, dont la tapisserie qui est la spécialité d'Hildur. Avec son arrivée, une plus grande attention est portée à l'art libre et à la création individuelle. La créativité est encouragée dans tous les départements, que ce soit celui des arts plastiques ou celui des arts appliqués. La tapisserie, pratiquée en Islande au cours des siècles, connaît un souffle nouveau avec le mouvement féministe des années 1970. Mais le changement le plus important, qui aura le plus grand impact sur l'art et le développement de l'enseignement, est la création du département de l'art libre. L'école accorde une nouvelle attention à la peinture, qui a été éclipsée par la pédagogie et le dessin. Le plus grand bouleversement vient du nouveau département d'art actuel ⁴¹⁷ — terme utilisé alors pour désigner l'art contemporain — qui ouvre alors aux étudiants un espace de création avec des nouveaux médiums où les « murs entre les genres » seront abolis. ⁴¹⁸ L'enseignement commence comme une expérimentation dirigée par Magnús Pálsson, qui a eu les mains libres pour la modeler en collaboration avec les étudiants. L'enseignement sera fondé sur une approche discursive et la définition du concept de l'art remise en question. Le savoir-faire, qui occupe toujours une place importante dans les autres départements, cède la place aux expérimentations où le rapport entre l'idée et sa mise en forme est examiné. ⁴¹⁹ Il en résulte un département de non-spécialisation avec des croisements entre médias et

⁴¹⁵ Hildur Hákonardóttir, in *Ibid.*, p. 29 : « ... það er allt í lagi að opna svólítið gáttina og hleypa henni [listagyðjunni] innfyrr. »

⁴¹⁶ Hildur Hákonardóttir, « Hvert er hlutverk myndlistarskóla? », *Dagblaðið* 28 mars 1978, p. 12.

⁴¹⁷ Ingólfur Arnarsson, « Kennsla », in *Magnús Pálsson*, Reykjavík, Kjarvalsstaðir, 1994, pp. 65-69 ; p. 65.

⁴¹⁸ Voir Hildur Hákonardóttir, 1978, *op.cit.*, Magnús Pálsson, « List og KennsluList », *Teningur*, N° 3, 1987, pp. 19-21, et Fríða Björk Ingvarsdóttir, *op. cit.*

⁴¹⁹ Ingólfur Arnarsson, *op.cit.*, p. 66.

matériaux et une mise à l'épreuve de la distinction des genres. On y introduit également des nouvelles pratiques telles que les performances et les *happenings* que les étudiants vont photographier et filmer avec une caméra super 8. La musique et le son sont intégrés aux arts plastiques et le livre devient un médium de création artistique. L'abolition des genres remet en question le savoir-faire disciplinaire dont l'école avait jusqu'alors tiré sa plus grande fierté. Il n'est plus mis en valeur mais détourné, ce qui soulève des polémiques au sein du corps enseignant⁴²⁰ qui considère que les étudiants de l'art actuel ne font pas de l'art. L'art actuel rencontre une opposition ferme qui pousse Hildur Hákonardóttir à quitter son poste en 1978. Son successeur est le peintre Einar Hákonarson qui, au début de l'année 1981, annonce son intention de fermer le département. Cette résolution est justifiée avec l'argument qu'il ne peut plus défendre la décision prise par son prédécesseur de consacrer un département entier à un mouvement artistique. En même temps, il reproche aux enseignants et aux étudiants de ne pas respecter le règlement intérieur de l'école.⁴²¹ Les étudiants font grève pour empêcher la fermeture et obtiennent le soutien du ministre de l'Éducation, qui critique la décision unilatérale du directeur.⁴²² Le département ne sera pas fermé, mais l'affaire met en lumière la radicalité que représentent les changements. L'enseignement de l'art actuel est accepté, mais le département continue d'être mal équipé et privé de moyens. Les étudiants sont encouragés à aller chercher une aide extérieure pour réaliser leurs œuvres. L'art actuel devient la seule filière de l'école sans équipement. La raison avancée pour justifier cette pénurie est financière, alors que les moyens ne manquent pas dans les ateliers des autres départements.⁴²³ Il est plus probable que le caractère changeant de l'enseignement et le refus du savoir-faire spécialisé en soient à l'origine.

La réforme de l'enseignement au début des années 1970 est venue dans le sillage des nouvelles pratiques artistiques, apparues au cours des années 1960. Non seulement des événements culturels et politiques marquants, tels que mai 68 et les protestations contre la guerre du Vietnam, entrent directement dans les foyers par l'intermédiaire des images de la télévision, mais la relation du milieu artistique avec le monde extérieur est

⁴²⁰ Voir l'extrait du discours de fin d'année de Hildur Hákonardóttir cité dans Björn Th. Björnsson, 1979, p. 44

⁴²¹ Anonyme, « Annað hvort fer deildin eða ég », *Tíminn*, 30 avril 1981, p. 2.

⁴²² H.V., « Óhress með vinnuaðferðir Einars », *Tíminn*, 1 mai 1981, p. 1.

⁴²³ Björn Th. Björnsson, *op.cit.*, pp. 42-43, 68

en train de changer. Ce changement est discret au départ puisqu'il ne découle d'aucun événement et n'est pas médiatisé. Il a lieu sur place, où des relations amicales entre artistes vivants en Islande se sont nouées autour de la pratique et du partage des ateliers. Jusqu'aux années 1960, les Islandais devaient partir à l'étranger pour entrer en contact direct avec les mouvements novateurs de l'art international, dont ils se sont inspirés. Or, au début des années 1960, le courant passe directement par le pays grâce à la présence de Dieter Roth à Reykjavik. Roth est venu en Islande vers la fin des années cinquante pour s'y installer avec Sigríður Björnsdóttir, sa femme. C'est un graphiste de formation mais il est également actif au sein du mouvement d'art concret en Suisse. Une fois arrivé en Islande, il n'a pas pu profiter de sa spécialité pour s'intégrer dans le monde du travail car l'association des graphistes islandais n'a pas voulu reconnaître son diplôme suisse. Ce rejet est une manifestation du protectionnisme adopté par les gouvernements successifs après la fondation de la République islandaise et par les syndicats. Comme Roth n'a pu exercer son métier, il s'est associé aux différents projets comme la mise en page de la revue *Birtingur* avec Hörður Ágústsson, où celui-ci a publié ses premiers articles sur l'architecture. Il a également essayé de fonder un commerce de meubles en collaboration avec des designers et l'artiste Magnús Pálsson, mais celui-ci n'a pas eu le succès escompté.⁴²⁴ Privé de la possibilité de gagner correctement sa vie, il consacre son temps à la création personnelle et cultive ses contacts avec l'extérieur. Daniel Spoerri est son principal intermédiaire avec le milieu de l'art européen, mais c'est la rencontre déterminante avec Jean Tinguely en 1960 qui bouleverse sa vision de l'art.⁴²⁵ Il a abandonné le graphisme de l'art concret qu'il avait pratiqué depuis des années et se projette dans un monde débordant et chaotique qui remet en cause tout son parti pris esthétique antérieur. Cette transfiguration affecte ses amis et collaborateurs dont le scénographe Magnús Pálsson, avec qui il partage un atelier, et le mécanicien Jón Gunnar Árnason qui a commencé à faire des sculptures cinétiques et a participé avec Roth à l'exposition *Bewogen Bewegung* à Amsterdam en 1961. Magnús Pálsson se posait déjà des questions sur le théâtre et avait participé à la fondation d'un groupe de

⁴²⁴ Laufey Helgadóttir, « Áhrifavaldar », in Ólafur Kvaran éd. *Íslensk listasaga IV*, Reykjavík, Forlagið, 2011, pp. 32-52; p. 36.

⁴²⁵ Voir Theodora Vischer, Bernadette Walter, WALTER, éd. *Roth Time: a Dieter Roth Retrospective*, New York, Museum of Modern Art, 2004, p. 64 et les propos de Sigríður Björnsdóttir dans le documentaire *Dieter Roth puzzle* (2008) d'Hilmar Oddsson.

théâtre intéressé par la mise en scène de pièces contemporaines où il pouvait expérimenter la scénographie. La rencontre des deux artistes avec Dieter Roth est déterminante puisqu'il les encourage à poursuivre leur carrière d'artiste. Ils ont déjà quelques années de création expérimentale derrière eux quand Jón Gunnar Árnason et trois jeunes artistes décident d'organiser deux expositions à Reykjavík sous le nom de SÚM en 1965. Elles ont lieu simultanément à deux endroits différents, le café Mokka et Ásmundarsalur, et sont accompagnées par la publication d'un catalogue-poster édité par Roth. Dans les années suivantes, le groupe a continué à s'agrandir. En 1969, les artistes fondent une galerie qu'ils appellent SÚM. Parmi les fondateurs, on retrouve les instigateurs de la première exposition, dont Jón Gunnar Árnason et Hreinn Friðfinnson, mais aussi les frères Sigurður et Kristján Guðmundsson. C'est la première fois que des artistes créent et gèrent eux-mêmes une galerie à Reykjavik, qui n'attirera pas uniquement des artistes visuels comme Hildur Hákonardóttir, mais également des musiciens et écrivains tel qu'Atli Heimir Sveinsson et Guðbergur Bergsson. Contrairement au groupe Septembre, réuni autour d'une vision partagée de l'art abstrait, SÚM est soutenu par un groupe d'artistes hétérogènes. Leur seul dénominateur commun est la volonté et le désir de trouver de nouveaux modes d'expression pour défier l'hégémonie de la peinture et secouer la stagnation culturelle. Le retournement des valeurs artistiques que leurs activités représentent a ébranlé la relation des artistes avec les institutions, notamment avec le Musée national d'art qui a pendant longtemps ignoré le nouvel art.⁴²⁶ Hörður Ágústsson a été le seul artiste de sa génération à exposer à la galerie SÚM, où il montre des tableaux abstraits créés avec des rubans adhésifs. Ainsi, il participe activement aux expérimentations qui sont au coeur des démarches des jeunes artistes qui remettent en question les anciens modes de représentation, le savoir-faire et le partage des disciplines. Ils ont renouvelé les formes traditionnelles et en créent d'autres en introduisant de nouveaux matériaux dans l'art, et avec eux des œuvres qui questionnent autrement les notions de temps et d'espace. La nourriture, la ferraille, les débris, les choses naturelles et dégradables, ainsi que les objets trouvés font office de nouveaux matériaux, introduits directement dans l'espace de la galerie. Une œuvre emblématique de cette période est *Sculpture Environnementale (Environnemental*

⁴²⁶ Laufey Helgadóttir, « Greinileg kaflaskil », in Ólafur Kvaran éd., *Íslensk listasaga IV*, 2011, pp.53-85, p. 84.

sculpture), que Kristján Guðmundsson expose en 1969 à la galerie SÚM. L'œuvre est composée d'une dizaine d'objets différents répartis dans l'espace de la galerie. Parmi eux, il y a des bouteilles vides alignées contre les murs et une table à repasser couverte de fientes de poules éclairée par un tube de néon bleu, œuvre intitulée *Paysage*. Le détournement de ce sujet qui tenait une place privilégiée dans la peinture était déjà apparu dans une œuvre de Magnús Pálsson, qu'il avait exposée en 1962 dans *Kúlan*, le magasin de meubles qu'il tenait avec Roth. *Quelle table ! (Erðanú bord!)* est composée de l'assemblage de matériaux qui forment une table à deux niveaux, un sommet de montagne enneigé surgissant de la surface supérieure comme une île volcanique de l'océan. Ce n'est pas avec cette œuvre que l'artiste a été au cœur d'un véritable scandale mais avec une série de sculptures négatives nommées *Les meilleures pièces (Bestu stykkin)*, exposée à Ásmundarsalur en 1967.⁴²⁷ Magnús a créé les sculptures en remplissant des vêtements de papier durci avec de la colle et de la peinture. Les habits ont ensuite été vidés de leur corps et les dépouilles les moins bien réussies ont été nommées *La meilleure pièce (Besta stykkið)* numérotées un, deux et trois, et ainsi de suite, pour compenser leur apparence pathétique à la suggestion de Roth.⁴²⁸ L'œuvre remet en question le savoir-faire et le beau. Le concept de l'art est ébranlé par la pauvreté des matériaux et le résultat hasardeux de la méthode appliquée. L'artiste a repris le procédé à l'envers avec des vêtements d'enfants qu'il utilise comme moule pour *Les enfants de plâtre (Gífsbörn)*, un groupe de sculptures plus solides exposées au sol. La neutralité du plâtre a plu à Magnús Pálsson et il l'a utilisé comme sa matière préférée pour expérimenter l'espace négatif et positif au cours des années 1970. Il sculpte des formules mathématiques écrites dans du sable et utilise ensuite le relief qui en résulte comme moule pour faire une version à l'envers. Il emploie également le plâtre pour donner une apparence à des phénomènes immatériels tels que le son, le temps et l'absence de corps qu'il utilise pour « déplacer l'espace ». Les sculptures qui résultent de ces démarches n'ont pas toujours une forme immédiatement identifiable, mais les titres comme *La résonance du clairon dans une boîte à chaussures (Lúðurhljómur í skókassa)* et *Les secondes avant que l'hélicoptère Skorsky touche le sol (Sekúndurnar áður en Skorsky þyrlan snertir jörðina)* décrivent des actions dont ils sont

⁴²⁷ Magnús Pálsson, *op.cit.*, p. 11.

⁴²⁸ *Ibid.*

la trace réelle ou fictive. La façon de l'artiste de poser un problème avant de mettre en place un procédé de réalisation possède un lien de parenté évident avec l'art conceptuel, le sérieux rationnel en moins. Les processus employés ne deviennent jamais systématiques, mais ouverts au hasard et ne demandent pas des grands moyens. La légèreté apparente des œuvres de Magnús est due à son esprit ludique et à un sens indéniable de l'humour qui le rapproche de Fluxus et des dadaïstes. Ces caractéristiques apparaissent également dans les jeux de langage qu'il emploie volontairement dans les titres et dans les performances où il travaille sur la sonorité de la langue et le rythme des mots. C'est ce mélange d'influence d'art conceptuel, de néo-dada et de Fluxus que Magnús Pálsson introduit dans l'enseignement à l'École des arts et métiers en 1975. Son attitude envers l'enseignement est aussi empreinte de générosité, puisqu'il l'a considéré comme une partie intégrante de sa pratique artistique. Il approche la création comme une forme d'expérimentation qu'il considère essentielle à la pratique et donc à l'enseignement. Radicalement différente de celle jusqu'alors acceptée à l'école, la position de Magnús Pálsson prend de l'importance par les différents intervenants qu'il fait venir d'Europe. Ce sont en grande partie des artistes qui appartiennent au même réseau européen que Dieter Roth ou celui de la galerie SÚM, qui a noué des relations fortes dans le milieu de l'art aux Pays-Bas, où Sigurður Guðmundsson de SÚM a étudié dans les années soixante. Les échanges directs avec des artistes étrangers qui sont devenus des amis des Islandais introduisent une nouvelle dimension dans l'enseignement, qui change le rapport de l'école avec le milieu de l'art local et global. Magnús croit important que les artistes islandais créent leur propre milieu de l'art en Islande, mais considère qu'ils doivent être capables d'accueillir les artistes étrangers. Désormais, les artistes ne sont plus obligés de partir pour entrer en contact avec l'art international puisque les artistes viennent enseigner et exposer en Islande. Ce nouveau flux d'échanges n'est pas uniquement devenu possible par la volonté des artistes mais grâce au vol transatlantique d'une compagnie aérienne qui propose des vols à bas prix entre Luxembourg et New York, avec une halte à Reykjavik. C'est ainsi que Nam June Paik et Charlotte Moorman ont pu s'arrêter en Islande en 1965 pour donner un concert organisé par une association de jeunes compositeurs appelé Musica Nova.⁴²⁹ Les

⁴²⁹ Voir la thèse de Bjarki Sveinbjörnsson, *Tónlist á Íslandi á 20. öld. Með sérstakri áherslu á þróun*

spectateurs, venus écouter un concert classique, ont eu droit à une performance Fluxus qui a eu des grands retentissements dans les médias et qui est restée gravée dans les mémoires.⁴³⁰ La performance a beau être radical, le sommet du scandale est atteint quand Paik tourne le dos à l'auditorium et baisse son pantalon. L'action a valu à l'association d'être surnommée Bossa Nova ou « les nouvelles fesses » d'après le titre d'une critique.⁴³¹ Le compositeur Atli Heimir Sveinsson, qui a étudié chez Stockhausen à Cologne, est à l'origine de leur arrivée, organisée en collaboration avec Dieter Roth. Il est lié au SÚM et après la création de département d'art actuel, il est invité à donner des cours de musique aux étudiants. L'introduction du son dans l'enseignement des arts plastiques a inspiré une installation participative et sonore collaborative, exposée en 1978. Magnús Pálsson encourage des tels projets collaboratifs puisqu'il pense que la création artistique se nourrit de dialogues et d'échanges entre artistes⁴³², même quand ils continuent à créer des œuvres individuelles. Son point de vue sur l'importance de la collaboration et de l'enseignement pour la création est inspiré par *Teaching and Learning as Performance Art* de Robert Filliou, qui est un des amis de Roth, invité à travailler avec les étudiants. Il crée avec eux une version de *Poïpoïdrome*, qui est défini comme un centre de création continu et qui a été exposée à la galerie Sudurgata 7 en 1978. Deux ans plus tard, Hermann Nitsch enregistre *l'Island Symphonie* avec des étudiants qui, formés en orchestre, sont partis en tournée européenne après leur concert inaugural au Lycée de Hamrahlíð. Ce défilé d'artistes venus du continent, dont certains avec une carrière controversée, a contribué à créer la réputation de l'art actuel. Ces enseignants n'ont pas tous fait des expositions avec des étudiants, mais *Poïpoïdrome*, créée avec Filliou, a donné lieu à des critiques qui reflètent le discours ambiant à propos du département de l'art actuel, des expositions de SÚM et de Suðurgata 7. Les critiques ne parviennent pas à saisir l'œuvre qu'ils jugent incompréhensible. Valtýr Pétursson demande si l'école a besoin d'aller chercher dans le sud de l'Europe des artistes pour apprendre aux étudiants la destruction « d'un héritage poussiéreux » qui n'est pas celui

elektrónískrar tónlistar á árunum 1960-1990, Aalborg Universitet, 1997, p. 158-159. Lien direct sur le passage cité : <http://www.ismennt.is/not/bjarki/phd/Sidur/156-66.html>

⁴³⁰ Árni Heimir Ingólfsson, « Straujárnið og viskíflaskan », *Tímarit Máls og menningar*, n°1, 2010, pp. 58-83

⁴³¹ Unnur Arnórsdóttir, « 'Bossa Nova' », *Tíminn*, 20 mai 1965, p. 13.

⁴³² Fríða Björk Ingvarsdóttir, *op.cit.*

des Islandais⁴³³ alors qu'Aðalsteinn Ingólfsson, qui considère que les travaux pratiques d'un cours ne devraient pas être exposés dans une galerie, se déclare « abasourdi » face à l'œuvre.⁴³⁴ Le passage de Nitsch ne donne pas lieu à des critiques officielles, peut-être parce que le concert a lieu dans un lycée, mais sa réputation retentit longtemps après son départ, notamment lors d'un concert d'art total donné par le collectif Bruni BB.⁴³⁵ Le concert-performance contient une cérémonie de décapitation de poules qui a fait l'actualité des journaux à cause de l'intervention de la police et l'expulsion des membres de la collectivité de l'école.

Le département de l'art actuel représente une cible facile d'indignation pour les critiques auxquelles Hildur Hákonardóttir tente de répondre avant de quitter son poste.⁴³⁶ L'homme est critiqué pour avoir délaissé le savoir-faire et pour avoir mis l'accent sur une approche conceptuelle de la création. L'apparition des nouveaux matériaux dans l'art a provoqué des interrogations quant à leur validité artistique, et la présence des nouveaux outils tels que la photographie a été discutée. La méfiance à l'égard de la photographie est dirigée contre l'appareil et son automatisme, qui a remplacé le savoir-faire par pression sur un bouton. C'est un argument utilisé par le critique d'art Bragi Ásgeirsson, un diplômé de l'École des métiers et arts, qui continue de défendre la valeur du savoir-faire dont, dit-il, les jeunes artistes de l'art actuel manquent cruellement. Il juge sévèrement ceux qui font « travailler pour eux »⁴³⁷ des appareils photographiques et audiovisuels. Son confrère critique et historien de l'art Aðalsteinn Ingólfsson partage son avis et qualifie le refus du savoir-faire de « snobisme du laisser-aller ».⁴³⁸ Bragi Ásgeirsson ne reconnaît pas la photographie comme un art. Il l'assimile à une facilité qui est le contraire de l'art, qui doit être fondé sur le savoir-faire. Aðalsteinn Ingólfsson affiche une position similaire, à la différence près qu'il est prêt à reconnaître la qualité des photographies et des photographes qui maîtrisent la

⁴³³ Valtýr Pétursson, « Litið inn á Suðurgötu 7 », *Morgunblaðið*, 7 mars 1978, pp. 10-11; « ... við eigum engar rykfallnar hefðir frá fyrri öldum hefðir frá fyrri höldum og því höfum við ekkert brúk fyrir niðurrif... ».

⁴³⁴ Aðalsteinn Ingólfsson, « Annáll og nafnaskrá », *Dagblaðið*, 16 mars 1978, p. 11: « gáttaðan ».

⁴³⁵ *Finnbogi Pétursson. Sjónþing 9 février 1997*, Reykjavík, Menningarmiðstöðin Gerðuberg, 1997, p. 13.

⁴³⁶ Hildur Hákonardóttir, *op. cit.* 1978.

⁴³⁷ Bragi Ásgeirsson, « Sýning Hallsteins Sveinssonar », *Morgunblaðið*, 12 septembre 1975, p. 19: « ...hér þýðir ekki að láta nýsitækni vinna fyrir sig eða ljósmyndavélina... ».

⁴³⁸ Aðalsteinn Ingólfsson, *op. cit.* : «...snobberí fyrir hroðvirkni... »

technique, mais pas celles des artistes conceptuels.⁴³⁹ La reconnaissance de la photographie par Aðalsteinn est fondée sur le même principe que celui soutenu par Bragi. Ils partagent le principe que Collingwood appelle la théorie technique de l'art qui assimile l'art à la technique.⁴⁴⁰ Aðalsteinn est capable de dépasser la notion de l'art fondé sur le savoir-faire traditionnel en acceptant un nouveau médium, mais il n'abandonne pas le principe de la maîtrise technique qui, selon lui, manque aux artistes conceptuels. Son évaluation s'arrête à la question de la technique qui devient le critère sur lequel est fondé son refus de la photographie conceptuelle. Le refus de reconnaître la photographie des artistes comme art revient à refuser le principe même de leur création, qui est fondé sur la négation de la technique que les artistes croient inutile d'apprendre. Cela n'implique pas nécessairement qu'ils ne reconnaissent pas la technique photographique ou qu'elle leur est complètement étrangère. Ils refusent de la maîtriser eux-mêmes comme un technicien maîtrise son outil.

C'est en même temps à de telles critiques que Hildur Hákonardóttir répond. Elle utilise pour argument une rhétorique qui consiste à dire que l'art change avec la société. Elle avait exposé une interprétation semblable de l'histoire de l'art islandais dans une critique publiée à l'occasion d'une rétrospective de l'art islandais organisée pour le Festival d'art de Reykjavik en 1972⁴⁴¹ où elle montre le lien entre les changements dans l'art et la situation politique et sociale. Elle justifie le parti pris pour l'art actuel en expliquant que les « nouveaux médias » utilisés par les artistes changent avec les nouveaux modes de production et les nouveaux médias de communication.⁴⁴² Un compte-rendu sommaire de la théorie de McLuhan lui permet d'exposer une évolution de l'histoire des médias où la photographie évolue vers le cinéma et la télévision en même temps que les transmissions radiophoniques, le téléphone et l'enregistrement sonore sur bande magnétique amènent à la production de disques. Mais la partie la plus importante de l'évolution des médias est à son avis leur impact sur la pensée et les relations humaines. Les médias font partie d'une nouvelle société où l'information est

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ R.C. Collingwood, *The Principales of art*, Oxford, London, New York, Oxford University Press, 1958, p 26.

⁴⁴¹ Hildur Hákonardóttir, « Hver er staða íslenzkrar myndlistar? », *Þjóðviljinn*, le 29 et 30 juin 1972, pp.4-5.

⁴⁴² *Ibid.*

relayée et où il n'est plus question de produire des objets mais des systèmes qui sont des idées sur le temps et l'espace.⁴⁴³ Une école d'art ne peut pas ignorer ces changements ni nier les nouveaux modes d'expression. Elle peut encore moins se forcer à restreindre la création avec des règles données d'avance. Mais toute la question est de savoir comment l'art change et pourquoi ce changement va dans une direction plutôt que dans une autre. Hildur Hákonardóttir délivre une partie de la réponse dans sa description sur les modifications des modes de production sur la création artistique. Elle décrit l'usage de la photographie par les artistes sur la base d'une distinction qui veut séparer la photographie des photographes de la photographie des artistes. La distinction s'établit sur le principe que puisque le savoir-faire nuit à l'artistique, une trop grande maîtrise de la technique photographique ne pourra que nuire à la photographie artistique. La définition de l'artiste photographe est alors fondée sur une conception de l'œuvre d'art conceptuel « qui sort toute faite de la tête de l'artiste comme Pallas Athéna est sortie de celle de Zeus. La lutte avec l'idée est finie et seul le résultat est montré au spectateur. »⁴⁴⁴ L'idée qui apparaît dans l'esprit de l'artiste et qui n'est travaillée que par la pensée demande seulement à être transmise à travers un médium qui lui sert.⁴⁴⁵ L'artiste conceptuel qui se soucie peu de la forme et de la technique « se sert souvent de la photographie »⁴⁴⁶.

Concrètement, il peut s'agir d'une mise en situation d'un corps, d'un acte ou d'une performance qui est prise en photo. Sigurður Guðmundsson a été l'instigateur de cette nouvelle pratique photographique qu'il présente dans la série *Situations*. Nous y trouvons l'artiste, seul ou accompagné, qui prend une posture avec ou sans objet ou qui accomplit une action dont la photographie rend compte. À partir de ces pratiques est née la conviction que la maîtrise technique nuit à l'art. Au lieu d'apprendre la technique, les artistes préfèrent tourner un « mauvais usage » de la photographie à leur avantage ou déléguer la prise de vue à un photographe professionnel, comme le fait aujourd'hui Ólöf Nordal. Son œuvre tourne autour de l'identité culturelle, qu'elle questionne à travers des

⁴⁴³ Hildur Hákonardóttir, *op.cit.*, 1978.

⁴⁴⁴ *Ibid.*: « Til samanburðar má líkja þeirri list, sem við erum vön við Pallas Aþenu en hún stökk alsköpuð út úr höfði Seifs. Glíman við hugmyndina er afstaðin og aðeins árangurinn er borinn á borð fyrir áhorfendur. »

⁴⁴⁵ Ingólfur Arnarsson, « Kennsla », in *Magnús Pálsson*, 1994, p. 65.

⁴⁴⁶ Hildur Hákonardóttir, *op.cit.*, : « ... gjarnan er gripið til ljósmyndavélarinnar. »

objets présentés sur des photographies qu'elle ne prend pas elle-même. Elle suit ainsi Sigurður Guðmundsson, qui a fait appel à un photographe pour prendre des photos de mise en scène de son corps. L'appropriation de la photographie par les artistes est une manière de déclarer que l'art ne repose pas sur le savoir photographier, mais sur une idée qui n'est pas a priori une idée de photographie⁴⁴⁷ mais une idée qu'il convient de présenter avec le médium photographique. Des artistes comme Sigurður Guðmundsson et Ólöf Nordal ont poussé cette conception de la création à son extrême en déléguant la réalisation de l'œuvre à autrui. La délégation n'élimine pas la technique, mais déplace le problème du savoir-faire de l'artiste au spécialiste à qui il confie la réalisation de l'œuvre. Cette approche transforme la technique en un moyen qui permet de concevoir le médium photographique sans la technique de la photographie. Ainsi, même si la photographie est devenue un médium important pour les jeunes artistes, la photographie n'est pas enseignée au département de l'art actuel. Cette attitude envers la photographie est un exemple qui montre l'altération radicale du rapport des artistes à la pratique qui s'est mise en place au sein du département de l'art actuel. Le savoir-faire et la maîtrise de la technique, qui sont considérés comme primordiaux par Zier, arrivent en deuxième position après l'idée qui est mise en avant. La technique peut désormais être pensée comme un moyen qui doit servir l'idée, ce que les artistes n'ont cessé de répéter depuis.⁴⁴⁸

La délégation du savoir-faire porte l'attention sur l'idée, enjeu de l'enseignement tel que pensé par Magnús Pálsson. Selon lui, la révolution artistique qui a commencé dans les années 1960 a tout chamboulé. « Elle a réduit à néant tous les anciens concepts de l'art. Elle a ouvert la porte à une variété inouïe d'expressions et a renversé les règles établies ainsi que les frontières entre les genres. »⁴⁴⁹ Il n'est plus possible de concevoir l'art comme une profession ni de continuer à la pratiquer en se consacrant à un seul genre. Il n'est plus concevable d'être peintre ou sculpteur puisque le professionnalisme a cessé d'exister. Les artistes ne « savent plus rien faire » et en même temps « ils savent

⁴⁴⁷ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un acte de création? », *Trafic*, N° 27, Automne, 1998, pp. 133-142.

⁴⁴⁸ Voir Ingólfur Arnarsson, *op. cit.*, et les entretiens avec les professeurs en arts plastiques de l'Académie des arts dans Björg Árnadóttir, *Forvitni, skilningur, áræði : könnun á námsskrá og kennsluháttum við myndlistardeild LHÍ*, Reykjavík, Háskóli Íslands, 2007.

⁴⁴⁹ Magnús Pálsson, « List og kennsluList », *Teningur, op. cit.*, p. 19: « Listbyltingin mikla um 1960 hristi upp í öllu. Hún gerði að engu öll fyrri listhugtök. Hún opnaði fjölda tjáningaleiða og kollvarpaði viðteknum reglum og mörkum milli listgreina. »

tout faire ».⁴⁵⁰ Un artiste n'a plus deux mains mais seulement sa tête. Il n'est rien qu'une pensée et des sentiments. Les artistes ne travaillent plus puisqu'ils n'ont plus rien à faire. C'est la conception de la création artistique donnée par Magnús Pálsson qui a commencé sa pratique artistique en détournant le savoir-faire et la spécialisation avec sa proposition des meilleures pièces mal faites. Il croit indispensable que les écoles d'art comprennent cette nouvelle situation et s'y adaptent. Il est contre les départements spécialisés tels que la peinture et la sculpture puisqu'il considère qu'elles enferment la pensée dans un cadre trop restreint. Ainsi, il pense que si les départements continuent d'exister, ils doivent étendre leur territoire et introduire de nouvelles pratiques comme la photographie aux arts graphiques et les installations dans les départements de sculpture. Il est en faveur de l'approche expérimentale, mais trouve en même temps que les départements expérimentaux sont un contre-sens et qu'ils n'existent que parce que l'établissement a besoin de départements. Il affirme que les départements ne sont pas actuels et que le professionnalisme est anachronique, ce qui pose problème dans les écoles d'art. L'art ne repose plus sur le savoir-faire mais sur l'idée et, selon Magnús, les écoles devraient prendre en compte que l'art a « quitté le règne de la rétine pour devenir philosophique ».⁴⁵¹ Ainsi, la connaissance de l'histoire des idées dans l'art est devenue plus importante que la spécialisation. Il en déduit que les écoles d'art ne doivent pas avoir de départements spécialisés qui incitent les étudiants à se consacrer à une discipline. Toute l'éducation doit être élaborée sur l'expérimentation qui pourrait devenir le département de toutes les disciplines, ce qui annulerait la spécialisation, argumente-t-il. Autrement, le département expérimental pourrait devenir celui où l'on introduit tout ce qui ne peut pas être placé ailleurs. Le département expérimental serait alors fondé sur la mixité des médiums, qu'ils soient électroniques et non traditionnels comme c'était le cas pour le département de l'art actuel. Magnus Pálsson a élaboré cette vision de l'enseignement lors d'une conférence nordique sur l'enseignement artistique en 1987, quelques années après avoir quitté l'École des arts et métiers. La même année, le département a changé de nom et devient celui des « techniques mixtes ». Bien qu'il soit contradictoire que le département qui a refusé le savoir-faire associe son nom à la

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 20 : « Menn "kunna" ekki lengur neitt en samtímis kunna þeir allt. »

⁴⁵¹ *Ibid.* : « Áherslan hefur flust frá hinu sjónræna yfir til hins heimspekilega. »

technique, cela montre aussi la complexité et l'ambiguïté d'une situation qui doit faire attention au « savoir tout faire » autant qu'au savoir rien faire.

Ces propos sont devenus plus qu'un discours puisque c'est à la base de cette vision de l'enseignement qu'a été fondé le département des arts plastiques à l'Académie des Arts en 1999. L'Académie est une institution de formation d'artistes au niveau universitaire qui a remplacé quelques écoles spécialisées et où sont enseignés, avec les arts plastiques, le design, l'architecture, la danse, la musique et le théâtre. La reconnaissance institutionnelle de l'art actuel, aujourd'hui devenu les arts plastiques, se manifeste par la disparition de l'enseignement des anciennes disciplines des beaux-arts, de l'artisanat et des arts appliqués à l'Académie des arts. Les arts plastiques ne sont pas départementalisés et prônent désormais la pluridisciplinarité, où l'enseignement commence avec une introduction à diverses techniques que les étudiants peuvent choisir de maîtriser ou pas.⁴⁵² Cette transition n'a pas eu lieu sans effort, mais le gain de cause que les étudiants ont obtenu après avoir protesté contre la décision d'Einar Hákonarson de fermer le département est un pas important dans cette direction. Le directeur était contre l'art actuel puisqu'il considérait qu'il s'agissait d'un mouvement artistique, l'art conceptuel. Il a trouvé anormal qu'un mouvement soit enseigné comme s'il s'agissait d'une discipline⁴⁵³ et a refusé de reconnaître le changement de paradigme qui était en train de se mettre en place. La vision de l'enseignement d'Einar Hákonarson paraît proche de la tradition de l'école, mais elle est différente sur certains aspects tout en étant diamétralement opposée à celui de Magnús Pálsson. Einar Hákonarson est de la même génération que les artistes SÚM, mais au lieu de se révolter contre la peinture, il a contribué à son renouvellement. Il est marqué par les œuvres de Francis Bacon, le pop art et la figuration narrative d'Erró qui ont rendu possible le retour de la figure dans la peinture dans les années 1960. D'un autre côté, il est opposé à une interprétation marxiste de l'art et ne pense pas que son interprétation puisse être réduite à des changements sociaux ou que l'on puisse les lire à travers les œuvres.⁴⁵⁴ En tant que directeur, il a défendu la spécialisation mais il était aussi favorable à la création. Pour le

⁴⁵² Björg Árnadóttir, *op.cit.*, p. 63.

⁴⁵³ Guðmundur Árni Stefánsson, « Get ekki stjórnad skóla samkvæmt handauppréttingu nemenda », *Helgarpósturinn*, 1 mai 1981, p. 4.

⁴⁵⁴ Gísli Sigurðsson, propos recueillis d'Einar Hákonarson, « Holskeflur sífellt nýrra áhrifa dynja á listamönnum », *Lesbók Morgunblaðsins*, 16 mai 1987, pp. 8-9; p. 9.

souligner, il a réduit à un an les deux années préparatoires instaurées par Zier pour que les étudiants puissent commencer plus tôt à se perfectionner dans une discipline. L'accent mis sur la discipline n'est pas un refus de liberté créatrice, au cœur de sa propre œuvre. Il témoigne d'une conception classiciste puisqu'il considère qu'elle n'a pas sa place avant la quatrième année, quand les étudiants commencent à maîtriser le savoir-faire. Il ne reconnaît pas le terme « art libre » et préfère parler des beaux-arts, ce qui le place dans une situation anachronique par rapport à la tendance de son temps. L'art actuel n'a pas sa place dans sa conception de l'éducation disciplinaire et cela d'autant plus qu'il considère que l'idée appartient à tous les arts.⁴⁵⁵ Sa perception classiciste de l'art l'empêche de voir qu'il est en train de défendre un système des beaux-arts déjà dépassé et qui n'a jamais existé dans l'enseignement de l'école. Il ne voit pas non plus que son introduction est anachronique dans le contexte social et culturel qu'il préfère ignorer. Il refuse de reconnaître que la spécialisation disciplinaire est en train de céder la place à celle des arts plastiques et que le modernisme est en train de céder la place à l'art contemporain. Einar Hákonarson voit surtout dans l'art actuel la destruction des valeurs auxquelles il tient, et considère que la meilleure manière de les sauver serait de fermer le département. Cette décision a rencontré la résistance des étudiants et des enseignants de l'art actuel, qui n'ont pas reçu de soutien général à l'école. La plus grande erreur d'Einar Hákonarson, si son intention était de gagner la bataille, a sans doute été de ne pas avoir garanti l'appui de la direction de l'école avant d'annoncer la fermeture. Le ministre de l'Éducation l'a alors accusé d'avoir pris la décision unilatéralement et a refusé de le soutenir.⁴⁵⁶ Einar Hákonarson, qui avait menacé de quitter son poste s'il n'obtenait pas l'accord du ministère, est parti, emmenant avec lui quelques enseignants. Il n'a pas réussi à abolir l'art actuel qui, pendant deux décennies, est resté le seul département de l'école sans équipement. Les étudiants avaient accès aux ateliers des autres filières, mais les appareils des nouveaux médias tels que la photographie, le film et la vidéo, surtout utilisés par les étudiants d'art actuel, ont été laissés pour compte, comme l'a remarqué John Hopkins quand il a

⁴⁵⁵ H.V., « Annað hvort fer deildin eða ég », *Tíminn*, 1 mai 1981, p. 2.

⁴⁵⁶ H.V., « Óhress með vinnuaðferðir Einars », *Tíminn*, *op. cit.*

tenté de redresser la situation.⁴⁵⁷ Six ans après son départ, Einar Hákonarson a estimé avoir eu raison de vouloir fermer le département de l'art actuel puisque la nouvelle peinture l'aurait remplacé.⁴⁵⁸ En réalité, l'engouement pour la nouvelle peinture a été passager, comme le montre une lettre ouverte des étudiants qui ont voulu répondre à Hákonarson. Le département accordait toujours une place importante à l'idée, et la création était fondée sur une recherche des moyens les mieux adaptés pour l'exprimer. L'éducation consistait à apprendre à choisir les moyens, et ainsi, l'accent était mis sur des cours d'initiation à différentes techniques, tels que le croquis et le dessin, l'aquarelle, l'art graphique et des livres d'artistes. L'influence de la nouvelle peinture se traduit surtout par le fait qu'une grande partie des cours est dédiée à la peinture, mais qu'une partie aussi importante est consacrée à « l'installation » ou « le volume dans l'espace ».⁴⁵⁹ Seulement quelques heures sont consacrées à la vidéo, alors que le film a disparu et la photographie est restée absente. Cette organisation de l'enseignement a en large partie été conservée à l'Académie des Arts. Avec un changement : les arts plastiques ont désormais leur atelier spécialisé comme les disciplines de l'ancienne école. La différence avec l'école est que ces ateliers n'appartiennent pas à une discipline mais aux arts plastiques dans leur ensemble, et que les étudiants sont encouragés à tout essayer. Ils doivent être conscients de leur intention et trouver ensuite la matière et les outils qui leur correspondent.⁴⁶⁰ L'influence de l'art actuel sur l'éducation se manifeste dans cette non-spécialisation, l'accent étant mis sur l'idée, l'intuition qui est venue s'y greffer et la recherche des moyens pour l'exprimer. L'Académie a également retenu des propos de Magnús Pálsson l'idée, qui était également chère à Hörður Ágústsson et Hildur Hákonardóttir, que l'enseignement artistique doit rester flexible et prêt à s'adapter à l'air du temps. C'est ainsi que les nouveaux médias ont été introduits dans l'enseignement.

⁴⁵⁷ Haraldur Ingi Haraldsson, « Ritstjóranýlist », *Vísir*, 12 mai 1981, p. 8; John Hopkins, « A Letter to Dan », 1990.

⁴⁵⁸ Gísli Sigurðsson, « Holskeflur nýrra áhrifa dynja á listunum », *Lesbók Morgunblaðsins*, *op. cit.*

⁴⁵⁹ Þorvaldur Þorsteinsson et Húbert Nói Jóhannesson, « Opið bréf til Einars Hákonarsonar, forstöðumanns Kjarvalsstaða », *Morgunblaðið*, 22 mai 1987, p. 12 : « Installation ... kynning á eðli og útfærslu rýmisverka... ».

⁴⁶⁰ Björg Árnadóttir, *op.cit.*, p. 60.

L'accès des artistes aux appareils

Les mondes des arts

Quand nous avons commencé à nous intéresser à l'art des nouvelles technologies, nous avons découvert que la pratique émergente des années 1990 a une histoire dont la filiation ne fait pas partie de la narration traditionnelle de l'histoire de l'art. La découverte de l'ancienneté de la pratique a ouvert une nouvelle perspective sur les œuvres numériques et interactives fondées sur des dispositifs technologiques. Il faut accepter la jonction entre l'histoire de la pratique artistique et celle du développement des nouvelles technologies depuis les années quarante. Une connaissance de la technologie avec laquelle les œuvres sont créées est devenue nécessaire. Une telle approche nous a amenés à suivre un discours alternatif sur l'art et la pratique artistique, différente de celui rencontré dans le monde de l'art contemporain. L'autre discours sur l'art fait partir de la distinction qui peut être faite entre l'art contemporain et l'art technologique qui, dans les années 1990, a été associé aux nouveaux médias et au numérique. La dissemblance entre les deux milieux a été assez prononcée pour y discerner deux mondes différents. Le monde de l'art se réfère communément à l'art contemporain, que l'historien de l'art Edward Shanken définit comme l'art à courant dominant ou *mainstream*.⁴⁶¹ L'autre monde est celui de l'art des nouveaux médias qui est rarement fréquenté par les acteurs de l'art contemporain qui ne reconnaissent pas ses activités comme art. Ils n'acceptent les œuvres qui y sont proposées qu'à partir de leurs propres critères mais en ignorant le discours qui les accompagne dans l'autre contexte. L'existence de ces deux mondes est devenue évidente quand nous avons été confrontés à des artistes islandais qui n'ont pas voulu que leurs œuvres soient associées à la technologie ou à l'art des nouveaux médias.⁴⁶² Dans un premier temps, ce refus est paru surprenant parce que les mêmes artistes ont fait des vidéos et des installations sonores et

⁴⁶¹ Voir Edward Shanken, « New Media, Art-Science and Contemporary Art : Towards a Hybrid Discourse ? », *Artnodes*, N° 11, 2011, pp. 65-116, p. 66. Consulté sur <http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/artnodes-n11-shanken/artnodes-n11-new-media-art-science-and-contemporary-art-eng>

⁴⁶² Margrét Elísabet Ólafsdóttir, « Lost opportunities ? » in éd. Minna Tarkka et Mirjam Martevó, *Nordic Media Culture – actors and practices*, Helsinki, m-cult, 2003, pp. 68-73.

expérimenté avec Internet. Une étude plus attentive a révélé un point de vue et une attitude différente de celui des artistes des médias. Notre engagement personnel au sein de Lorna, une association d'arts électroniques fondée en 2002 à Reykjavík avec une poignée d'artistes des médias a rendu la différence évidente. Elle a également révélé que l'intérêt pour les activités de l'association était limité de la part des artistes contemporains. La programmation et l'interactivité qui intéressent les membres de Lorna sont des termes considérés trop technologiques par les artistes contemporains qui se sont contentés d'une observation à distance. De ce fait une exposition organisée par Lorna au Musée de l'art vivant en 2005 n'est pas passée inaperçue. L'installation *Rétroviseur (RearViewMirror)* de Ragnar Helgi Ólafsson a attiré l'attention du Musée national d'art qui a décidé de l'intégrer à l'exposition « Le nouvel art islandais II » en 2006. Cette reconnaissance institutionnelle d'une œuvre élaborée sur un dispositif numérique n'a pas engendré de discussion ou de débat, mais elle ne s'est pas non plus traduite par un intérêt grandissant d'autres artistes pour les activités de l'association. Quand le cercle de Lorna a commencé à grandir, c'est essentiellement à travers une collaboration avec les compositeurs de la société S.I.á.t.u.r⁴⁶³ qui utilisent des logiciels libres pour expérimenter une écriture de notation animée. La séparation entre le monde de l'art contemporain et l'art des nouveaux médias est bien réelle, même si l'exposition d'une installation interactive au Musée d'art national n'a pas provoqué de critique. Les discussions qui ont eu lieu sur *Rhizome*, au début de l'année 2011, ont confirmé que la distinction n'était pas un phénomène local. Elle a perduré dans un contexte global malgré la généralisation du numérique. Le débat a commencé à la suite de la publication d'un résumé en anglais du livre de Domenico Quaranta *Media, New Media, Postmedia* paru en italien.⁴⁶⁴ Le sujet du livre est présenté comme une tentative d'analyser la position actuelle de l'art des nouveaux médias dans le contexte de l'art contemporain, et d'explorer des raisons historiques, sociologiques et conceptuelles pour sa place marginale dans l'histoire de l'art. La distinction entre les deux mondes a été énoncée sur *Rhizome* une quinzaine d'années plus tôt par Lev Manovich, qui a dessiné les grands

⁴⁶³ Ils font partie de la société de compositeurs indiscrets, S.I.á.t.u.r

⁴⁶⁴ *Media, New Media, Postmedia*, Milano, Postmediabooks, 2010: « The Postmedia perspective », *Rhizome* le 12 janvier 2011. Consulté le 12 janvier 2011 sur <http://rhizome.org/editorial/3964#more>.

traits de leur dissemblance.⁴⁶⁵ Elle serait fondée sur des ascendances différentes qui auraient influencé la pratique. L'art contemporain appartiendrait au « pays de Duchamp », alors que l'art des nouveaux médias ferait partie de celui de Turing. Manovich décrit le premier comme compliqué, ironique, autoréférentiel et dirigé vers le contenu. Il montre une attitude destructrice envers les matériaux et la technologie, contrairement à l'art des nouveaux médias qui est orienté vers les technologies de pointe et ne se soucie pas du contenu. L'approche de l'art des nouveaux médias est « simple » et sans ironie. Il prend la technologie au sérieux et refuse le fait que l'ordinateur tombe en panne, que la moitié des liens sur un site Internet soit sans issue et que la technologie de manière générale soit loin d'être fiable. La distinction est sommaire et ne permet pas de rendre compte de la complexité des « deux pays », ni de considérer des éventuelles concordances qu'il pourrait y avoir entre eux. La simplification de Manovich doit être comprise dans le contexte historique du milieu des années quatre-vingt-dix, quand Internet est encore perçu comme un espace utopique et l'acceptation des nouveaux médias par le pays de Duchamp a à peine commencé. L'approbation a fini par avoir lieu et pourtant la distinction a perduré. Elle continue d'être un sujet de débat tout comme l'acceptation des médias n'a pas réussi à effacer la frontière entre les pays de Duchamp et Turing.

Quand nous parlons des nouveaux médias, ils doivent être perçus en relation directe avec les technologies qui sont véritablement nouvelles dans les années soixante mais qui ne sont devenues accessibles au grand public que dans les années quatre-vingt-dix. Les années soixante et quatre-vingt-dix ont une signification pour l'histoire de l'art des médias puisque ces deux décennies sont marquées par une prolifération des pratiques artistiques impliquant les nouvelles technologies. Dans les années soixante, de nombreux artistes ont été pris d'enthousiasme pour les technologies dont la nouveauté était fondée sur l'autorégulation de la cybernétique, le traitement automatique des données par l'informatique et leur combinaison avec la télécommunication. Tout cela a éveillé l'imagination des artistes avant l'extension d'Internet. Les années quatre-vingt-dix ont connu une véritable synthèse de l'informatique et de la télécommunication, réunies par le réseau global Internet. Les nouveautés ne sont pas les technologies en

⁴⁶⁵ Lev Manovich, « The Death of Computer Art », *Rhizome*, 23 octobre 1996.
<http://rhizome.org/discuss/view/28877/>

elles-mêmes mais l'expansion de leur usage, rendue possible grâce à la miniaturisation des appareils dotés d'une capacité toujours plus puissante à traiter des données et à les faire circuler sur le réseau à une vitesse toujours plus grande. La démocratisation de l'accès aux appareils a renouvelé l'intérêt pour les nouvelles technologies qui était resté jusqu'alors l'affaire d'artistes initiés dont la pratique était plus ou moins ignorée par le monde de l'art depuis les années soixante. Les artistes qui avaient continué à s'intéresser aux technologies et aux médias s'étaient réunis dans des festivals spécialisés émergents consacrés à l'art électronique. Si le milieu de l'art contemporain a ignoré ces pratiques, alors qu'il a commencé à accepter la photographie et le film ainsi que la vidéo⁴⁶⁶ – un nouveau média dans les années soixante-dix – c'est parce qu'elles étaient éloignées de leur terrain d'intérêt. La situation a changé avec l'expansion de l'usage de l'ordinateur personnel, Internet et la communauté grandissante d'artistes qui se sont tournés vers les nouvelles technologies. Internet est devenu une plateforme virtuelle où des artistes géographiquement éloignés se sont rencontrés et ont formé des communautés sur des listes de diffusion, où ils se sont engagés dans des dialogues sur la Toile et ses enjeux pour la culture et la société.⁴⁶⁷ L'agrandissement de cet autre milieu de l'art, dont les œuvres sont rarement exposées dans des galeries et des musées, a attiré l'attention d'une communauté de chercheurs, théoriciens et critiques, qui ont participé à l'établissement d'un discours théorique sur la pratique. La nouvelle communauté formée sur le Web a une autre existence hors ligne, dans des festivals qui ont proliféré et des nouveaux centres de création adaptés à leurs besoins. Les centres indépendants ou annexés aux universités ont fonctionné comme des laboratoires d'art ou des ateliers temporaires spécialisés dans la technologie et les nouveaux médias. Ce phénomène a attiré l'attention du monde de l'art contemporain, habitué à ignorer la technologie et les questions concernant son éventuel impact sur la création artistique. Il a refusé les nouvelles technologies, considérées comme faisant obstacle à l'art, et a interprété l'intérêt porté aux spécificités de ses médias comme un héritage obsolète de l'art moderne. L'intégration de ce qui est devenu l'art des nouveaux médias dans l'art contemporain est pourtant inévitable vers la fin des années quatre-vingt-dix. C'est au

⁴⁶⁶ Voir Kynastone McShine, « Introduction to *Information* » in éd. Alexander Alberro & Blake Stimson *Conceptual art : a critical anthology*, Cambridge, Mass., London, The MIT Press, 2000 (1970), p. 214.

⁴⁶⁷ Nous faisons référence à *The Thing*, *äda* 'web', *nettime*, *Syndicate* et *Rhizome* fondés entre 1991 et 1996.

cours de l'assimilation de l'art des médias dans des expositions d'art contemporain que des débats sur leur différence ont lieu. La manière dont les œuvres sont exposées et analysées est problématique pour des artistes critiques des institutions qui, à leurs yeux, ne sont pas capables de comprendre les enjeux de leur pratique.

La discorde s'est révélée lors des discussions à propos d'expositions de net art, organisées par des institutions d'art contemporain au cours de l'année 1997. Documenta X, qui est le grand événement de l'année, a attiré le plus d'attention. Les organisateurs ont décidé de répondre à l'engouement pour Internet en incorporant des projets artistiques faits pour le Web dans l'exposition quinquennale à Kassel. Cette décision a généré des débats qui ont démontré les différentes approches des deux mondes.⁴⁶⁸ La quinquennale a créé un site sur Internet qui sert de portail aux projets choisis pour l'exposition. Ce regroupement a été interprété par les artistes du Net comme une institutionnalisation de l'Internet. Les œuvres sont également exposées sur place à Kassel, sur des ordinateurs avec une connexion restrictive, décision qui a soulevé des polémiques. Simon Lamunière, commissaire de la partie net art de l'exposition, a défendu ce choix en disant qu'il avait voulu mettre l'accent sur l'art et non sur la technologie.⁴⁶⁹ L'argument n'a pas été accepté par le collectif Jodi, qui a critiqué le parti pris du commissaire d'exposer le net art dans un espace séparé de l'exposition principale et arrangé comme un bureau avec des ordinateurs. Pour Jodi, qui est le pseudonyme commun de Joan Heemskerk et Dirk Paesmans, l'arrangement n'a fait qu'ajouter « une symbolique secondaire aux œuvres », tout en les réduisant à la technique.⁴⁷⁰ Cette interprétation de Jodi va à l'encontre de l'intention de Lamunière, qui dit vouloir diminuer l'importance de la technologie pour mettre l'accent sur l'art. Les opinions discordantes sur l'arrangement sont intéressantes puisqu'elles montrent que la volonté de faire disparaître la technologie ne garantit pas son absence.⁴⁷¹ L'ordinateur est un appareil technologique sans lequel une œuvre faite pour Internet ne

⁴⁶⁸ Josephine Bosma, « The Dot on a Velvet Pillow – Net art nostalgia and net art Today », Museum of Contemporary Art, Oslo, 2003. <http://www.liveart.org/net.art/bosma.htm> dernière consultation le 13 août 2012.

⁴⁶⁹ Simon Lamunière, *Re: dx webprojects*, posté le 10 juillet 1997. <http://archiv.documenta.de/archiv/dx/lists/debate/0011.html>

⁴⁷⁰ Jodi, *dx webprojects*, 9 juillet 1997. <http://archiv.documenta.de/archiv/dx/lists/debate/0010.html> consulté dernièrement le 25 août 2012: « It's an unnecessary confusing symbolical construct, build without consultation of the artists. »

⁴⁷¹ Jacques Ellul, *L'empire de non-sens*, Paris, Presse universitaire de France, 1980, pp. 30-32.

peut être exposée. Il donne une présence matérielle à l'œuvre et doit être disposé dans un espace physique. L'ordinateur des années quatre-vingt-dix est encombrant et ainsi, en exposant toutes les œuvres faites pour le Net dans une salle commune, la première chose qui attire l'œil sont les moniteurs posés sur des bureaux. L'endroit choisi se trouve derrière une cafétéria, et l'arrangement ressemble plus à un bureau d'entreprise qu'à un espace consacré à l'art. Pour voir les œuvres, il faut y entrer et s'asseoir devant un bureau, mais pour découvrir toutes les œuvres, il est nécessaire de se déplacer d'un bureau à l'autre. Ce déplacement de corps est familier au visiteur d'exposition d'art, mais il est inhabituel dans le contexte de la navigation sur Internet, où différents sites sont consultés dans le flux et à partir d'un seul écran. Le choix du commissaire de donner accès à une œuvre par moniteur l'isole de son contexte sur le Net et le fait entrer dans celui de l'art. La présence de l'ordinateur rappelle également le moment de création de l'œuvre puisque qu'il n'est pas uniquement un appareil d'exposition, mais un outil de création qui ne peut en être détaché. Jodi ne voulait pas que leurs œuvres soient réduites ainsi, mais peuvent difficilement y échapper. Ils utilisent la technologie de l'ordinateur pour faire une œuvre et pourtant, leur attitude échappe à la catégorisation de Manovich. Paesmans et Heemskerk gardent leur distance avec la technologie en l'approchant avec ironie. Ils détournent les logiciels de leurs usages⁴⁷² pour transformer le graphisme standard de l'interface en un motif abstrait. Les artistes conçoivent également l'ordinateur connecté sur le réseau comme un média qui permet de diffuser les œuvres à une échelle globale. Cette triple fonction de l'ordinateur connecté à Internet a été déclinée de diverses façons par Jodi et par de nombreux autres artistes actifs sur la Toile. Elle a également incité les théoriciens Annick Bureau⁴⁷³ et Andreas Broeckman⁴⁷⁴, qui ont suivi les artistes, à expliquer qu'avec le net art, il faut faire la distinction entre Internet comme média de communication et Internet comme média de création et de distribution. Internet en tant que média de communication permet de faire circuler des informations sur des œuvres numérisées, alors que le net art est créé avec un

⁴⁷² Tilman Baumgärtel, « Interview with Jodi », *nettime*, 28 août 1997. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9708/msg00112.html>, dernière consultation le 29 août 2012.

⁴⁷³ Voir la présentation du colloque R.A.T. – Réseau – Art – Technologie, organisé par Cyprès le 27 novembre 1997 sur <http://leoalmanac.org/resources/emonograph/TypologInternet/typInternet.html>

⁴⁷⁴ Andreas Broeckman, « Are you Online? Presence and Participation in Network Art (1998) » in Timothy Druckrey éd., *Ars electronica. Facing the future*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 1999, pp. 438-431.

logiciel pour être dispersé sur le réseau. L'œuvre numérisée a une existence hors Net alors que le net art existe uniquement comme des données rendues accessibles sur un serveur. L'utilisateur du Net peut uniquement voir l'œuvre sur l'écran de son ordinateur, après l'avoir trouvée sur le réseau à l'aide d'un moteur de recherche ou en écrivant son adresse Web dans la barre d'adresse du navigateur. La connexion lie l'outil de création directement à un mode de diffusion qui rend l'œuvre accessible à tous par principe. En 1997, « tout le monde » se référait à ceux qui avaient un ordinateur personnel à domicile connecté à Internet. La connexion ne garantissait pas pour autant que l'œuvre soit vue par tous. Il fallait que l'utilisateur la trouve, ce qui ne change pas le fait qu'une fois l'œuvre trouvée, elle est visualisée sur l'écran comme n'importe quelle autre donnée. La visualisation est une interface qui permet à l'utilisateur d'interagir avec l'œuvre-programme. L'affichage de l'œuvre n'est pas exclusif puisque celle-ci peut être cherchée par plusieurs utilisateurs en même temps et visualisée simultanément sur plusieurs ordinateurs physiquement éloignés les uns des autres. L'internaute devenu spectateur peut être conscient de l'apparition multiple de l'œuvre, même s'il la perçoit dans un rapport d'intimité devant l'écran. Il est conscient de son existence diffuse dans l'espace virtuel, mais c'est surtout la recherche et la découverte, qui influencent la manière dont l'œuvre est perçue. L'expérience n'est pas limitée à la perception d'une image surface puisqu'elle s'ouvre sur un nouvel espace. Cet espace n'est pas physiquement tangible, mais cognitif et se réfère à des données qui circulent dans le cyberespace. L'exaltation que l'utilisateur peut ressentir en surfant entre les données fait partie intégrante de l'expérience de la navigation et de la manière dont le net art est perçu. Ainsi, pour les surfeurs habitués du Net la déconnection de l'ensemble ne peut pas rendre justice aux œuvres. La même chose peut être dite sur leur appréciation. On a pensé que les œuvres ne pouvaient être pleinement estimées hors contexte du Net, même si techniquement, rien n'empêche de les visualiser sur un ordinateur déconnecté du réseau ou sur une disquette. D'un autre côté, il est possible d'argumenter que puisque l'expérience de l'œuvre se passe devant l'écran, l'espace physique de l'exposition à Kassel a une moindre importance par rapport à l'espace virtuel d'Internet. C'est l'avis de Jordan Crandall, qui a voulu déplacer la discussion sur l'arrangement des ordinateurs vers la mise en disposition du corps du spectateur assis devant le

moniteur.⁴⁷⁵ Pour Crandall, la chose importante consiste à arrêter le corps pour diriger le regard du spectateur vers l'écran et le mouvement de l'image qui l'aide à plonger dans le cyberspace. La remarque, aussi juste soit-elle, soulève pourtant le problème de l'accès restreint à Internet. En choisissant de donner accès aux œuvres dans un espace virtuel délimité⁴⁷⁶, le commissaire met l'accent sur l'espace de l'œuvre elle-même, et non sur le cyberspace auquel les œuvres sont connectées par des liens qui renvoient à d'autres sites. La question qui peut alors être posée est celle de savoir si la restriction de la navigation joue un rôle déterminant dans la perception de l'œuvre. Si l'espace virtuel est réduit, l'œuvre est-elle identique à ce qu'elle aurait été dans le contexte de libre circulation sur le réseau ? Pour Jodi, la navigation sur le Net fait effectivement partie de l'œuvre, ce qui nous oblige à prendre au sérieux l'accusation envers Documenta qui ne leur rendait pas justice.⁴⁷⁷ Quand une œuvre du Net est rendue accessible sur le réseau, elle est sauvegardée sur un serveur avec d'autres données, mais quand l'accès au serveur est limité à un seul site, le spectateur la perçoit isolée de son contexte. Du point de vue du commissaire, une exposition est déjà un territoire circonscrit dans lequel le spectateur entre pour voir des œuvres d'art. Il n'y va pas pour faire des découvertes par hasard, mais pour suivre une direction. Ainsi, il a suivi la logique de l'exposition en isolant le net art de son contexte. Il anticipe la tentation du spectateur d'aller voir ailleurs en perdant le site de l'œuvre en cours de route. En isolant l'œuvre, il assure qu'elle reste accessible au spectateur suivant. Ces précautions conditionnent la réception de l'œuvre et la manière dont elle est perçue. Au lieu de la découvrir par hasard au milieu d'autres données ou par recherche, le spectateur est directement confronté au net art, exposé sur l'écran de l'ordinateur. Le commissaire de Documenta a sélectionné des œuvres à partir de ses découvertes, qu'il a isolées d'autres données pour les présenter avec d'autres œuvres qui ont également été séparées du cyberspace pour mieux les rassembler dans une salle. Les œuvres sont estampillées « art » et cessent d'être des projets anonymes sur le Net, d'origine incertaine. Mais on ne peut ignorer que le nouveau contexte prive le spectateur de l'expérience de la navigation, qui fait de la

⁴⁷⁵ Jordan Crandall, *Re: dx webprojects*, 14 juillet 1997.

<http://archiv.documenta.de/archiv/dx/lists/debate/0018.html>

⁴⁷⁶ Voir la critique de Kathy Rae Huffman, « The Website of Documenta », *Telepolis*, 1 août 1997.

<http://www.heise.de/tp/druck/mb/artikel/4/4079/1.html>, dernière consultation le 18 août 2012.

⁴⁷⁷ Tilman Baumärtel, 1997, *op.cit.*

rencontre avec le net art un moment jouissif d'une découverte fortuite. Pour ceux qui ne sont pas familiers avec le net art, l'isolement permet de le trouver facilement. Pourtant, la manière de le disposer n'est pas assez séduisante pour inciter les spectateurs à venir faire cette découverte.

Quant à l'espace de l'œuvre, il est élaboré par le défilé d'images provoqué par l'interaction entre le spectateur et l'œuvre. Il n'est pas fondé sur une image fixe mais sur une succession d'images créées par le nouveau calcul de données, effectué par le programme qui a été stimulé par une commande envoyée par le spectateur. La suite d'actions et de réactions entre l'œuvre et le spectateur est mieux connue sous le nom d'interactivité. Elle est inhérente à la fonction de l'ordinateur, et donc à la conception de l'œuvre que l'artiste limite à un certain nombre de choix, qui guide le parcours du spectateur à travers l'espace virtuel. Le mode narratif ou ludique de l'œuvre du Net éloigne le spectateur de la position contemplative de l'image statique. L'interactivité est entourée d'euphorie puisqu'elle doit libérer le spectateur de la passivité et faire de lui un participant réellement actif dans la création de l'œuvre.⁴⁷⁸ L'interactivité des œuvres d'art est toujours limitée à des fonctions prédéterminées, mais chez Jodi, elle est réduite à néant ou presque. Le spectateur découvre une page de code sans hyperlien ou des couches de pages successives sans narration, et qui représente un illogisme graphique composé d'abstractions colorées et de clignotements. Les pages interconnectées de Jodi se terminent dans un cul-de-sac n'offrant d'autre issue que de fermer la fenêtre du navigateur en appuyant sur « échapper ». Le fait que les sites forment un univers clos doit les rendre idéaux pour une exposition hors ligne, mais c'est oublier l'effet qu'ils ont sur le surfeur qui navigue sur le Net. L'intérêt des sites de Jodi repose sur la façon dont ils détournent l'expérience de la navigation en fermant ce qui est ouvert, en montrant ce qui est habituellement caché, et en réduisant l'interactivité à néant. L'internaute qui découvre les œuvres de Jodi sur le réseau se trouve emprisonné devant son écran, avec l'impression d'avoir été envahi et de ne pas pouvoir se débarrasser de l'intrus. Il devient

⁴⁷⁸ Nous renvoyons à l'essai de Dieter Daniels « Strategies of Interactivity », paru in C. Sommerer L. C. Jain, L. Mignonneau éd., *The Art and Science of Interface and Interaction Design*, Berlin Heidelberg, Springer Verlag, 2008, pp. 27-68. Consulté sur http://www.hgb-leipzig.de/daniels/vom-readymade-zum-cyberspace/strategies_of_interactivity.html

malgré lui conscient de l'invasion d'un élément étranger sur le bureau de son ordinateur, qui lui rappelle que son espace privé est ouvert au monde et qu'il est constamment envahi par des informations venant de l'extérieur. Cette ouverture est en même temps une fermeture puisque le spectateur n'a plus besoin de se déplacer physiquement dans le monde pour aller vers l'œuvre.

Dans l'absolu, toute œuvre du Net a le potentiel d'atteindre tous les utilisateurs. Les artistes ont ainsi vu la possibilité d'élargir leur cercle de spectateurs en entrant dans leur espace privé par le biais du Web. Cette entrée n'est pas agressive a priori puisque c'est le spectateur qui amène l'œuvre « chez lui », mais Jodi accentue l'aspect intrusif de l'arrivée des informations sur l'ordinateur personnel en créant des pages extraordinaires qui éveillent une conscience de la vulnérabilité chez l'internaute. Les abstractions multicolores sont en effet perçues comme un trouble ou un dysfonctionnement puisque l'œuvre ne dit pas son nom et ne délivre aucune information. C'est au spectateur de déchiffrer la nature de l'interruption. Le refus de labellisation du net art ne l'aide pas à reconnaître le trouble comme art. L'absence de signature le distingue pourtant des œuvres d'art numérisées qui expliquent clairement leur identité puisqu'elles sont là en tant qu'information sur leur autre existence. Pour les net artistes de la période héroïque⁴⁷⁹, le réseau n'est pas seulement un nouveau média de communication et de diffusion permettant de contourner les structures habituelles du monde de l'art. Il leur a ouvert la possibilité d'exister au sein d'une nouvelle communauté d'internautes dans un espace global. En réalité, la démocratisation de la distribution et la réception d'une œuvre d'art sur Internet ne garantissent pas sa visibilité, puisqu'il faut toujours que l'internaute la découvre et la reconnaisse. En enfermant l'œuvre du Net dans l'espace de l'exposition, elle est reconnue comme art et en même temps isolée du réseau. L'isolement altère l'expérience, non seulement parce qu'elle prive le spectateur du plaisir d'une éventuelle découverte, mais parce qu'elle l'empêche de se reperdre sur Internet. Ce parti pris est partiellement pragmatique à une époque où la connexion à Internet n'est pas encore généralisée ni coûteuse. Le commissaire a donc une autre raison à son choix d'isoler les œuvres du Net que de vouloir les valoriser comme art. Leur intégration dans l'exposition n'est pourtant que

⁴⁷⁹ *Ibid.*

partielle puisque le net art est séparé des autres œuvres, comme pour souligner leur étrangeté. Ainsi, la difficulté d'intégrer le net art dans le contexte de l'art contemporain est devenue explicite.

Un autre événement marquant est la décision de la galerie d'art contemporain du Musée d'art de Hambourg d'organiser une compétition de net art appelée *Extension*, en référence à l'espace étendu du musée dans le cyberspace. Le musée a lancé un appel aux projets où il a encouragé la participation des femmes. Il a en même temps souligné qu'il voulait des projets fondés sur les spécificités d'Internet. L'artiste Cornelia Sollfrank a cru répondre à l'appel quand elle a envoyé une série d'œuvres créées avec un programme générateur d'art. Le générateur était conçu pour générer des sites Internet à partir de matériaux collectés par le programme sur d'autres sites. Ces nouveaux sites, combinés par l'algorithme du logiciel, ont été attribués à des artistes féminines fictives, qui avaient des adresses email réelles. Toute la mise en œuvre de projets fastidieux à réaliser a été possible grâce à la collaboration de la communauté du Net. Des centaines de sites ont été téléchargés sur le serveur du musée qui a interprété le nombre de projets envoyé par des artistes femmes comme un signe de succès.⁴⁸⁰ Quant au projet de Sollfrank, *Female Extension*, il est passé inaperçu au sens où le comité de sélection n'a pas discerné l'inondation, censée poser la question de la faible position des femmes au sein du monde de la technologie et de l'art. Le sens militant et politique de l'œuvre n'a pas été correctement interprété, ni le fait que les sites aient été créés avec des matériaux trouvés sur la Toile. De tels malentendus sont apparus car le monde de l'art traditionnel n'a pas l'habitude d'analyser les subtilités technologiques qui font partie de l'approche des artistes des nouveaux médias. Cette même ignorance l'a rendu insensible aux critiques qui lui sont adressées. Le comité de la compétition de la galerie à Hambourg s'est arrêté sur l'apparence des sites individuels produits par le générateur et attribués à des artistes fictives. Il faut reconnaître que les sites ont un intérêt limité s'ils ne sont pas interprétés comme une réflexion sur le réseau, la création et le sexe de leur(s) auteur(s). Pour appréhender pleinement l'acte de Sollfrank, il faut prendre en compte le caractère activiste de son action, qui s'approche autant des hackers que de l'art. Un autre hacking

⁴⁸⁰ Voir l'entretien de Tilman Baumgärtel avec Cornelia Sollfrank, « Hacker's are artistes - some artistes are hacker's », publié sur *nettime* en 1998. Accessible sur <http://www.artwarez.org/141.0.html> La description de projet : <http://www.artwarez.org/femext/content/femextEN.html>

a été effectué la même année par Vuk Cosic, quand il s'est approprié le site de Documenta X avant qu'il ne soit fermé. Cosic ne faisait pas partie des artistes qui ont exposé à Documenta, mais il est l'un des acteurs principaux d'une communauté informelle d'artistes, qui ont initié de nombreux projets sur le Net et ont inventé le terme net.art pour désigner leur activité. Leur travail est élaboré sur l'échange d'idées et sur l'économie de don, qui fait partie de l'approche des artistes d'Internet. La décision de Documenta de transférer le contenu du site sur un CD-Rom pour pouvoir les vendre dans des boutiques de musées va à l'encontre de l'idéologie de don et de libre circulation des œuvres et des idées sur le Net. Le but de l'appropriation est de faire remarquer que le transfert érige une barrière entre les œuvres et les spectateurs, et que contrairement à l'exposition physique, qui doit être démontrée, rien n'aurait empêché que le site de Documenta continue d'exister sur Internet.⁴⁸¹ Cosic a annoncé le piratage sur *nettime*⁴⁸² pour assurer qu'il ne passe pas inaperçu et pour diriger le trafic vers son site personnel, où le site dx est toujours accessible.⁴⁸³ Le regroupement des œuvres du Net sur le site de Documenta, auquel les spectateurs peuvent accéder de chez eux, dans leur contexte, a été critiqué. Mais sa fermeture a été perçue comme preuve que les organisateurs de Documenta n'ont pas pleinement saisi les possibilités d'Internet. Ils n'ont pas non plus compris que les œuvres continueront d'être accessibles sur la Toile, même si le site de l'exposition est fermé. Le transférer sur un autre serveur a démontré la faisabilité de la saisie, mais cela a également souligné de manière symbolique les différentes approches des deux mondes.

Les expositions de net art au sein des institutions prestigieuses du monde de l'art contemporain ont mis en évidence que les usagers d'Internet ne sont pas uniquement les artistes et le public anonyme. Les musées n'ont pas tardé à mettre Internet à leur service et certains d'entre eux ont suivi l'exemple de Documenta en organisant des expositions de net art en ligne et dans l'espace muséal, que les artistes ont a priori voulu éviter. La mise en exposition des œuvres du Net entre les murs des musées a continué d'être débattue, ainsi que l'institutionnalisation d'Internet et des projets mis sur les sites des

⁴⁸¹ Vuk Cosic à propos de *Documenta Done* au festival The Influencers à Barcelone en 2006. Consulté sur <http://theinfluencers.org/vuk-cosic/video/3>

⁴⁸² Cosic, « La dx dies in an attitude accidenté », posté le 27 septembre 1997 sur nettime. Récupéré le 18 septembre 2007 sur <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9709/msg00061.html>

⁴⁸³ http://www.ljudmila.org/~vuk/dx/english/firm_home.htm

musées. Les artistes ont critiqué le milieu de l'art contemporain pour son incompréhension du réseau et de la création et son manque de discernement entre une œuvre mise sur le réseau et une œuvre créée avec le réseau. Quand les institutions ont essayé de suivre, elles ont été accusées d'illettrisme de la technologie et de ses médias.⁴⁸⁴ De manière contradictoire, le succès d'Internet a mis fin à l'euphorie des artistes, qui ont décliné différentes stratégies d'intervention, empruntées à des avant-gardes historiques, pour explorer le Net.⁴⁸⁵ Les pionniers ont dû faire face à la conquête d'Internet par les institutions de l'art et ainsi, l'intégration a marqué la fin d'une ère. L'utopie d'Internet comme un espace favorisant la libre circulation des idées et la créativité collective a été enterrée symboliquement par *L'Introduction to net.art (1994-1999)* de Nathalie Bookchin et Alexei Shulgin, avant d'être « gravées dans le marbre » par Blank & Jeron.⁴⁸⁶ L'évolution des idées et des attitudes à l'égard du réseau, ainsi que son intégration, est intéressante puisque c'est au cours de ce rattrapage que le débat sur la distinction entre l'art des médias et l'art contemporain s'est cristallisé. La déception a engendré d'autres stratégies, qui ont laissé place à une pratique différente du Net, qui peut être interprétée comme une vraie démocratisation de la création⁴⁸⁷ ou la victoire du formatage de l'utilisateur par le marché.⁴⁸⁸

Les œuvres mentionnées ne donnent qu'un aperçu du net art de la fin des années quatre-vingt-dix, mais elles montrent que la distinction faite par Manovich est trop simpliste et ne permet pas de rendre compte de la complexité des deux mondes. L'attitude de Cornelia Sollfrank et Vuk Cosic, quand ils se sont appropriés des matériels tout faits, n'est pas si éloignée d'une pratique devenue courante au XX^{ème} siècle, mais qui prend un sens différent dans un nouveau contexte. Il ne peut pas non plus être nié que leurs œuvres ont un caractère autoréflexif quand elles interrogent la manière de faire des artistes à partir des nouvelles données. Ces questionnements impliquent une connaissance de l'outil nié par l'art contemporain, pour qui le savoir-faire est secondaire quand il peut être délégué à un tiers. La pratique du Net apparaît à la suite d'une

⁴⁸⁴ Quaranta, 2011, *op.cit.*

⁴⁸⁵ Charlie Gere, *Digital Culture*, London, Reaktion Books, 2002, p. 111.

⁴⁸⁶ <http://www.easylife.org/netart/>

⁴⁸⁷ Nicolas Thély, *Le tournant numérique de l'esthétique*, publie.net, 2012

⁴⁸⁸ Daniels, 2008, *op.cit.*

fascination pour le moyen, mais celle-ci n'exclut pas que les artistes aient une réflexion sur le rapport entre l'art, la technologie et la création dans le contexte de réseau, et les possibilités qu'il offre pour instaurer un nouveau rapport avec le public. Ce qui distingue les artistes du Net des artistes contemporains est une connaissance profonde de la technologie acquise par la pratique, et une mise en valeur de la maîtrise de la programmation. La mésestime de cet aspect du net art par le milieu de l'art contemporain est devenue évidente quant à la réception de l'œuvre de Sollfrank. En voulant prendre en compte la spécificité d'Internet, le musée est devenu insensible au caractère critique de son travail. Pourtant, il s'inscrit dans une filiation avec le mouvement féministe, tout en empruntant à la stratégie du hacker, qui sème le trouble dans un système pour montrer ses défaillances. La réception de sa proposition n'est pas uniquement révélatrice de la défaillance du comité, mais du préjugé à l'égard des femmes. Elles sont soupçonnées ne pas pouvoir maîtriser l'informatique et de ne pas être artistiquement compétentes, ce qui ouvre la voie à une mauvaise interprétation de l'œuvre. En omettant de reconnaître la critique, le comité l'a légitimée malgré lui. Il est impossible de dire si un autre comité aurait été capable de déceler le tour artistique de Sollfrank, mais il est également possible qu'il n'aurait pas eu le même effet s'il avait été reconnu et primé. En créant un programme capable de générer des sites à partir de matériels qui circulent en ligne tout en multipliant son identité, Sollfrank a réussi à soulever plusieurs questions concernant le rôle de l'identité sur la Toile et l'usage des données qui y circulent. Ces questions sont débattues sur les listes de diffusion, ce qui accentue l'impression que le monde de l'art contemporain n'est pas en mesure de comprendre les enjeux d'Internet pour l'art et les artistes. Il veut récupérer une pratique sans se donner les moyens de le comprendre. D'une autre côté, la parenté du net art avec différents mouvements d'avant-garde du XX^{ème} siècle a rendu la récupération du net art plus facile que celui des installations technologiquement complexes, rencontrées dans des lieux plus proches de la recherche et du développement scientifique et industriel.

Il faut également prendre en compte, dans cette discussion sur la distinction des deux mondes, que la critique de l'exposition du net art à Documenta n'est pas uniquement venue des artistes habitués du Net et de l'art des médias dans son ensemble. La légitimité de la présence du net art dans le cadre de Documenta est aussi discutée par

ceux qui considèrent qu'il est trop technologique pour être exposé dans le contexte de l'art contemporain. Le commissaire Catherine David a répondu à de telles critiques, directement sur le site de la quinquennale. Elle a justifié leur présence en disant que les nouvelles technologies « ne sont rien que des nouveaux moyens pour un fin ». ⁴⁸⁹ Le sens d'une œuvre d'art repose toujours sur l'idée et la manière dont la technologie est utilisée, et non sur la technologie en soi. Cette position résonne avec les écrits de l'artiste conceptuel Sol LeWitt, dans les années soixante, qui disait à propos de l'utilisation des nouveaux matériaux dans l'art que le danger pour l'artiste consisterait à vouloir rendre le « physique de la matière tellement important qu'il finit par devenir l'idée de l'œuvre ». ⁴⁹⁰ L'idée doit exister indépendamment de la matière et, de même, elle devrait être indépendante de la technologie. Cette conception de l'art, que nous retrouvons chez David, rend la suite de ses propos ambigus. Après avoir neutralisé la technologie, elle décrit Internet comme un nouveau média artistique, dont le caractère « processuel » et interactif répond à la quête d'une nouvelle relation entre l'œuvre et le spectateur, qui met en évidence la crise de l'objet. La crise à laquelle elle fait référence n'est pas nouvelle, comme le montrent les spéculations des critiques américaines sur l'avenir de l'art, publiées autour de 1970. Lucy Lippard a cru déceler la « dématérialisation de l'art » dans la perte d'intérêt des artistes conceptuels pour le réaliser ⁴⁹¹, ce qu'ils peuvent choisir de déléguer à autrui. Lippard a reconnu les symptômes mais c'est Jack Burnham qui a lié cette tendance à une transition culturelle issue des changements technologiques. Selon Burnham cette transition aurait pour conséquence que l'orientation de la culture vers l'objet sera remplacée par celui du système. Le rôle de l'artiste ne serait plus de produire des objets, mais de prendre des décisions esthétiques ⁴⁹² dans un contexte social plus large, qui ne se limite pas au monde de l'art. David considère trente ans plus tard qu'Internet permet de répondre

⁴⁸⁹ Catherine David, *dx et new media*, posté le 20 juin 1997. Consulté sur <http://archiv.documenta.de/archiv/dx/lists/debate/0001.html>

⁴⁹⁰ Sol LeWitt, « Paragraphs on conceptual art », in Alberro & Stimson, *Conceptual Art : a Critical Anthology*, Cambridge, London, the MIT Press, 2000, pp. 12-16, p. 15 : « The danger is, I think, in making the physicality of the material so important that it becomes the idea of the work.... »

⁴⁹¹ Lucy Lippard, « The Dematerialization of Art », in Alberro & Stimson, *Conceptual Art : a Critical Anthology*, Cambridge, London, the MIT Press, 2000, pp. 46-51. Publication originale dans *Art International*, 12:2, février 1968.

⁴⁹² Burnham, « Systemes Aesthetics ». Récupéré le 7 décembre 2004 sur http://arts.uscb.edu/jevbratt/classes/arts22/Burnham_Systems_Esthetics.html. Publication originale dans *Artforum*, septembre, 1968.

avec pertinence à cette crise. Mais si elle conçoit les possibilités d'Internet pour l'art, elle ne prend pas en considération la spécificité d'Internet. Au lieu de voir l'interactivité comme un modèle de relation et d'influences réciproques, elle place l'idée dans une position hiérarchique par rapport à la technologie. Ce faisant, elle évacue la possibilité que l'idée ait pu naître d'une réflexion sur les moyens, et que les expérimentations à travers la pratique aient pu aboutir à une réponse adéquate à un problème. La dissociation de l'idée a fait son chemin depuis l'apparition de l'art conceptuel. Le milieu de l'art contemporain omet de prendre en compte un nouveau renversement de paradigme par peur que l'art ne succombe à la technologie. Tout se passe alors comme si la neutralisation était en mesure de la faire disparaître, alors qu'elle reste présente. Les artistes du Net n'ont pas nié le savoir-faire ni la technologie. Ils ont plongé dans l'univers de la technologie qui nourrit leurs idées. L'acceptation de la technologie par les artistes et le refus des commissaires de la prendre en compte sont l'axe même autour duquel se joue la différenciation entre les deux mondes. Le refus du monde de l'art de reconnaître ce que le milieu de l'art des nouveaux médias considère être l'enjeu même de la pratique a préservé l'existence des lieux spécifiques de l'art des médias et d'un discours théorique qui l'accompagne. Elle entretient la distinction, bien qu'elle soit devenue moins apparente depuis que les médias sont devenus *mainstream* et ont perdu le préfixe « nouveaux ». Les nouveaux médias sont nouveaux au même sens que l'art est contemporain ou moderne. Ce dernier constat est à l'origine de la critique de Paddy Johnson à l'égard de Quaranta, qui a prolongé la discussion commencée sur *Rhizome* sur le site d'*ArtFagCity* à la fin de l'été 2011. Johnson s'est opposé à l'affirmation de Quaranta qui dit que l'art des nouveaux médias n'a pas été pleinement accepté par l'art contemporain et donne des exemples pour prouver le contraire.⁴⁹³ Johnson pense effectivement que les nouveaux médias font désormais partie de l'art contemporain, mais il néglige l'affirmation de l'auteur que la distinction repose désormais sur un discours divergent, et non sur l'emploi des médias. Johnson préfère ignorer cette précision qui prête à confusion mais qui aurait dû éveiller des questions. Si la différence entre les deux mondes ne repose pas uniquement sur les médias, qu'est-ce qui les distinguent ?

⁴⁹³ <http://rhizome.org/discuss/view/47896/> et <http://www.artfagcity.com/2011/08/30/is-new-media-accepted-in-the-art-world-domenico-quarantas-media-new-media-postmedia/>

Il faudrait revenir dans les années soixante, quand les artistes ont un intérêt grandissant pour les nouvelles technologies et différentes théories qui ont accompagné leur développement. Des nombreux projets réalisés à l'époque ont été exclus de l'historiographie de l'art contemporain, et sont restés mal connus. Il fallait connaître les écrits de Frank Popper ou les ouvrages de Douglas Davis⁴⁹⁴ et Jack Burnham⁴⁹⁵ pour avoir une idée sur l'art technologique de l'époque. Cette exclusion est devenue l'objet de nouvelles recherches vers la fin du siècle, qui ont sorti de l'oubli des œuvres issues des expérimentations technologiques. Le nouvel engouement dirigé vers les nouveaux médias a permis de porter un autre regard sur une pratique négligée par l'histoire de l'art. Ce retour a aussi permis de placer l'art des nouveaux médias dans un contexte historique qui relativise la nouveauté et lui donne un sens culturel et esthétique qui transcende la fascination du moment. La nouvelle histoire se distingue de la discipline traditionnelle de l'histoire de l'art par sa manière de prêter une attention particulière aux médias technologiques. Ce faisant, elle trace une généalogie d'expérimentations qui se situe à la charnière entre l'art et la science. La photographie, les images enregistrées, la cybernétique, le numérique, le son et le cinétisme sont revisités, ainsi que l'intérêt porté à la participation du public et la manière dont elle peut être provoquée par l'interactivité. Cette histoire alternative a adopté une méthode de recherche qui reconnaît la nécessité d'associer l'art à l'histoire des technologies et des médias, indispensable à l'évaluation et l'analyse des œuvres qui leur sont liées, qu'elles soient anciennes ou récentes. Cette approche ne rejette pas l'histoire de l'art moderne et contemporain, mais réévalue des œuvres et des approches du passé. Elle ouvre sur une nouvelle lecture de l'œuvre Duchamp⁴⁹⁶ et place la commande des peintures d'émaux, que Moholy-Nagy a passé par téléphone dans une filiation avec l'esthétique de systèmes⁴⁹⁷ et l'art de la communication. Le *Light-Space-Modulator* du même artiste, conçu pour faire partie d'une performance, pourrait également être perçu comme précurseur de l'esthétique de systèmes. Il dirige le regard de l'objet vers le mouvement

⁴⁹⁴ Douglas Davis, *Art and the future: a history prophecy of the collaboration science, art and technology*, London, Thames & Hudson, 1973.

⁴⁹⁵ Burnham, *Beyond Modern Sculpture. The effect of science and technology on the sculpture of this century*, New York, Georges Braziller, 1968.

⁴⁹⁶ Daniels, « Duchamp Interface », in Oliver Grau, *op.cit.*

⁴⁹⁷ Burnham, *op.cit.*

d'ombres, qui transforment l'environnement dans lequel se trouve la sculpture. Cette historisation permet également de recontextualiser le *Piano Optophonique* de Baranoff-Rossini, et de réinterroger les sculptures cinétiques de Nicolas Schöffer. En même temps, cette opération de relecture de l'histoire est curieuse. Elle montre que la nouveauté n'acquiert de la valeur qu'après avoir été historiquement contextualisée. Les œuvres ignorées du passé donnent un sens au présent, et portent atteinte en même temps au statut d'œuvres d'avant-garde, puisque vues dans le rétroviseur, elles paraissent prémonitoires de l'état actuel de l'art.

Parmi les œuvres revisitées il y a *l'Oracle* que Robert Rauschenberg crée en collaboration avec l'ingénieur Billy Klüver. L'œuvre est composée de l'assemblage d'objets de ferrailles doté d'un système sophistiqué de radio qui doit être manipulé par les spectateurs. Ils deviennent des participants actifs à la création de l'environnement sonore de l'œuvre en manipulant les appareils. L'installation paraît primaire puisque les appareils pourraient aujourd'hui être remplacés par des capteurs de mouvement ou des tablettes de contrôle, ce qui pose la question des influences réciproques entre art et technologie. La rencontre entre l'artiste et l'ingénieur au début des années soixante ne s'est pas limitée à cet environnement. Elle a culminé en 1966 dans les événements *9 Evenings*, qu'ils ont organisés ensemble, et qui ont conduit à la fondation d'Experiment in Art and Technology qui a pour but d'aider les artistes à trouver des solutions technologiques à des problèmes spécifiques. L'événement a la réputation d'avoir été un désastre, mais son importance pour l'histoire de l'art des nouvelles technologies tient aux moyens mis en œuvre pour le réaliser, le nombre des participants, artistes et ingénieurs qui l'ont rendu possible, et aux milliers de spectateurs qui y ont assisté. L'événement est devenu emblématique puisqu'il repose sur la participation d'artistes de grande renommée, et sur la ténacité de l'ingénieur suédois de Bell Labs pour le mener à bout. Klüver a été remarqué par les artistes new-yorkais après avoir aidé Jean Tinguely à réaliser *Hommage à New York* pour le MoMA en 1960. Il croyait fermement à l'importance d'une collaboration entre le monde de l'art et la technologie et n'a cessé durant sa vie d'encourager leur rapprochement.⁴⁹⁸ Klüver n'est pas le seul à l'époque à penser qu'il est nécessaire de faire le pont entre le milieu de la technologie et l'art. Ce

⁴⁹⁸ Paul Miller, « The engineer as catalyst: Billy Klüver on working with artists », *IEEE Spectrum*, July 1998. Récupéré le 17 décembre 2007 sur <http://www.spectrum.ieee.org/select/0798/kluv.html>.

point de vue est exprimé par C.P. Snow dans son livre sur les deux cultures en 1959⁴⁹⁹, ouvrage qui a eu de grands retentissements. L'auteur s'y soucie de la scission entre les milieux intellectuels et scientifiques qui, selon lui, s'est traduite par une dichotomie culturelle. L'ignorance est réciproque, mais ce sont les littéraires qui n'ont pas été capables de comprendre la révolution industrielle et ne l'ont jamais acceptée.⁵⁰⁰ Snow est convaincu que la mésentente finira par avoir un effet nuisible sur la culture dans son ensemble. Quand le livre a été republié cinq ans après sa sortie, l'auteur a écrit dans un épilogue qu'il a découvert que son avis était partagé et que des mesures avaient déjà été prises par des universités américaines pour rapprocher les deux mondes.⁵⁰¹ Les collaborations interdisciplinaires sont encouragées mais le fait que les artistes aient l'occasion de travailler avec des ingénieurs ne signifie pas que de tels projets ont reçu un accueil favorable quand ils ont été montrés au public. La juxtaposition n'est alors pas simple, et la réception d'événements tels que *9 Evenings* est mitigée. Le projet a une allure expérimentale et donne l'impression que la technologie est non aboutie, alors qu'elle est extrêmement sophistiquée, tout en étant lourde, immédiatement tangible et défaillante. La réception de *9 Evenings* par les critiques d'art montre leur scepticisme envers l'entreprise. Ils sont réticents à son envergure et accusent la technologie d'éclipser l'art. Lucy Lippard constate que les artistes sont épris de « nouveaux matériaux », et qu'ils laissent la technologie prendre le dessus sur l'esthétique.⁵⁰² D'un autre côté, elle trouve leur parti pris artistique conventionnel comparé à la nouveauté technologique, ce qui a ajouté à la déception. Au final, Lippard a mis l'échec de l'événement sur le compte des ingénieurs, qui n'ont pas été capables de faire fonctionner les technologies durant les performances. La position de Brian O'Doherty est en partie concordante avec celle de Lippard.⁵⁰³ Il critique l'accent mis sur la technologie au détriment de l'art mais il exprime également des doutes envers la décision de mettre la contribution de l'ingénieur au même niveau que celle de

⁴⁹⁹ *Two Cultures and the Scientific Revolution*, New York, Cambridge University Press, 1959.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁰¹ La version révisée est publiée sous le titre *The Two Cultures : and a second look. An expanded version of the two cultures and the scientific revolution*, Cambridge, Cambridge at the University Press, 1964.

⁵⁰² Lippard, « Total theater? » in *9 Evenings Reconsidered : art, theater, and engineering, 1966*, Cambridge, Mass.s, MIT Visual Arts Center, 2006. pp. 65-72; p. 65.

⁵⁰³ Brian O'Doherty, « New York : 9 armored evenings », *9 Evenings Reconsidered : art, theater, and engineering, 1966*, Cambridge, Mass., MIT Visual Arts Center, 2006, pp. 75-79.

l'artiste.⁵⁰⁴ De son point de vue, il aurait été plus fructueux de laisser les ingénieurs résoudre les problèmes techniques pour les artistes, la démocratisation étant plus laborieuse et ayant besoin de plus de temps pour être efficace. Il aurait fallu des années et non pas quelques mois pour créer une relation de confiance et de compréhension réciproque au sein du tandem artiste-ingénieur pour arriver à un résultat également satisfaisant pour les deux parties. O'Doherty n'a pas tort de signaler le versant négatif de la collaboration, qui dirige l'attention vers la difficulté d'instaurer un dialogue d'entente entre des collaborateurs venus de deux mondes qui s'ignorent. Les artistes et les ingénieurs qui participent à l'événement se heurtent à cet obstacle. Pour le surmonter, ils ont recours à des objets frontières et des zones d'échange pour faciliter la communication.⁵⁰⁵ Cette solution ne peut éviter les mésaventures technologiques rapportées par la presse, qui a assuré la médiatisation de l'événement.⁵⁰⁶ L'attention n'a pas suffi à lui garantir une entrée immédiate dans la postérité, et la déroute artistique a fait qu'il a été exclu de l'histoire de l'art.⁵⁰⁷ C'est uniquement après l'ascension des nouveaux médias et des laboratoires de création interdisciplinaire des années quatre-vingt-dix que l'impact de l'événement sur la pratique artistique est reconnu comme précurseur des développements antérieurs de la jonction entre l'art et les nouvelles technologies.⁵⁰⁸

La même chose vaut pour une grande partie de l'art technologique. Les œuvres fondées sur la cybernétique, la technologie de communication et la programmation créées dans la deuxième moitié des années soixante ne font pas partie de l'histoire de l'art contemporain. Elle n'a pas non plus rendu compte de l'évolution des nouvelles technologies même si elles ont influencé l'art et la culture au sens large.⁵⁰⁹ Leur développement marque le passage de la mécanique à celui de l'informatique, qui est

⁵⁰⁴ *Ibid.*, pp.76-77.

⁵⁰⁵ Robin Oppenheimer, « Network Forums and Trading Zones: How Two Experimental, Collaborative Art and Engineering Subcultures Spawned the "9 Evenings : Theatre and Engineering" and E.A.T. », lecture donnée à la conférence Re: place en 2007, de MediaArtHistories.org <http://pl02.donau-uni.ac.at/jspui/handle/10002/443>

⁵⁰⁶ O'Doherty, *op.cit.*

⁵⁰⁷ Les artistes viennent de tous les arts et pas uniquement des arts plastiques.

⁵⁰⁸ Shanken, « The History of the Future of the Lab: Collaborative Reserach at the Intersection of art, science and technology » in éd. A. Plohman, C. Butcher, *Future of the Labs*, Eindhoven, Baltan Labs, 2010, pp. 23-40.

⁵⁰⁹ Voir Charlie récupéré dans l'archive Gere, *op. cit.*, et Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Edition Jacqueline Chambon, 1998.

devenu la technologie dominante. La transition a pourtant suscité des questions de la part de quelques commissaires. Elle est notamment devenue le sujet de l'exposition *Vue sur la machine à la fin de l'ère mécanique*⁵¹⁰, organisée par Pontus Hultén au Musée d'art moderne à New York en 1968. Le fait que les machines qui imitent les muscles du corps humain soient en train de céder la place à celles qui imitent le cerveau et le système nerveux est pour Hultén une occasion de faire un bilan historique sur le rapport entre l'art et la technologie.⁵¹¹ Il fait le pari d'un point de vue rétrospectif sur l'histoire de cette relation en montrant des œuvres allant de Léonard De Vinci à EAT. Les dessins des machines volantes de De Vinci montrent qu'à la Renaissance, un artiste peut être à la fois ingénieur et chercheur scientifique, et qu'après la révolution industrielle, la fascination pour l'avenir utopique de la société technologique coexiste avec un profond pessimisme à l'égard de ses capacités destructives.⁵¹² Hultén a également montré que l'antagonisme entre l'homme et la machine peut être surmonté par la réunion de l'art, la science et la technologie. Il doit avoir lieu à travers une collaboration entre des artistes et des ingénieurs, qui sont encouragés par une compétition organisée avec EAT.⁵¹³ Burnham a publié *l'Esthétique de systèmes* quelques mois avant l'ouverture de l'exposition⁵¹⁴ et deux ans plus tard, il devenait commissaire de *Software, Information Technology : It's Meaning for Art* pour le Jewish Museum à New York. Dans cette exposition, il veut donner sa version de l'influence de la technologie sur l'art en faisant le parallèle entre l'art et le logiciel. Dans la théorie de l'esthétique de systèmes, il s'appuie sur la théorie de systèmes de Bartalanffy, qui accorde autant d'importance à la relation entre les objets qu'aux objets eux-mêmes. La théorie de l'esthétique de systèmes est pensée comme un outil de réflexion sur la pratique artistique post-formaliste. Burnham commence à formuler la théorie durant ses recherches sur l'évolution de la sculpture moderne, dans lesquelles il s'est intéressé à l'influence de la philosophie de l'élan vital de Bergson sur la vision des artistes sur l'animé dans la

⁵¹⁰ En anglais : *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*.

⁵¹¹ Pontus K. Hultén, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, New York, Museum of Modern Art, 1968, p. 3.

⁵¹² *Ibid.*, pp. 9-10.

⁵¹³ Sylvie Lacerte, « The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age » *E.A.T. Experiments in Art and Technology*, sur <http://www.olats.org/pionniers/pp/eat/machine.php>. Dernière consultation le 15 décembre 2011.

⁵¹⁴ Le vernissage de l'exposition a eu lieu le 27 novembre.

matière inerte. Il considère que l'intérêt pour le vivant trouve une continuité naturelle dans la cybernétique, qui offre la possibilité aux artistes de faire des sculptures vives avec le système de simulation.⁵¹⁵ Burnham a vu les potentiels de la cybernétique pour l'art, mais il n'est pas exclusivement tourné vers l'art technologique. C'est un observateur attentif de l'émergence des nouvelles formes de pratiques, dont l'art conceptuel qui l'incite à faire le parallèle entre l'art et la théorie d'information, qui s'inscrit également dans un système que Burnham a décrit comme fonctionnant en temps réel. Dans ce système, l'artiste est celui qui fournit des données artistiques à l'institution qui les traite pour en extraire de l'information. L'institution fait partie d'un système qui lui permet de diffuser l'information dont la redondance finira par réduire l'incertitude sur l'art.⁵¹⁶ L'art en tant qu'information ne réside pas dans l'objet unique. Il étend son existence dans les médias qui le font circuler.⁵¹⁷ Le système de relations qui établit l'information l'éloigne de l'objet unique en le prolongeant comme tautologie à travers différents médias. En s'appuyant sur la théorie d'information pour définir l'art, Burnham arrive à le comparer au logiciel qui devient la métaphore pour l'art dans l'exposition *Software*. La comparaison ne signifie pas que l'art soit sans objet, mais qu'il n'est pas lié à un seul objet. Il peut être incorporé dans différents objets et médias. Il est en ce sens comme le logiciel auquel on accède avec l'aide du matériel informatique, sans qu'il soit lié à une seule machine. Burnham a compris que la séparation de l'objet et de l'art, qui équivaut à le réduire à son concept, poserait problème quant à la conception traditionnelle de l'art. Mais il a également réalisé que ce qui pose problème à l'art conceptuel, et plus particulièrement à Joseph Kosuth, c'est que pour rendre le concept tangible, l'artiste est obligé de le rendre physiquement perceptible.⁵¹⁸ Même en voulant dissocier l'art de l'objet, l'art doit être monté. L'erreur consiste à vouloir confondre l'art avec l'objet, qui est sans rapport avec la conception de l'art. En faisant le parallèle entre l'art conceptuel et le traitement des données, Burnham

⁵¹⁵ Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, op.cit.; et le regard contemporain de Penny Simon, « Sculpture and the end of the 20th Century. Systems Aesthetics + Cyborg Art: The legacy of Jack Burnham, *Sculpture*, vol. 18, n°1, 1999. Récupéré le 7 Septembre 2004 sur <http://www.sculpture.org/documents/scmag99/jan99/burnham/sm-burnh.htm>

⁵¹⁶ Burnham, « Real Time Systems », *Artforum*, 1969, republié dans *Great Western Salt Works*, New York, George Braziller, 1974, pp. 27-38; pp. 28, 36.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ Burnham, « Alice's Head », in *Great Western Salt Works*, op. cit., pp. 47-61; p. 57.

peut inclure des œuvres conceptuelles dans *Software*. Kosuth a montré *Seventh Investigation (Art as Idea As Idea)* qui est composé de six déclarations placées dans quatre contextes différents⁵¹⁹. Le but est de montrer que ce sont les hypothèses, la manière dont elles sont traitées, et le contexte dans lequel elles sont placées qui donnent sens à l'art. Selon Burnham, les propositions continuent d'être de l'art quand elles sont placées hors les murs de l'institution, à condition qu'elles soient supportées par celle-ci. C'est en ce sens qu'il pense que le musée n'a pas besoin de l'objet pour soutenir l'idée de l'art et pour déployer son existence dans la vie. C'est la manière dont l'information est traitée et déployée par le système qui est fondamentale, et non pas la technologie, même si Burnham la prend comme modèle pour l'esthétique de systèmes, qui suppose la disparition éventuelle de la séparation entre l'art et la vie. La technologie n'est pas non plus exclue et devrait jouer un rôle dans cet effacement en instaurant une relation de réciprocité entre le spectateur et le dispositif interactif. Hans Haacke se sert de l'ordinateur pour le *Profil du Visiteur (Visitor's profile)*, qui crée des portraits fondés sur des réponses des visiteurs à des questions traitées en temps réel. Burnham inclut également des dispositifs technologiques de Ted Nelson et John Negroponte dans une volonté d'effacer la différence entre l'art et la technologie. La non-hiérarchisation qui se dégage de la volonté de faire disparaître les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, l'art et le non-art, n'est pas ce qui a fait de l'exposition un échec mais des défiances technologiques qui ont empêché les œuvres comme le *Profil* de fonctionner. La confiance de Burnham en la technologie comme outil de création et modèle théorique a commencé à s'estomper⁵²⁰ et il finit par l'abandonner avec l'esthétique de systèmes.⁵²¹

En mettant l'accent sur la pratique des artistes contemporains, *Software*⁵²² diffère considérablement de l'approche historique de la *Machine* de Hultén, même si

⁵¹⁹ Dans le musée, sur un panneau publicitaire à Chinatown à New York; sur une banderole à Turin, et dans le journal *Daily World*.

⁵²⁰ Burnham, « Art and Technology : The Panacea the Failed » in Katherine Woodward éd, *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*, Wisconsin, University of Wisconsin, 1980, pp. 200-215; « Age », *Artforum International*, Vol. 26; N°1, 1988, p. 78.

⁵²¹ Luke Skrebowski, « All Systems Go: Recovering Jack Burnham's 'Systems Aesthetics' », *Tate Papers*, 2006. Récupéré le 21 janvier 2009 sur <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06spring/skrebowski.htm>

⁵²² Pour un compte rendu plus exhaustif de *Software*, nous renvoyons aux écrits de Shanken, « The House That Jack Built : Jack Burnham's Concept of "Software" as a Metaphor for Art », *Leonardo Electronic Almanac*, 6: 10 November 1998. Récupéré le 14 octobre 2003 sur <http://www.duke.edu/~giftwrap/House.html>; « Art in the Information Age : Technology and Conceptual

leur point commun est l'accent mis sur l'influence de la technologie sur l'art. *Software* est en même temps une des dernières expositions muséales à inclure des œuvres technologiques. Une autre exposition qui a lieu à New York en 1970, au MoMA, ouvre la voie en abandonnant la technologie. *Information* est organisée par Kynastone McShine, qui a choisi d'exposer partiellement les mêmes artistes qu'à *Software*, dont Hans Haacke. *Information* n'est pas consacrée à l'art technologique, et Haacke y expose *Le Profil des visiteurs* à nouveau, dans une version analogue.⁵²³ McShine concentre son point de vue sur les médias de masse et leur utilisation par les artistes qu'il analyse de façon pragmatique.⁵²⁴ Il s'intéresse à la manière dont ils utilisent les médias pour distribuer de l'information sur les œuvres d'art, et considère que le film et la vidéo en font partie. Ils sont en même temps les seuls médias technologiques qu'il inclut dans l'exposition. Leur acceptation est accompagnée par le constat que leur utilisation est croissante, mais ne mentionne pas l'ordinateur ni la cybernétique. McShine ne fait pas le parallèle entre l'art et l'information sur l'art, même s'il considère qu'il est crucial pour les artistes de pouvoir distribuer de l'information sur leurs œuvres avec des moyens que les médias mettent à leur disposition.

Il partage la conception que l'art ne doit pas être limité à l'objet, puisqu'il réside dans l'idée, qui pour McShine témoigne de l'imaginaire visuel de l'artiste. Quand le concept de l'art est ainsi détaché de la conception traditionnelle de l'œuvre d'art, il devient possible de considérer que l'art n'est ni lié à un médium, ni à une spécialité. Il doit dépasser les catégories habituelles, et peut résider indifféremment dans différents médias, que ce soit la photographie ou le film. Nous pouvons reconnaître dans ses propos une réflexion sur l'impact de la reproduction mécanique sur l'original de l'œuvre d'art, formulée par Benjamin à la différence près que la notion même de l'original est évacuée. McShine ne se soucie pas de l'objet unique puisqu'il considère que la communication est devenue une partie intégrante de la pratique. La valeur de l'art n'est

Art », *Leonardo*, 35: 4, 2001, p. 433-438 ; ainsi qu'à Sabeth Buchmann, « From Systems-Oriented Art to Biopolitical Art Practice », London, node.london, 2005. Récupéré le 24 juin 2011 sur <http://publication.nodel.org> (inactif); et Luke Skrebowski, *op.cit.* Buchmann et Skrebowski ont revisité l'esthétique de systèmes en relation avec l'exposition *Open systems : Rethinking art c. 1970* au Tate Modern en 2005

⁵²³ Shanken, 2002, *op.cit.*, p. 435.

⁵²⁴ McShine, « Introduction to *Information* » in Alberro & Stimson, *op.cit.*

pas fondée sur la rareté, mais sur la redondance de l'information. Le média n'est pas considéré à partir de sa spécificité, mais sa capacité à traduire et transmettre l'idée. McShine ne met pas ce changement sur le compte exclusif de la technologie, mais sur la crise sociale, économique et politique qui a poussé les artistes à se poser différemment des questions sur la pertinence de l'art face aux nouvelles données. Son analyse n'est pas présentée comme une théorie, mais comme un constat sur l'évolution de la pratique vers plus de complexité. Au lieu de faire le lien entre l'art et la technologie, l'accent est porté sur la réaction des artistes à une situation sociale qui les aurait incités à repenser les frontières entre les arts et les genres. L'exposition marque l'abandon de la technologie par l'art contemporain, selon Charlie Gere, qui a étudié la présence de l'art des nouveaux médias dans les expositions et les collections de musées.⁵²⁵ Il affirme que l'art de la technologie a été marginalisé après les mésaventures des expositions consacrées à l'art et à la technologie au cours des années précédentes⁵²⁶, à l'exception de la vidéo. Il prétend qu'aucun grand musée en Grande-Bretagne ou aux États-Unis n'a exposé des œuvres technologiques entre 1971 et la fin du siècle. La seule exception est l'exposition d'Harold Cohen au Tate en 1984. Étant donné que les expositions contribuent à forger l'histoire de l'art contemporain, l'absence des œuvres technologiques au sein des expositions devient le symptôme de l'écart creusé entre l'art contemporain et l'art des nouveaux médias. L'écart n'est pas fondé sur le refus des médias, mais sur celui de la technologie. Il peut être expliqué par le mouvement de la contreculture, apparu au début des années 1970, quand l'optimisme envers le futur technologique commence à décliner. Cette analyse est partagée par Andrew Feenberg, pour qui le refus de la technologie est apparu avec la dystopie des années 1960, à l'origine de la révolution des étudiants en 1968, du mouvement écologique, et de la contreculture. Les protestations sont alors dirigées contre la structure technocratique de la société, dont la technologie est aperçue comme une partie intégrante, gérée par une

⁵²⁵ Gere, « New Media Art in the Gallery in the Digital Age », *Tate Papers*, Automne, 2004, p. 7.

Récupéré le 31 janvier 2012 sur <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7411>

⁵²⁶ Il y avait aussi la fameuse *Cybernetic Serendipity* à l'Institut of Contemporary Art à Londres en 1968, le Pepsi Pavillon à l'exposition universelle à Osaka en 1970, et *Art and Technology* à Los Angeles County Museum of Art en 1971, que Maurice Tuchman a mis quatre ans à préparer selon *A Report on the Art Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles County Museum of Art, 1971.

volonté autonome.⁵²⁷ L'optimisme est remplacé par une vision pessimiste de la technologie fondée largement sur la philosophie de Heidegger. La contestation n'est pas sans incidence sur le développement de l'ordinateur, puisqu'elle a encouragé le développement de l'ordinateur personnel.

Les trois décennies qui séparent *Software* de l'an 2000 n'ont pas fait disparaître la technologie de l'art, même si les musées d'art l'ont tenue à distance. C'est en France qu'a lieu la grande exposition de référence des années quatre-vingt. *Les Immatériaux* est conçu par François Lyotard pour le musée Beaubourg à Paris en 1985, deux années après l'*Electra* de Frank Popper au Musée de l'art moderne de la ville de Paris. En Allemagne, *Kunst und Technologie* et *Artware : Kunst und Elektronik* sont organisés respectivement en 1984 et 1986. À la fin de la décennie, le grand centre de l'art Zentrum für Kunst und Medientechnologie est créé à Karlsruhe. L'art technologique trouve refuge dans des festivals tels que Siggraph aux États-Unis, et Ars Electronica, fondé en 1979 à Linz. Les festivals spécialisés deviennent la principale plateforme d'exposition pour les œuvres d'art des nouveaux médias, et non plus les galeries et les expositions muséales. C'est sur ces bases que s'effectue la séparation entre l'art technologique et l'art contemporain. Le monde de l'art contemporain a choisi d'ignorer le développement de l'autre pratique, qui a connu une expansion rapide à partir des années 1990. La déception du monde de l'art à l'égard de l'art technologique n'est pas surprenant du point de vue esthétique et philosophique. La désillusion est en rapport avec l'attente envers les artistes, qui auraient dû contourner la fascination et fournir une approche critique de ces effets néfastes. C'est ce que montre Christina Albu, qui énumère cinq degrés de séparation entre l'art et la technologie.⁵²⁸ L'art a déçu quant à sa capacité à critiquer l'effet supposé déshumanisant de la technologie, à tirer une appréciation intellectuelle de l'engagement sensoriel et à fournir une qualité esthétique et un message significatif surpassant la nouveauté. Les critiques ont douté de la légitimité d'une collaboration entre les artistes, les musées et les sponsors, et ont finalement craint que l'interactivité puisse restreindre l'autonomie de l'artiste envers l'industrie et du spectateur envers l'œuvre. L'écart entre les critères d'évaluation de l'art

⁵²⁷ Andrew Feenberg, *Questioning Technology*, London, New York, Routledge, 1999, pp. 10, 22, 26, 43.

⁵²⁸ Christina Albu, « Five Degrees of Separation Between Art and New Media », *Artnodes*, No. 11, novembre 2011, pp. 68-72. Consulté sur <http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/artnodes-n11-albu>.

des nouveaux médias par le monde de l'art contemporain et le monde de l'art des médias peut alors être expliqué par cette séparation historique qui a forgé la différence de références théorique et historique. La question qui reste est de savoir si la théorie de systèmes, qui n'est pas exclusivement liée à la technologie, a pu influencer les deux mondes. C'est sur cette hypothèse que Shanken croit possible de fonder un discours hybride, qui permettrait de dépasser le dualisme, chaque partie gardant jalousement sa différence au lieu de chercher des points de convergence.⁵²⁹ L'écart serait encore bien réel malgré l'adaptation des nouveaux médias par le monde de l'art. Il se reflète dans les positions opposées des deux commissaires d'exposition, qui ont chacun un impact dans leur domaine. Il s'agit de Nicolas Bourriaud, théoricien de l'esthétique relationnel, et Peter Weibel, le directeur de ZKM où des nombreuses expositions consacrées à l'art des médias sont montrées depuis 1997. Shanken organise un débat entre Bourriaud et Weibel à Art Basel en juin 2010⁵³⁰, dans le but d'instaurer le dialogue. Leur rencontre n'a fait que rendre plus limpide leur différence de position et la difficulté à reconnaître leurs points communs. Bourriaud se dit prêt à accepter que le système technologique a une influence directe sur l'art, sans que celui-ci n'ait besoin d'avoir recours à la technologie. Il est en faveur de la mise à l'écart de la technologie de l'art, tout en pensant que l'art devrait refléter son influence sur la perception, à l'instar des impressionnistes qui auraient réagi à la photographie en transformant la peinture. De la même façon, l'art relationnel reflète l'idéologie du réseau, sans avoir recours à Internet. L'art des nouveaux médias, dont le net art fait partie, repose indéniablement sur une technologie absente de l'art relationnel. Celle-ci met l'accent sur une interaction entre des individus qui se trouvent dans un même espace physique, alors que le net art peut à la fois instaurer une relation entre le spectateur et le programme, et entre des individus qui sont physiquement distants. Weibel appelle le refus de la technologie une injustice⁵³¹, puisqu'il ne fera que retarder le moment où un nouveau média sera accepté comme média artistique à part entière. Il a déjà noté, dans un essai sur la condition post-

⁵²⁹ Shanken, „Cybernetics and Art : Cultural Convergence in the 1960s“, ritsjt. Bruce Clarke et Linda Dalrymple Henderson, *From Energy to Information*, Palo Alto: Stanford University Press, 2002, pp. 155-177. Consulté dans la version accessible sur <http://www.artexetra.com> ; « New Media, Art-Science, and Contemporary Art : Toward a Hybrid Discours ? », *Artnodes*, novembre 2011, pp. 65-67.

⁵³⁰ Le débat est accessible en vidéo sur <http://www.artbaselvod.ch/videos/salon201006192.m4v>

⁵³¹ Voir aussi Shanken, 2011, *op.cit.*, p. 66.

média de la culture contemporaine, que les médias technologiques ont changé notre regard sur les médias historiques tels que la peinture. Les médias et le médium sont omniprésents dans le discours sur l'art contemporain, pour qui tout est devenu média, mais sans qu'il prenne en compte que le numérique peut imiter tous les médias et les rendre interchangeable. La distinction entre les deux mondes reste tenace⁵³², notamment car la position de l'art contemporain vis-à-vis de la technologie reste assujettie à l'opposition de l'art et de la technique.⁵³³

Après avoir dessiné les grands traits de la séparation et la difficulté à trouver des points de convergence entre les deux mondes, nous voudrions nous retourner vers l'Islande pour tenter de montrer pourquoi le monde de l'art des nouveaux médias a des difficultés à émerger dans un pays où l'art contemporain tient une position absolument dominante. La tendance générale est d'écarter toute discussion sur la technologie, même si la pratique de l'art se trouve confrontée à la condition post-média décrite par Weibel, et qui caractérise l'ère du numérique. Le milieu de l'art des nouveaux médias n'est pas inexistant en Islande, mais sa position est très faible. Il faut prendre en considération le fait que l'art des nouveaux médias n'a jamais eu le même support que dans des pays à forte puissance technologique. Il faudrait se garder de ne pas confondre l'avidité des Islandais pour la nouveauté et l'absence d'une industrie de recherche et de développement technologiques qui fait de l'Islande un pays importateur d'appareils. L'absence d'industrie a fait que l'art technologique est absent du pays dans les années soixante, alors que l'art contemporain est apparu en même temps qu'ailleurs. L'universalisation des nouvelles technologies donne l'illusion que son utilisation par les artistes s'est développée pareillement partout. La narration respective d'Edmond Couchot⁵³⁴ et Frank Popper⁵³⁵ donne un aperçu global de la pratique au sein de l'univers technologique, et de l'influence de celle-ci sur la pratique et la théorie. Mais elle ne reflète que partiellement la réalité en Islande. C'est pourquoi nous voudrions élargir notre point de vue et considérer les anciens nouveaux médias, pour donner un aperçu de

⁵³² Voir Quaranta, *The Postmedia perspective* op. cit. et les commentaires sur *Rhizome*.

⁵³³ Voir l'introduction « "Technique et esthétique" : quelle est la question ? », *Le portique*, N° 3, 1999, consacrée au sujet art et technique, l'auteur pense que les artistes postmodernes préfèrent la technologie à l'art. Consulté le 27 octobre 2006 sur <http://leportique.revues.org/document292.html>.

⁵³⁴ Couchot, *op. cit.*

⁵³⁵ Frank Popper, *Art of the Electronic Age*, London, Thames & Hudson, 1997 et *From Technological Art to Virtual rt*, Cambridge, The MIT Press, 2007.

la manière dont ils ont été adaptés et intégrés à la pratique artistique. La photographie est arrivée relativement tôt dans le pays, où Sigfús Eymundsson ouvre un premier studio à Reykjavik en 1867, trois décennies avant que Þórarinn B. Þorláksson ne fasse sa première exposition de peinture dans la capitale. La photographie n'est alors pas perçue comme un médium artistique, mais pas non plus comme un nouveau médium en compétition avec la peinture, pour des raisons évidentes. Le rapport entre la peinture et la photographie est décomplexé selon Æsa Sigurjónsdóttir, qui affirme que Þórarinn B. Þorláksson et Jóhannes Kjarval se sont servis des photographies de Sigfús Eymundsson comme modèle pour leurs tableaux au début de leur carrière.⁵³⁶ Des débats semblables à ceux qui entourent la photographie en France dès le XIX^{ème} siècle⁵³⁷ n'ont surgi qu'à partir des années soixante-dix, quand les artistes conceptuels commencent à utiliser la photographie et à expérimenter le film. La distinction entre les photographies des artistes exposés dans un contexte artistique et la photographie des photographes devient un sujet de controverse quand les artistes commencent à faire des photos sans avoir appris la technique. La persistance à vouloir distinguer la photographie des artistes de la photographie des photographes sur cette base retarde la reconnaissance de la photographie comme art au moment où elle commence à être acceptée ailleurs.⁵³⁸ La photographie des photographes n'est pas prise au sérieux par le monde de l'art avant le début du XXI^{ème} siècle. Elle n'est exposée que dans des musées spécialisés. La question du film se pose différemment, comme celle de la vidéo et de l'ordinateur. La vidéo a la réputation d'être facilement accessible aux artistes, dès l'arrivée de la Portapak de Sony sur le marché au milieu des années soixante. La Portapak n'est jamais arrivée en Islande, où la pratique de la vidéo ne surgit que plus tard. Quant à la pratique liée à l'informatique et à la programmation, elle est inexistante avant l'arrivée de l'ordinateur personnel dans les années quatre-vingt. Les exploits technologiques, comme le lancement de Spoutnik dans l'espace en 1957, ne se traduisent pas par un engouement

⁵³⁶ Æsa Sigurjónsdóttir, « Heimilisleysi og búferlaflutningar. Hver er staða ljósmynda innan íslenskrar sjónlistasögu? Hvörf tilfærslur og skörun í sambandi ljósmyndaog myndlista í samtímanum », exposé non publié, présenté à une conférence sur la situation de la photographie contemporaine ou Staða íslenskrar samtímaljósmyndunar, au Musée national du patrimoine à Reykjavik le 17 mai 2008.

⁵³⁷ Sur le débat aux États-Unis, voir Larry Shiner, *The Invention of Art. Cultural History*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2001, pp. 231-234.

⁵³⁸ Hjálmar Sveinsson, « Endurkast », in Bryndis Sverrisdóttir éd., *Endurkast. Íslensk samtímaljósmyndun*, Reykjavík, Þjóðminjasafn Íslands, 2008, pp. 7-11; p. 10.

pour les technologies auxquelles les artistes n'ont pas accès. L'événement a tout de même un impact sur la peinture de Þorvaldur Skúlason et Finnur Jónsson. Nous pouvons aussi constater que plus la technologie est lourde au départ et son développement lent, plus il y a de décalage entre les pratiques pionnières situées dans un contexte global et la situation en Islande. Une des caractéristiques de la globalisation due aux technologies de communication et à la circulation de l'information en temps réel est l'apparition simultanée de pratiques similaires à des endroits éloignés. Or, dans ce contexte global, le rapport des artistes islandais à la technologie se distingue de celui des pays développés. Cela ne signifie pas que la situation islandaise est unique, mais qu'elle est différente des schémas rencontrés dans les pays développeurs de nouvelles technologies. Le milieu de l'art n'est pourtant pas épargné par le discours sur la validité artistique des œuvres des médias, comme le montre l'intérêt relativement récent pour la valeur artistique des photographies des photographes. Les photographes ne revendiquent pas pour leur travail une reconnaissance artistique avant que les artistes ne commencent à s'en servir. La photographie n'est pas considérée comme un art avant que les artistes ne commencent à l'employer, et la question n'est pas sérieusement posée. Si on compare la photographie au cinéma, la situation entre ces deux pratiques est assez différente même si leur histoire est liée.⁵³⁹ Les photographes sont des commerçants et sans sous-estimer les obstacles qu'ils ont pu rencontrer, leur succès dépend de leur capacité à satisfaire les clients et non pas de la qualité esthétique de leurs photographies.⁵⁴⁰ La production de films est également liée au succès commercial, mais avec une production plus lourde qui entrave la qualité de la pratique. Les cinématographes sont des amateurs autodidactes qui font des films plus ou moins réussis, qui souffrent de la comparaison avec les films d'Hollywood. La production de cinéma a donc plus de difficultés à s'établir que la pratique de la photographie. L'instauration tardive de la production de longs métrages peut s'expliquer par une situation économique difficile, combinée à un manque de compétences techniques. Le lancement du cinéma coïncide avec l'arrivée de la vidéo, perçue comme un média en

⁵³⁹ Erlendur Sveinsson, « Kvikmyndir á Íslandi í 75 ár », *Kvikmyndir á Íslandi í 75 ár*, Reykjavík, Gamla bíó, Nýja bíó, Kvikmyndasafn Íslands, 1981, pp. 25-32 ; 28.

⁵⁴⁰ Cela devient clair quand on compare les photographies de Sigríður Zoëga, ancienne élève d'Auguste Sander, avec celles de Loftur Guðmundsson, qui avait un succès commercial hors norme.

concurrence avec le film.⁵⁴¹ La compétition entre le film et la vidéo se joue au sein de la télévision nationale et sur le marché de location de cassettes de films.

L'évolution de l'enseignement au sein de l'École des arts et métiers à partir des années 1970, que nous avons relatée dans le chapitre précédent, reflète les changements de l'art local et son interaction avec le monde de l'art contemporain dans son contexte global. Les artistes islandais font pour la première fois partie d'un mouvement international de l'art avec des relations nouées par Dieter Roth et des rencontres faites aux Pays-Bas. La génération précédente a adopté le point de vue moderniste et a participé à des expositions en Europe, mais ce n'est qu'avec l'exposition d'une trentaine d'artistes européens et américains à Reykjavik en 1972 que le pays entre dans le circuit de l'art international. Les artistes participent à une exposition de SÚM organisée pour le Festival d'art de Reykjavik, et quelques années plus tard les oeuvres de Sigurður Guðmundsson sont montrées dans le cadre de l'exposition 72-76 à la biennale de Venise. Dans la foulée, Pontus Hultén l'invite avec trois autres membres de SÚM à exposer au Centre George Pompidou. De telles reconnaissances⁵⁴² confirment qu'il est désormais possible pour des artistes islandais d'être reconnus par la scène internationale de l'art. Ils découvrent également qu'ils peuvent s'installer sur le continent sans perdre le contact avec l'Islande, ou à l'inverse revenir au pays sans être complètement coupés de l'Europe comme l'ont été Finnur Jónsson, Svavar Guðnason et la génération des peintres abstraits dans les années 1950. Les années 1970 annoncent une nouvelle ère avec la banalisation des voyages et des échanges internationaux. Après la fermeture de la galerie SÚM, les oeuvres d'artistes étrangers continuent d'être exposés à Reykjavík, à Suðurgata 7⁵⁴³ et au Musée de l'art vivant, fondé en 1978. Le musée est créé par des artistes qui croient nécessaire de réagir à l'indifférence du Musée national d'art, le principal collectionneur d'art du pays, qui ne montre aucun intérêt pour l'art actuel. De fait, malgré l'ouverture des portes du pays au continent, la situation des artistes contemporains d'Islande demeure difficile. Le Musée de l'art vivant est fondé dans le but de collectionner des œuvres d'art contemporain négligées par le Musée national. N'ayant pas de budget pour acheter des œuvres, la collection est constituée de dons

⁵⁴¹ Sigurður Grímsson, « Vídeó vídeó », *Kvikmyndablaðið*, nr 4, 1982, pp. 30-32.

⁵⁴² On pourrait citer la quatrième exposition de SÚM au Musée Fodor à Amsterdam en 1971, et la participation d'un groupe d'artistes islandais à la Biennale de Paris en 1980 et 1982.

⁵⁴³ La galerie est active entre 1977 et 1981.

d'artistes membres de l'association gestionnaire de l'établissement. La principale activité du musée est l'organisation d'expositions, où l'on peut voir des œuvres d'artistes de renommée internationale à côté de celles des jeunes artistes islandais fraîchement diplômés. La renommée du Musée de l'art vivant est fondée sur la dynamique de ses activités, assurée par le renouvellement régulier des membres de son conseil. Il est établi comme le centre de l'art contemporain du pays, autour duquel des liens personnels et professionnels se sont noués dans les années 1980 et 1990.⁵⁴⁴ C'est donc logiquement au sein du Musée de l'art vivant que l'exigence de plus de professionnalisme dans la gestion des affaires de l'art contemporain est apparue vers la fin du siècle. La première galerie professionnelle a ouvert ses portes à Reykjavík en 1995, et de manière significative, elle choisit de représenter les trois artistes de SÚM les mieux connus sur la scène internationale⁵⁴⁵ avec des artistes renommés comme Laurence Weiner et Roni Horn, actifs en Islande. La jeune génération de la fin des années 1990 est consciente du fonctionnement du monde de l'art contemporain et exige plus de professionnalisme de la part des établissements d'art. Cette génération compare les institutions locales avec son expérience de l'étranger, et constate que les Islandais ne sont pas à la hauteur. Les artistes commencent alors à critiquer le retard accumulé dans l'encadrement de leurs activités, tout en exigeant plus de professionnalisme de la part de leurs propres associations, dont celle du Musée de l'art vivant.⁵⁴⁶ La première cible officielle de la critique est le ministère de l'Éducation, qui ne sait s'adapter à l'évolution du monde de l'art contemporain. Il s'occupe de la participation de l'Islande à la Biennale de Venise, en collaboration avec le Musée national d'art, avec un amateurisme qui afflige une journaliste culturelle.⁵⁴⁷ Ólafur Elíasson, qui choisit de représenter le Danemark à Venise en 2003 se mêle au débat après avoir avoué que, même s'il prêt à soutenir l'Islande, il évitera de parler de la politique culturelle du pays.⁵⁴⁸ Son succès

⁵⁴⁴ On pourrait aussi citer la galerie Second floor, tenue par Pétur Arason, au deuxième étage de son magasin de Levi's entre 1992 et 1997, et la galerie Couloir (Gangurinn), de l'artiste Helgi Þorgils Friðjónsson, qu'il tient à son domicile depuis 1980.

⁵⁴⁵ Ce sont Hreinn Friðfinnsson, Sigurður Guðmundsson og Kristján Guðmundsson.

⁵⁴⁶ Margrét Elísabet Ólafsdóttir, « Skyggst á bakvið tjölin í Nýló », *Dagur*, 8 avril 2000, p. 24.

⁵⁴⁷ Voir Laufey Helgadóttir, « Þáttökusaga Íslands á Feneyjartværingnum », dans *Sýning sýninganna. Ísland í Feneyjum í 50 ár*, Listasafn Reykjavíkur, 2011, pp. 10-23, p. 20. Catalogue d'exposition sur la participation de l'Islande à la Biennale de Venise du 1960 à 2010.

⁵⁴⁸ Une des premières critiques est faite lors d'un entretien à la suite de la décision des Danois de l'envoyer à la Biennale de Venise. Il dit hésiter à parler de la politique culturelle en Islande puisqu'elle en

international a donné du poids à son point de vue et le débat a conduit à la fondation du Centre d'art islandais en 2005, dont le rôle principal est d'organiser la participation de l'Islande à Venise et de promouvoir l'art islandais à l'étranger. Ce bilan sommaire d'une période qui couvre trois décennies a surtout pour but de montrer que les institutions publiques ont tendance à ne pas réagir au changement et à évoluer lentement. Cette relative lenteur de la prise en charge du secteur de l'art pourrait être expliquée par l'absence de politique culturelle.⁵⁴⁹

La création du Centre islandais d'art est perçue comme une victoire partielle et apaise la critique envers les politiciens. Elle confirme l'institutionnalisation de l'art contemporain commencée avec la fondation de l'Académie des Arts et la fermeture de l'École des arts et métiers. Le bouleversement des années soixante-dix se transforme finalement en un consensus sur l'hégémonie de l'art contemporain. Il finit par être pleinement intégré aux musées et les artistes ne remettent plus en cause les institutions avec lesquelles ils veulent travailler. L'hégémonie de l'ensemble du secteur ne laisse pas de place à une pratique alternative, qui est au pire ignorée, et au mieux absorbée par le discours dominant. Cette évolution du milieu de l'art contemporain n'a pas laissé de place à l'art des nouveaux médias, dont la particularité a été annulée par le discours dominant qui repose sur l'héritage de l'art conceptuel et de Fluxus. Les artistes des médias ont le choix soit de s'y assimiler, soit de quitter le pays, quand ils ne prennent pas la position d'abandonner toute pratique artistique.

Cinéma et télévision

L'Islande est un pays récepteur de technologies et non pas un pays producteur. Ce fait influence sa façon d'adopter des nouvelles technologies, qui deviennent sujets de débats et de résistance. La fondation de la première chaîne de télévision est un exemple du genre, puisque cette décision a nécessité des années de discussions. La vidéo est une autre technologie sujette aux écrits spéculatifs avant que les premiers appareils ne soient

est absente. Voir Anonyme, « Ein af mikilvægustu sýningum ævi minnar », *Morgunblaðið*, 11 avril 2002, p. 31.

⁵⁴⁹ Cette absence de politique culturelle est reconnue par le ministère de l'Éducation et de la Culture dans une ébauche de politique culturelle publiée sur son site en juin 2012. Consulté le 8 juin 2012. <http://www.menntamalaraduneyti.is/media/forsidumyndir/Menningarstefna---samsett-8-juni---i-kynningu-an-vatnsmerkis-LOKA.pdf>

importés et ne commencent à être utilisés. Cela nous montre surtout que le développement est suivi de loin et souvent sans contact direct avec la technologie en question. La possibilité de mettre en pratique une technologie est le plus souvent retardée parce que le coût des appareils fait état de l'adoption de nouveautés qui n'ont pas encore été mises au point. Quant à la pratique artistique, elle est entravée par une taxation qui crée une barrière d'importation, comme cela a été le cas pour le cinéma. Les obstacles et les hésitations sont le fait d'une politique économique restrictive, qui ne sera pas analysée ici en détail. Notre intention est de noter que la phase de développement de la technologie a lieu ailleurs et que cette distance crée un rapport de passivité avec l'outil. De même, les expérimentations artistiques liées à la recherche et au développement sont rares dans la pratique locale. Les expérimentations artistiques à l'École des arts et métiers dans les années 1970 sont les premières du genre. Elles sont basées sur les moyens que les étudiants ont à portée de main et non associées à un laboratoire de recherche universitaire ou à un projet pédagogique suivi d'une politique d'équipement des ateliers.⁵⁵⁰ Il faut également noter que quand un nouvel appareil technologique arrive dans le pays, il possède déjà une histoire d'expérimentations et de pratiques qui ont eu lieu ailleurs. Une fois arrivé en Islande, l'appareil est nouveau et il faut apprendre à le connaître et à le maîtriser. Cette phase d'apprentissage est inévitablement accompagnée d'erreurs et d'échecs qui ne sont pas toujours bien vécus, ni par le public, ni par le milieu artistique, où l'espace expérimental lié à l'exploration de la technologie a rarement une longue vie. Un artiste qui n'est pas prêt à se plonger dans le monde de l'outil et à apprendre à partir de ses erreurs – malgré l'indifférence ou les moqueries – finit par abandonner la pratique. Ce qui peut réveiller l'intérêt est la commercialisation d'un nouvel appareil, doté d'une qualité technique indéniable associée à une facilité d'usage. L'application d'une nouvelle technologie par les artistes dépend ainsi de la banalisation de l'appareil, consommable et prêt à l'emploi. La facilité d'usage est un facteur déterminant pour la pratique artistique sensible à tout ce qui entrave l'accessibilité à l'outil et à la production. L'accessibilité a été un facteur déterminant pour l'art vidéo, mais a également joué un rôle pour le cinéma et la télévision. Ces trois secteurs apparemment distincts se sont développés dans une

⁵⁵⁰ Une telle politique est menée dans deux institutions connues par les Islandais, l'Académie de Jan van Eyck à Maastricht et l'Université de Buffalo, dans l'État de New York.

réciprocité qui mérite d'être soulignée par une comparaison. Celle-ci permet de montrer comment le secteur culturel et artistique fonctionne dans un rapport implicite à la politique. La politique économique détermine l'accessibilité à l'appareil, la maîtrise de la technique et le financement des projets. Elle peut entraver ou encourager le développement d'un secteur en répondant ou pas au désir des artistes.

La production cinématographique est un cas du genre, puisqu'elle a du mal à s'établir.⁵⁵¹ L'histoire du cinéma commence avec les initiatives d'individus qui réalisent des films autoproduits au début du XX^{ème} siècle. Jusqu'aux années 1980, le cinéma peine à exister malgré les ambitions des premières générations de cinéastes. Les premiers films tournés dans le pays sont des courts-métrages faits par le gérant d'une salle de cinéma. Ils sont pris sur le vif dans le but d'être montrés avant le film pour amuser les spectateurs.⁵⁵² Les premiers réalisateurs ayant l'ambition de devenir cinéastes veulent en revanche utiliser ce nouveau médium pour faire des films de fiction fondés sur des histoires bien connues. Les premières utilisations de la caméra consistent donc soit à filmer des activités banales, soit à adapter le contenu d'un ancien médium au nouveau. Aucune des deux approches n'est en soi un indicateur de créativité ou de qualité. Pourtant il est possible d'affirmer que le regard artistique vient en dernier lieu. Une troisième application du cinéma, qui ne nous concerne pas directement, est la production de documentaires destinés à promouvoir le pays.

Le développement de la pratique cinématographique permet d'illustrer les obstacles que les cinéastes ont rencontrés avant que l'État ne prenne la décision de soutenir la production. Les Islandais ont commencé à faire des films dans les années 1920, mais seulement deux longs métrages de fiction sont sortis en 1923 et 1927, réalisés respectivement par le photographe Loftur Guðmundsson, et l'écrivain Guðmundur Kamban, soutenu par le Danemark.⁵⁵³ La crise économique des années trente a stoppé la production, et il faut attendre 1944 avant de voir sortir à nouveau des films islandais. Óskar Gíslason, qui a fait un documentaire sur les festivités organisées autour de la

⁵⁵¹ Nous pouvons renvoyer à un texte en anglais par Astrid Söderbergh-Widding, « Iceland », in Titty Soila et al, *Nordic National Cinemas*, London and New York, Routledge, 1998, pp.96-101.

⁵⁵² Erlendur Sveinsson, « Biopetersen. Brautryðjandi í kvikmyndagerð og kvikmyndahúsarekstri á Íslandi », *Kvikmyndablaðið*, nr 6, 1983, pp. 5-7.

⁵⁵³ Icelandic Film Center sur http://www.kvikmyndamidstod.is/islenskar-kvikmyndir/kvikmyndirifullrilengd/fleiriislenskarmyndir/kvikmyndir_i_timarod/nr/2362

fondation de la République, sort un long métrage de fiction en 1950, une année après Loftur Guðmundsson, qui a fait le premier film parlant.⁵⁵⁴ Les deux films *La dernière ferme de la vallée* (*Síðasti bærinn í dalnum*) et *Entre la montagne et la côte* (*Á milli fjalls og fjöru*) puisent leur sujet dans la culture locale. *La dernière vallée* est élaborée sur le thème des légendes. C'est celui-ci, et non l'histoire champêtre de Loftur, située au XIX^{ème} siècle, qui est devenu un classique. C'est aussi en 1949 que quelques individus fondent Edda film, la première maison de production de films. Selon Arnaldur Indriðason, Edda film est une réaction à l'engouement pour le cinéma américain devenu facilement accessible dans les années 1940 grâce à la présence de l'armée américaine sur le sol islandais. Edda film a voulu répondre au cinéma américain en faisant des films parlés en langue islandaise, traitant de sujets locaux. L'entreprise ne s'est pas révélée facile, et entre 1949 et 1962, Edda a seulement réussi à produire trois longs métrages. Le premier film est une coproduction suédoise et seul le scénario est basé sur un sujet tiré du roman *Salka Valka* de Halldór Laxness **Error! Bookmark not defined.** Le dernier film *79 de la station* (*79 á stöðinni*), est écrit sur un scénario de Guðlaugur Rósinkranz, le directeur d'Edda film et du Théâtre national, d'après le roman d'Indiði G. Þorsteinsson.

Le but d'Edda film est de produire des films folkloriques, à partir de sujets islandais tels que les légendes et la littérature.⁵⁵⁵ *Salka Valka* raconte l'histoire d'une jeune fille vivant dans un village de pêcheurs dans les années trente et répond bien à ce projet. Mais le film est tourné avec des acteurs suédois et une équipe technique suédoise, dirigée par le réalisateur suédois Arne Mattson. Le public islandais n'a pas retrouvé l'ambiance familière du roman dans le film qui est raconté « à la manière suédoise ». Comme le but de la production est de faire des films en islandais, la pire critique qu'elle pouvait recevoir était bien celle d'avoir traité l'histoire à l'étranger. Le public est incapable de regarder le film comme une œuvre indépendante, avec ses qualités propres, sans le comparer à l'environnement familier du roman.⁵⁵⁶ Le sujet est devenu méconnaissable et ainsi, les qualités proprement cinématographiques de *Salka Valka*, qui a Sven Nykvist comme chef opérateur, n'ont que peu d'importance. Le film n'est

⁵⁵⁴ Arnaldur Indriðason, « Stofnun og saga kvikmyndafyrirtækisins Edda film », in Guðni Elísson éd., *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagið, 1999, pp. 886-893.; p. 886.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 887.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 889.

pas vu comme un médium de création indépendant, et *Salka Valka* n'est pas regardé comme une œuvre de cinéma, différente de la littérature. Avec la réaction du public, la maison de production se rend à l'évidence : il faut tourner les films en islandais pour conquérir les spectateurs locaux. Il faut donc absolument faire *79 de la station* en islandais. Cette décision rend le financement du film difficile.⁵⁵⁷ Les producteurs étrangers ne sont pas prêts à prendre le risque avec un film en islandais, pourtant sorti en 1962 grâce au soutien de plusieurs individus locaux et une aide venue du Danemark. Toute l'équipe technique du tournage est danoise, mais les acteurs sont islandais, ainsi que la musique composée par Sigfús Halldórsson et Jón Sigurðsson. *79 de la station* réussit ce que l'autre film n'a pu faire, toucher les spectateurs locaux. Brûlant d'actualité, le sujet du film concerne la raison même d'existence de la maison de production. Il raconte l'histoire d'une jeune femme mariée, qui fait la connaissance d'un chauffeur de taxi qui l'amène régulièrement à Keflavik, où elle va rendre visite aux soldats américains. Le sujet est très sensible, proche d'être tabou, mais la relation libre entre la jeune femme et le chauffeur est également choquante et traitée de manière audacieuse. Ce film très moderne, réalisé par Éric Ballinger, est généralement considéré comme le vrai premier film islandais, puisqu'il possède des qualités cinématographiques qui manquent au film d'Óskar Gíslason, tourné en 16 mm avec peu de moyens. Mais les grandes productions se sont révélées trop lourdes. Ainsi, le *79 de la station*, est aussi devenu le dernier film islandais produit par Edda film. La cessation de l'activité d'Edda l'année où la décision est prise de fonder une station de télévision marque la fin d'une ère qui a à peine commencé. La production de films n'a pas complètement cessé, mais il faut attendre 1977 pour voir sortir à nouveau un long métrage de fiction, avec encore une fois un soutien suédois. Entre temps, la télévision nationale domine la production des images-mouvement, et toute tentative de montrer des films en salle est vouée à l'échec. La relation entre la télévision et le cinéma devient très complexe mais l'ascension du film coïncide aussi avec l'arrivée de la vidéo, média perçu en compétition avec le film.⁵⁵⁸

La fondation de la station de télévision nationale reflète encore mieux que l'industrie du cinéma la situation fragile de l'Islande, qui pratiquait l'autogestion pour la

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 890.

⁵⁵⁸ Sigurður Grímsson, *op.cit.*

première fois depuis le Moyen Âge, et ce dans l'ambiance de la guerre froide. La télévision est techniquement possible dès les années 1930, mais elle ne se développe comme média de masse en Europe et aux États-Unis qu'après la guerre. Elle arrive en Islande avec l'armée américaine, qui fonde une chaîne de télévision à la base militaire de l'OTAN et commence à émettre des programmes le 3 mars 1955. L'armée est présente dans le pays pendant la guerre, mais quand l'Islande entre dans l'OTAN en 1948, une base permanente est installée sur la péninsule de Reykjanes, à une cinquantaine de kilomètres de la capitale. L'entrée du pays dans l'OTAN est violemment contestée, et les habitants sont partagés en deux camps, selon leur position pour ou contre la présence de l'armée. Quand celle-ci veut créer une chaîne de télévision pour les soldats, elle doit demander une autorisation aux Islandais, qui discutent sérieusement de la licence d'exploitation. Elle finit par être accordée à condition que la réception des programmes soit limitée à la base. Techniquement, c'est impossible, et malgré une faible puissance de transmission, les habitants aux alentours de la base et à Reykjavik peuvent recevoir le programme à condition d'avoir un poste. Des améliorations techniques ont fait qu'en 1961, l'armée demande l'autorisation d'utiliser une fréquence plus puissante d'émission pour pouvoir assurer la réception d'une image de meilleure qualité. L'armée demande en même temps un approvisionnement plus important en énergie qui est accepté. La validité de cette décision suscite des polémiques et au début de l'année 1962, le parti communiste exige que le Parlement discute sérieusement de l'annulation de la licence. Cette requête rappelle aux Islandais la présence de la chaîne américaine sur leur territoire et la crainte de certains que le programme puisse contaminer la vie spirituelle et culturelle de l'île. Le débat ne cause pas l'annulation de la licence, mais relance des discussions sur la fondation d'une télévision islandaise.⁵⁵⁹ Les habitants des villages à proximité de la base sont déjà familiers avec les programmes et à Reykjavik, des dizaines de domiciles possèdent un poste. La demande de l'armée et des nouvelles concernant la transmission globale des programmes télévisuels par satellite éveillent une autre question, à savoir la possibilité pour les Islandais de créer leur propre chaîne de télévision. La discussion

⁵⁵⁹ Le débat est émis en direct à la radio et les discours des députés publiés dans les journaux. Parmi ces discours, celui de Matthías Á. Mathiesen, publié dans *Morgunblaðið* le 3 mars 1962 sous le titre « Íslensk sjónvarp innan skamms » ou « Bientôt une télévision islandaise » reflète bien les propos des deux camps.

parlementaire aboutit à la conclusion que l'État doit inévitablement se pencher sur la question.

À cette période, la résistance à la télévision de l'armée américaine est affectée par l'ambiance politique de la guerre froide qui oppose les pro-américains aux prosoviétiques hostiles à l'armée de l'autre. Les communistes veulent fermer la station américaine, mais ceux qui sont prêts à la défendre veulent aussi fonder une station locale. Ainsi, le débat touche la question culturelle, à savoir, comment protéger la culture du pays, et notamment la langue islandaise, contre l'invasion de l'anglais. Les partisans de la télévision veulent le faire par le biais d'un programme télévisuel produit par les Islandais eux-mêmes. Les discussions autour de la télévision reflètent la position de la langue et le rôle primordial qu'elle joue dans la préservation de l'identité culturelle. Ainsi, l'autre versant de la discussion tourne autour de la crainte que même une chaîne nationale soit obligée d'émettre des programmes étrangers puisque le pays n'est pas en mesure de produire des programmes en islandais par manque de moyens. Il y a donc des doutes concernant l'efficacité de la riposte. Le pays est conscient de sa fragilité économique et le manque de compétence technique est un autre facteur qu'il faut surmonter. Une télévision nationale doit être capable de produire des programmes en islandais pour les Islandais. Sans cela, elle n'a pas lieu d'être. Le problème est que la production demande des moyens que l'État n'est pas certain de pouvoir fournir. Mais le défi a été lancé et il devient inévitable de participer à l'évolution globale de la télévision. Il a fallu quatre ans de préparation avant la première retransmission, le 30 septembre 1966. La fondation d'une chaîne de télévision nationale fait partie de la modernisation du pays, mais elle est également synonyme de défense culturelle. Le but premier de la chaîne est de produire des programmes en islandais. Malgré des heures de transmission limitées, elle est, dès le début, obligée de combiner la production locale avec des émissions et des films étrangers. La télévision a pourtant tiré vers elle tout le budget de production de films destinés à être retransmis par la chaîne. Elle a également attiré une génération de jeunes cinéastes qui, après des études à l'étranger, cherchent du travail à la télévision, média à l'origine d'une grande partie des productions sur pellicule jusqu'au début des années 1980. Ainsi, de manière paradoxale, les réalisateurs de

cinéma émergent à nouveau au sein de la télévision qui les avait dans un premier temps étouffés.⁵⁶⁰

Pourtant, dans les années qui suivent la fondation de la télévision, il devient impossible de faire des films. Non seulement leur financement se révèle difficile, mais en plus le public est absent des salles obscures.⁵⁶¹ Reynir Oddsson, documentariste à ses débuts en 1963, cesse de tourner après 1967. Quand il décide de faire un film de fiction quelques années plus tard, personne ne croit au bien fondé de son entreprise.⁵⁶² L'État n'ose le soutenir et il rencontre des grandes difficultés à trouver un financement. Il trouve finalement un soutien en Suède et, à la surprise de tous, son film connaît un grand succès commercial à sa sortie, en 1977. Ce succès aide l'État à prendre la décision de créer la Fondation du cinéma deux années plus tard.⁵⁶³ Oddsson lui-même n'a jamais reçu d'aide pour produire d'autres films que *L'histoire d'un meurtre*, (*Morðsaga*), son premier et dernier long métrage de fiction. Un autre pionnier de l'époque, Þorgeir Þorgeirsson, a eu encore moins de succès. Il tourne quelques courts métrages documentaires entre 1963 et 1967, mais il ne reconnaît que *L'homme et l'usine* (*Maður og verksmiðja*), un film silencieux en noir et blanc⁵⁶⁴ que la télévision n'a jamais voulu montrer, malgré les prix récoltés dans les festivals. Þorgeirsson abandonne alors sa carrière de réalisateur pour fonder une cinémathèque tel qu'il en a connue à Paris et à Prague durant ses études. Le terrain n'est pas encore fertile pour une activité de ce type, et l'aventure commencée en 1968 ne dure que quelques mois.⁵⁶⁵ Selon Þorgeirsson, la télévision est censée « résoudre tous les problèmes de la vie culturelle »⁵⁶⁶ et notamment celui de la production de films. La télévision a donc eu un grand impact sur le cinéma et la culture en général. Au départ, elle occupe le terrain de production, mais elle ouvre également la voie à une nouvelle génération de cinéastes qui ont la possibilité d'y faire leurs preuves. C'est ainsi que le succès du premier téléfilm

⁵⁶⁰ Oddný Sen, « Sjóvarpsbyltingin á Íslandi og áhrif hennar á íslenska kvikmyndagerð til 1979 », in Guðni Elísson, *op.cit.*, pp. 927-936; p. 928.

⁵⁶¹ Vilhjálmur Knudsen, « Opinberlega er ekki búið að leyfa kvikmyndagerð á Íslandi », *Kvikmyndablaðið*, N° 5, 1982, pp. 24-30.

⁵⁶² Sen, *op. cit.*, p. 935.

⁵⁶³ Pétur Gunnarsson, « Íslenskur maður drepinn í bíó », *Morgunblaðið*, 19 septembre 1997, p. 54.

⁵⁶⁴ Sen, p. 933.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 935.

⁵⁶⁶ *Ibid.*: « Á þessum tíma fannst flestum að sjónvarpið væri lausn á öllu menningarlífi. »

du réalisateur Hrafn Gunnlaugsson l'aide à établir des contacts en Suède, où il trouve des coproducteurs pour financer ses longs métrages.⁵⁶⁷

Le Parlement met dix ans à décider s'il est prêt à assurer financièrement et techniquement une station de télévision pour une population qui ne dépasse pas 180 000 habitants. Cette hésitation peut partiellement être expliquée par la petitesse d'un pays encore sous-développé. Ses ressources économiques et technologiques sont alors aussi faibles que ses ressources humaines. L'économie est instable à cause de l'inflation, avec pour conséquence une devise fluctuante. Ces facteurs économiques ont joué sur les restrictions d'importation des appareils soumis à une taxation excessive qui oblige les cinéastes encore actifs à partir à l'étranger pour la postproduction des films.⁵⁶⁸ L'importation des appareils par le commerce ne dépend donc pas seulement de la disponibilité sur le marché à l'étranger, mais aussi de la possibilité de pouvoir les vendre à un prix abordable au consommateur ordinaire. Les mêmes facteurs ont rendu le renouvellement de l'équipement de la télévision difficile. Son équipement était plus proche du cinéma au départ, et elle n'a ainsi eu aucune influence sur l'art vidéo dans les années 1970. Tout renouvellement de l'équipement est lent, avec des années de retard par rapport aux dernières nouveautés.⁵⁶⁹ Quand la technologie de la vidéo arrive enfin à la télévision, elle est perçue en compétition avec le cinéma, et la question de savoir si la bande magnétique va remplacer le film et détruire l'art du cinéma est sérieusement posée. Cette crainte est surtout liée à l'explosion des locations de films sur cassette, et leur diffusion par câble dans des grands immeubles.⁵⁷⁰

L'établissement de la Fondation du cinéma en 1979, et le premier film produit avec son soutien, est généralement considéré comme le début du printemps du cinéma islandais. Il marque le départ d'une industrie cinématographique continue depuis la sortie de *Pays et fils* en 1980. Le film est réalisé d'après un scénario adapté du roman d'Indriði G. Þorsteinsson, mais cette fois-ci, le réalisateur est Islandais, ainsi que toute l'équipe technique. Le film est situé dans les années trente et raconte l'histoire d'un

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 932.

⁵⁶⁸ Nous faisons ici référence aux documentaires d'Ósvald Knudsen, qui ont eu un succès en salle avant l'arrivée de la télévision. Voir l'entretien avec Vilhjálmur Knudsen, *op.cit.*

⁵⁶⁹ Version non publiée d'un entretien avec Steina Vasulka et sa sœur Hildur Bjarnadóttir, journaliste à la Radio Nationale, en mai 2000.

⁵⁷⁰ Voir Sigurður Grímsson, *op. cit.*

jeune garçon de la campagne qui, en pleine crise économique, décide de quitter sa terre pour aller s'installer en ville. Il ne laisse pas uniquement derrière lui sa province, mais la fille qu'il aime. Ce sujet romantique, qui traite l'histoire d'un passé pas si éloigné, séduit les Islandais qui n'ont pas été complètement convaincus par l'histoire d'un meurtre situé dans un contexte local. Cela peut paraître étrange aujourd'hui avec l'engouement pour les romans policiers islandais, mais dans les années 1970, un tel scénario n'est tout simplement pas convaincant. *Pays et fils (Land og synir)* est plus probant, et le public est prêt à pardonner quelques défaillances techniques, notamment la prise de son. De telles faiblesses rencontrées dans le cinéma local sont tolérées au début, mais les spectateurs s'habituent à voir des films de meilleure qualité et deviennent rapidement plus exigeants. Les réalisateurs ne peuvent compter sur leur bonne volonté, et cela d'autant plus que le billet d'entrée en salle est presque deux fois plus cher pour les productions locales que pour les films américains. Ainsi, le cinéma devient une affaire de grand risque économique pour les réalisateurs, qui n'ont pas accès à des coproductions à l'étranger. Les choses s'améliorent après la nomination de Friðrik Þór Friðriksson aux Oscars pour le meilleur film étranger en 1992. Ce dernier possède déjà une maison de production qui profite de sa renommée.

Le cinéma a surtout été associé à la production montrée en salle et qui dépend d'un succès commercial. Cela change pendant une courte période qui commence en 1977, quand un groupe de jeunes artistes fonde la galerie Suðurgata 7. La galerie est surtout connue comme le fief de l'art conceptuel, mais elle est également un lieu privilégié de projection de films expérimentaux.⁵⁷¹ L'instigateur de cette partie de l'activité est Friðrik Þór Friðriksson, un des fondateurs de la galerie, qui propose son premier film expérimental en 1975. Il a alors l'intention de devenir cinéaste, mais à l'époque de Suðurgata 7, il est surtout connu pour sa cinéphilie. Il réussit ce que Þorgeir Þorgeirsson rêvait de faire en fondant *Fjalakötturinn*, le cinéclub des lycées ouvert à tous. L'activité de la galerie et du cinéclub est bien distincte, mais c'est à la galerie que les artistes et les futurs cinéastes dirigeants de clubs se fréquentent autour d'une activité commune. Friðrik Þór participe activement à la création conceptuelle avec des photographies et des

⁵⁷¹ Gunnþóra Halldórsdóttir, « Viðtal við Friðrik um Fjalaköttinn og Suðurgötu 7 », propos recueillis le 31 mai 2005, publié sur le site de la cinémathèque. Consulté sur: http://www.kvikmyndasafn.is/?ew_news_onlyarea=leftarea&ew_news_onlyposition=3&cat_id=27340&ew_3_a_id=165615

films. Ces derniers sont montrés à la galerie dans le cadre de festivals de films expérimentaux, où sont projetés des films d'artistes et de cinéastes émergents. Le film expérimental trouve sa place au sein de la filière art actuel à l'École des arts et métiers dans la deuxième moitié des années 1970, où elle est pratiquée sous l'influence de l'art conceptuel pendant quelques années. Une partie de ces films sont montrés à Suðurgata 7, mais les films eux-mêmes sont surtout connus à travers des témoignages. Une partie d'entre eux sont perdus tandis que d'autres sont conservés au Musée de l'art vivant, où ils n'ont pas encore été inventoriés. L'accès aux films posant toujours problème, ils restent ainsi un sujet à explorer. Ce que nous pouvons affirmer, c'est que les films sont sous l'influence de l'art conceptuel, et que l'attitude des artistes envers le médium est marquée par une certaine indifférence. Pour mieux saisir en quoi l'indifférence consiste, il faut citer Árni Ingólfsson, enseignant à l'École, qui dit que la technologie est devenue une partie intégrante de la vie quotidienne de la jeune génération, qui l'adopte « sans penser à sa nature ou ses limites. »⁵⁷² Cette remarque témoigne d'un sentiment d'appartenance à une époque et souligne la neutralisation de l'appareil dès qu'il se banalise.

Les films expérimentaux de Friðrik Þór Friðriksson se distinguent de ceux des artistes sur plusieurs points. Pour commencer, ses films les mieux connus sont élaborés après la période de Suðurgata 7. Ils portent pourtant l'empreinte des expérimentations faites durant la période prospère de l'art conceptuel. Ce sont *La Saga de Njall le Brûlé* (*Brennu-Njálssaga*) et *Le Cercle* (*Hringurinn*), qui datent respectivement de 1981 et 1985. Ces deux films sont tournés en 16 et 35 mm, et montrés au public dans des salles habituelles de cinéma et non dans l'espace privilégié de la galerie.⁵⁷³ Le dernier film reçoit le soutien de la Fondation du cinéma, et autant le lieu que l'œuvre bénéficient d'une médiatisation importante. Ils attirent l'attention des critiques, qui n'ont rien écrit sur les films montrés à la galerie. La projection de *Saga de Njall le brûlé* attire beaucoup d'attention, d'abord pour son titre et ensuite à cause du cadre non conventionnel dans lequel il est projeté. La projection n'est pas celle d'un film ordinaire

⁵⁷² Árni Ingólfsson, « Skemill fæðist », *Kvikmyndablaðið*, N° 5, 1982, pp. 7-11, p. 10: « Þessi kynslóð umgengst hlutina án hugleiðinga um eðli þeirra eða takmörk. »

⁵⁷³ Friðrik Þór Friðriksson dit dans l'entretien cité ci-dessus que ses activités de cinéphile au sein du cinéclub ont été séparées de ses activités au sein de la galerie Suðurgata 7, entièrement consacrées aux films expérimentaux de 8 mm.

puisqu'elle est accompagnée par un concert. Le spectacle qui a lieu autour de la projection est une tentative de créer un spectacle multimédia et une œuvre d'art total. Avant la séance, les spectateurs sont invités à assister à une performance de tonte de mouton suivie par un cabaret de rock donné par le groupe Kamarorghestar. Le nom est un jeu de mot sur l'orchestre de chambre qui devient « Le hurlement de chevaux de chambre » ou « de cabinet de toilette » selon les interprétations. Le détournement a un sens précis dans la salle de Cinéma de l'université (Háskólabíó), qui est également la salle de concert de l'orchestre national symphonique. Le tout est présenté sur un ton qui invite à une interprétation de rituel mythique, qui renvoie à Hermann Nitsch et à l'inspiration qu'il a donnée aux jeunes artistes après son passage dans le pays.

L'annonce de la projection d'un film sur une des Sagas attire la foule dans cette salle, qui peut accueillir jusqu'à mille spectateurs. Or, le cinéaste s'est bien gardé de révéler à l'avance sa façon de traiter le sujet.⁵⁷⁴ Quand la projection commence, elle est accompagnée par Þeyr, un groupe de musique punk bien avancé, dont les membres portent des casques de viking à l'occasion. Le film lui-même prend l'auditoire par surprise. Il est tourné avec une caméra 16 mm, l'objectif fixé sur une copie du livre *La Saga de Njall le brûlé*. Le début montre simplement la couverture, et ensuite une main apparaît à l'écran et commence à feuilleter les pages une à une. Arrivée au milieu du livre, la main disparaît hors cadre pour réapparaître avec une boîte d'allumettes. Elle en allume une et met le feu au livre, qui brûle lentement. Cette flambée représente le point culminant de l'histoire qu'est l'incendie de Bergþóshvoll, la ferme de Njáll. Ce traitement du sujet était à l'époque complètement inattendu. Le titre du livre est pris au sens littéraire et au lieu d'adapter l'histoire à l'écran, c'est le livre-objet qui est brûlé. Friðrik Þór Friðriksson suit la démarche des artistes conceptuels qui utilisent des titres pour décrire une action ou pour donner une instruction, comme dans la série de photographies de Sigurður Guðmundsson, *À boire du lait en suivant des gens de près* (*Að drekka mjólk og elta fólk*). Ainsi, au lieu de suivre la narration de la Saga, le cinéaste interprète littéralement le titre comme une incitation à brûler *Njála*, le livre. Les spectateurs sont déçus de leur rencontre avec les personnages principaux Njáll de Bergþórshvoll et Gunnar à Hlíðarenda quand ils se trouvent face à une présentation que

⁵⁷⁴ Eh, « Brennunjalssaga á hljómlaikum », *Tíminn*, 9 août 1981, p.7.

nous pouvons voir comme une déclaration cinématographique à propos du film en général, et un rapport entre cinéma et littérature en particulier. En refusant la narration, le film résiste à la littérature en se contentant de montrer une action. C'est une façon de se révolter contre une culture qui se veut surtout littéraire, par le biais du cinéma qui réclame sa place. En même temps, il souligne que le film permet le déploiement imagé d'une action filmée, qui peut être montrée sans le dire. Le film dure 18 minutes. Durant tout ce temps, la caméra reste au même endroit, ainsi que le livre objet qui est filmé. L'action est produite par des mains humaines, sans que l'on sache à qui elles appartiennent. Seules les mains sont capables de le faire, alors que la caméra ne fait qu'observer à la place de l'œil humain. Elle enregistre l'action qui est ensuite présentée telle quelle aux spectateurs sans montage, en temps réel. Cette façon de traiter le sujet est complètement inattendue et le film a pendant longtemps été suivi d'une odeur de scandale. Face à l'inattendu, les spectateurs ont perçu l'acte comme une moquerie tournée contre eux-mêmes. Un phénomène similaire s'est produit à la sortie du *Cercle* qui a pourtant été projeté dans une condition conventionnelle. Il explore autrement la capacité de la caméra à filmer le mouvement, sans l'intervention d'une action humaine autre qu'au début, pour placer la caméra. Ce film s'inscrit dans un genre cinématographique, celui du film sur la route. Le titre donne la référence mais il est le diminutif de la route nationale numéro un qui fait le tour de l'Islande. Cette route est ouverte en 1974, en même temps que deux ponts qui permettent pour la première fois la traversée du lit sablonneux de la rivière Skeiðará en voiture. « Faire le cercle » est depuis devenu une expression pour désigner un voyage « autour du pays », en suivant la route numéro un. Le film est tourné en roulant dans une voiture avec une caméra 35 mm fixée sur son toit. Le voyage commence à la sortie de la ville de Reykjavik, vers l'est, et suit la route qui fait alors 1100 km jusqu'au retour à la capitale. La caméra reste toujours au même endroit et ne bouge que grâce à la voiture. Le point de vue est celui de la caméra qui fixe le milieu de la route à un niveau légèrement supérieur à celui du chauffeur, ce qui donne au spectateur l'impression d'être assis à sa place. Les images défilent sur l'écran à une grande vitesse mais la caméra a pris une image toutes les 12 minutes pour donner l'impression de rouler à 1 250 km à l'heure, à la vitesse de la lumière. Chaque seconde offre une nouvelle image et pourtant chaque image reste

identique à l'image précédente avec le défilé de paysage. La caméra ne tourne qu'avec la voiture, qui suit la route. La route détermine ainsi le point de vue tout en restant le sujet central, au milieu du cadre. La caméra fixe l'horizon et ainsi, les seuls événements sont produits par les courbes de la route, les voitures croisées ou doublées, et le paysage qui s'approche à une vitesse effrénée qui empêche le regard de s'arrêter. La caméra filme mécaniquement et reste indifférente à ce qui entre dans son cadre, prédéterminé à l'avance par la route. Chaque image a la même valeur que l'image précédente, identique à l'image suivante. Selon l'interprétation littéraire, *Le Cercle* devient un véritable *road movie*, dédié à cette route numéro un.⁵⁷⁵ Le voyage en temps réel aurait pris plus qu'une journée, mais avec une prise limitée à une image tous les douze mètres, le réalisateur obtient l'effet d'une vitesse accélérée et un film qui dure 80 minutes. Le film peut être interprété comme une déclaration à propos du dispositif cinématographique, mais le réalisateur donne une autre réponse quand il est interrogé sur ses intentions à la sortie de film. Il présente *Le Cercle* comme un hymne au pays et au paysage. Les spectateurs qui n'ont pas eu l'occasion de « faire le tour » ni le courage de rouler sur la route de graviers – pas encore goudronnée - pourront l'admirer grâce au film.⁵⁷⁶ Or le paysage défile à une vitesse trop grande pour être contemplé, et la vitesse lui procure un aspect monotone. Le film est un échec commercial, malgré des critiques relativement positives.⁵⁷⁷ À partir de cette expérience, Friðrik Þór se tourne vers un cinéma de fiction qui domine rapidement la production.

L'image télévisuelle est fondée sur la même technologie électronique que la vidéo, et pourtant la vidéo s'en distingue par ses possibilités plus diverses.⁵⁷⁸ Les premières images vidéographiques exposées par Nam June Paik à la galerie Parnasse à Wuppertal en 1963 sont créées avec des images transmises par une station de télévision, modifiées sur les moniteurs de réception par l'artiste. Le médium est le signal électronique, mais il faut attendre l'arrivée de Sony Portapak aux États-Unis en 1968 pour pouvoir développer la vidéo comme un nouveau média indépendant. La première exposition

⁵⁷⁵ Un extrait du film est accessible sur <http://www.kvikmyndavefurinn.is/films/nr/408>

⁵⁷⁶ Anonyme, « Er þetta hringavitleysa hjá þér? », *Helgarpósturinn*, 7 mars 1985, p. 3.

⁵⁷⁷ Sáf, « Þeysireið um landið », *Alþýðublaðið*, 8. mars 1985, p. 3; Guðlaugur Bergmundsson, « Í fótspor Fíliasar Fogg », *NT*, 4. mars 1985, p. 9.

⁵⁷⁸ Yvonne Spielmann, *Video: The Reflexive Medium*, Cambridge, Mass., London, The MIT Press, 2008, trad. Anja Welle, Stan Jones, p. 77, 154.

d'art vidéo, *TV as Creative Medium*, est ouverte à la galerie Howard Wise à New York en 1969. Elle affirme la position de la vidéo à l'intérieur du champ artistique. Mais la télévision a également besoin d'expérimenter le nouveau média à l'intérieur du champ commercial. Ainsi les studios s'ouvrent aux artistes.⁵⁷⁹ La collaboration entre les artistes et la télévision fait partie de l'exploration sur les possibilités de l'image électronique dans des pays comme les États-Unis⁵⁸⁰. De telles expérimentations sont impensables à la télévision islandaise à la même époque. La chaîne ne possède même pas une caméra portable, et la production se limite à des tournages en studio. La télévision collabore étroitement avec le théâtre en filmant des pièces en studio et non pas avec des artistes visuels. Les prises intérieures sont tournées sur bande magnétique, mais à l'extérieur sur film.⁵⁸¹ Il faut attendre le début des années 1980 pour que la télévision décide d'abandonner le film pour tourner tout sur bande magnétique.⁵⁸² L'histoire de l'art vidéo ne peut donc pas être complètement détaché de celui de la télévision, et montre les conditions d'accès aux appareils qui ont à leur tour conditionné la pratique. La différence entre le développement global des arts technologiques et l'évolution locale tient à la distinction qui peut être faite entre un pays industriel à forte puissance économique et un pays en voie de développement. Il faut prendre en compte que l'Islande n'est pas à l'époque un pays développeur de technologies, ni un producteur, même si on constate une extension rapide de l'électricité qui alimente les ordinateurs et les médias de télécommunication. La production de l'électricité est relativement facile grâce à des ressources naturelles, mais la même chose ne vaut pas pour la production des appareils technologiques importés. La participation active au déploiement technologique commence tardivement et reste limitée à des secteurs économiques éloignés de l'art. Les artistes pionniers de l'art électronique sont isolés dans leur pratique, mais ceux véritablement intéressés par l'électronique sont engagés par les médias de masse. Le compositeur Magnús Blöndal Jóhannsson, pionnier de la musique électronique, dans les années soixante⁵⁸³, a pu continuer de composer des pièces électroniques après son retour des États-Unis puisqu'il travaille à la radio nationale où il

⁵⁷⁹ *Ibid.*, pp. 78-79.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁸¹ Oddny Sen, *op. cit.*, p. 929.

⁵⁸² Margrét Elísabet Ólafsdóttir, entretien avec Þór Elís Pálsson, recueilli le 14 avril 2004.

⁵⁸³ Voir Bjarki Sveinbjörnsson, *Tónlist á Íslandi á 20. öld, op. cit.*

a accès au studio d'enregistrement.⁵⁸⁴ Le pionner de l'art vidéo Þór Elís Pálsson entre dans la production, et vers la fin des années 1980, il est engagé par la télévision nationale où il crée des émissions sur l'art vidéo. Finnbogi Pétursson, qui a été le premier artiste islandais à s'être consacré à l'art du son, travaille pour une chaîne privée de télévision à la même époque. De même, les réalisateurs de cinéma travaillent à la télévision à une époque où l'industrie du cinéma n'existait pas encore. Ce rapport des artistes avec les médias est étroitement lié à l'accès aux appareils, à la maîtrise de la technique et à l'économie.⁵⁸⁵

L'art vidéo

Des questions nées à partir d'une étude sur l'art vidéo ont tourné notre regard vers le développement de l'industrie du cinéma et la fondation de la télévision. Ce retour est nécessaire pour que nous comprenions comment la technologie est adoptée par les artistes. Cela permet de montrer pourquoi l'évolution de l'art vidéo, et ensuite les arts numériques, sont en décalage par rapport à la situation globale. Les conditions dans lesquelles les artistes travaillent en Islande montrent que l'accès aux appareils est un facteur déterminant qui ne peut être distingué de l'économie. Cela n'exclue pas que tous les artistes rencontrent des difficultés, mais dans le cas de l'Islande, elles s'appliquent au champ artistique et culturel dans leur ensemble. C'est uniquement en gardant cette différence à l'esprit qu'il devient possible de comprendre pourquoi la vidéo est restée relativement marginale jusqu'à la fin des années 1990 et pourquoi elle suscite encore aujourd'hui une certaine réticence, notamment de la part des spécialistes historiens de l'art, philosophes ou artistes critiques d'art. L'accès aux appareils ne concerne pas uniquement les artistes dans leur pratique, mais les musées qui n'ont pas été en mesure de montrer des œuvres nécessitant des dispositifs technologiques importants pour être exposés. En même temps, l'accès aux outils n'est qu'un facteur qui s'inscrit dans un contexte général. L'utilisation d'un nouveau médium commence avec une démarche suscitée par une curiosité qui peut disparaître si elle ne trouve pas un terrain fertile pour

⁵⁸⁴ *Ibid.*, pp. 186, 195-197.

⁵⁸⁵ Arnaldur Indriðason, *op.cit.*, particulièrement pp. 888-889.

se déployer. C'est pourquoi nous rencontrons des œuvres isolées et des carrières abandonnées ou des artistes aux compétences qui les ont emmenés dans une direction extra-artistique. D'un autre côté, l'automatisme de l'appareil d'enregistrement peut être trompeur, au sens qu'il donne l'illusion que l'artiste peut se passer de compétences techniques, ce qui engendre certains effets sur l'enseignement de la vidéo. La technique devient tabou à partir du moment où l'on a voulu séparer l'idée de la réalisation de l'œuvre. La vidéo n'est pas perçue comme un média technologique, mais comme un moyen pour documenter une action ou une performance pas toujours conçues pour la caméra, elle-même regardée comme un outil de documentation et souvent utilisée sans compétence. Le résultat des telles manœuvres est décevant et conduit à l'abandon. La vidéo est associée à l'ennui, qui devient un critère de rejet.⁵⁸⁶ Tous ces facteurs influencent la création et la réception des œuvres vidéographiques, mais ils ne permettent pas d'expliquer pleinement les débuts hésitants de la pratique. La technologie arrive en Islande avec une décennie de retard par rapport aux pays voisins comme l'Angleterre, au moment où l'art connaît un tournant. Il faut ainsi compter avec l'ambiance générale qui règne dans le milieu artistique, et sa tendance à se diriger vers une hégémonie dont la prédominance éclipse d'autres pratiques. La prépondérance d'une pratique signifie que si une initiative individuelle dans un domaine tel que l'art vidéo n'est pas portée par un courant plus large qui suscite l'enthousiasme général, elle risque de s'estomper. C'est ce qui arrive à la vidéo, qui disparaît de la scène avant de réapparaître, sans susciter un grand engouement. Elle devient progressivement un outil normalisé parmi d'autres sans qu'on lui prête une attention particulière.

L'arrivée tardive de l'art vidéo en Islande peut surprendre quand on sait qu'un des pionniers dans ce domaine est une artiste islandaise, Steinunn Bjarnadóttir Briem, mieux connue sous le nom de Steina Vasulka. Elle vit aux États-Unis depuis les années soixante, ce qui explique son parcours différent des artistes qui ont vécu et travaillé en

⁵⁸⁶ Gunnar J. Árnason, « Gerningahríð », *Pressan*, 1er juillet 1993, p. 30: « Les premiers artistes à se servir de la vidéo sont soit disant des artistes conceptuels, pour qui la vidéo est un moyen idéal pour se concentrer sur l'idée et son exécution, et ainsi éviter la contrainte de fabriquer des objets durables. Ce groupe d'artistes a contribué à créer le discrédit sur l'art vidéo. » ou « Þeir myndlistarmenn sem fyrst tóku vídeóið í sína þjónustu voru hallir undir svokallaða konseptlist, enda virtist það tilvalin leið til að einbeita sér að hugmyndinni og útfærslu hennar og losna við þá kvöð að búa til varanlega hluti. Það er einmitt þessi hópur listamanns sem réð ferðinni mikið til og mótaði þá ímynd og það óorð sem mynbandalist fékk á sig. »

Islande. Steina est une musicienne de formation, et a découvert la vidéo à New York où elle s'est installée avec son mari Woody Vasulka en 1965. Ils se sont rencontrés à Prague où Steina faisait des études de musicologie et Woody de cinéma. Ils ont vécu une année à Reykjavik, pendant laquelle Steina a été violoniste dans l'orchestre national symphonique. Woody, le cinéaste, ne voit aucun avenir dans un pays où la production cinématographique est quasiment inexistante. C'est à New York qu'ils découvrent la vidéo, qui en est alors à ses balbutiements. Le couple devient l'un des principaux protagonistes d'une nouvelle scène d'arts électroniques, où les échanges d'appareils et d'expériences constituent une partie importante de la pratique.⁵⁸⁷ C'est pour répondre aux besoins d'échanges qu'ils créent *The Kitchen* en 1971, qui devient rapidement un lieu où les artistes peuvent montrer leurs œuvres sans passer par les circuits conventionnels du monde de l'art. Dès le début, les artistes approchent la vidéo avec des attitudes différentes, qui permettent de distinguer les différentes pratiques. Les activistes veulent créer une information en alternance avec les médias de masse, et le genre documentaire s'en trouve transformé. Les artistes issus de l'art conceptuel et de Fluxus sont plutôt tournés vers la performance et les questions d'espace et de relation avec le spectateur, alors que la vidéo expérimentale définit la spécificité du médium.⁵⁸⁸ Ce sont les vidéos d'artistes qui sont exposés à la galerie Howard Wise en 1969 lors de l'exposition *TV as a Creative Medium*. Au bout de quelques années, la vidéo s'est retranchée dans les circuits des galeries.⁵⁸⁹ Steina et Woody, qui ne proviennent pas du milieu des arts plastiques, se tournent vers des expérimentations avec le signal électronique, le cadre et le dispositif. En 1973, ils quittent New York pour Buffalo, où ils participent à la fondation du premier département d'étude des médias, initié par Gerald O'Grady. La période à Buffalo est marquée par des recherches intenses où Steina développe des œuvres comme *Machine Vision*, *Orbital Obsession* et *Violin Power*. Steina et Woody sont restés en-dehors des circuits traditionnels de l'art contemporain, mais ont exploré la vidéo au sein d'une communauté d'artistes qui circulait dans des festivals d'art vidéo et des arts électroniques aux États-Unis et en

⁵⁸⁷ Margrét Elísabet Ólafsdóttir, « Eruð þið í vídeói? », *Dagur*, 20 mai 2000, pp. 24-25.

⁵⁸⁸ Spielmann, *op. cit.*, pp. 81-112.

⁵⁸⁹ Woody Vasulka, « Sony CV Portapack : Industrial, 1969 », in éd. David Dunn, Steina Vasulka, Woody Vasulka, *Eigenwelt der Apparate-Welt. Pionniers of Electronic Art*, Santa Fe, N.M. The Vasulkas, Linz, Ars Electronica, 1992, p. 150.

Europe. Ce cercle évolue avec la technologie et s'agrandit autour des centres des nouveaux médias numériques dans les années 1990. En Islande, une telle communauté locale est absente et les relations d'artistes individuels avec la communauté internationale sont très faibles et de courte durée, dès lors qu'elles se sont établies. L'absence de la vidéo et d'un milieu d'art électronique au sens large fait que Steina a peu de contacts avec les artistes locaux quand elle vient en Islande dans les années 1970 et 1980. Jusqu'à la fin des années 1970, nous ne trouvons aucun signe d'intérêt pour son travail à part un petit article paru en 1972, dans lequel le couple est mentionné comme faisant partie d'une exposition où des artistes ont montré « une nouvelle forme du cinéma qu'on appelle art vidéo ».⁵⁹⁰ L'article est repris du *New York Times* et ce n'est qu'en 1979 qu'un journaliste local publie un reportage sur « les pionniers d'une nouvelle expression artistique », à l'occasion d'une exposition qui a lieu quelque mois plus tôt à la galerie Albert Knox à New York et à Buffalo.⁵⁹¹ Ce nouvel art paraît très étrange et compliqué à la journaliste, qui fait de son mieux pour expliquer de quoi il s'agit. Les Islandais commencent à prendre conscience de l'existence de Steina, mais doivent attendre 1984 avant de voir ses vidéos exposées à Reykjavik pour la première fois.⁵⁹² C'est dans le cadre d'une exposition collective organisée par le Festival des arts à Reykjavik, qui a invité dix artistes islandais vivant à l'étranger à exposer.⁵⁹³ Nous y trouvons les artistes SÚM, Sigurður Guðmundsson et Þórður Ben Sveinsson qui viennent des Pays-Bas, les peintres pop Tryggvi Magússon et Erró qui vivent respectivement à Copenhague et Paris, le couple Kristín et Jóhann Eyfells qui sont venus des Etats-Unis, comme Steina et Louisa Matthiasdóttir. Ces artistes viennent de directions différentes, mais l'œuvre la plus inhabituelle est celle de Steina. Elle arrive avec des vidéos telles que *Summer Salt* et *Bad*, exposées sur un écran de télévision, et avec son œuvre la plus récente à l'époque, *The West*, élaborée sur une vidéo à deux

⁵⁹⁰ Anonyme, « Ný listgrein vekur eftirtekt í USA », *Morgunblaðið*, 11 août 1972, p. 17: « ... nýstárlegu formi kvikmyndlistar, er gengur undir nafninu „Video Art“. »

⁵⁹¹ Elín Pálmadóttir, « Brautryðjendur í nýrri listtúlkun », *Morgunblaðið*, 21 janvier 1979, pp. 18-19.

⁵⁹² L'écrivain Guðbergur Bergsson affirme avoir vu les vidéos de Steina à l'Institut Culturel des États-Unis à Reykjavik dans les années 1970. C'est tout à fait possible puisqu'en 1976, il y a « une présentation d'images faites pour la télévision ». Voir Velvakandi, « Sæluvika kvikmyndaáhugafólks », *Morgunblaðið*, 15 février 1976, p. 45: « Menningarstofnun Bandaríkjanna er líka með ágætjar nýjar myndir gerðar fyrir sjónvarp á þriðjudags og fimtudagskvöldum í febrúar. » ; et Guðbergur Bergsson, « Gjálífi », *Helgarpósturinn*, 27 octobre 1983, p. 10.

⁵⁹³ *10 gestir*, Reykjavík, Listahátíð í Reykjavík, 1984.

circuits, montrée dans une disposition sculpturale. L'œuvre vient d'être exposée à Pompidou à Paris mais pose quelques problèmes au musée islandais. Elle demande deux lecteurs de disques laser et jusqu'à vingt-deux moniteurs qui sont supposés être arrangés en superposition, deux par deux, sur un socle qui forme une longue ligne légèrement courbe. Dix moniteurs ont pu être empruntés chez différents propriétaires de Reykjavik, qui ont bien voulu les récupérer après le week-end du vernissage, et l'œuvre n'a donc été visible que pendant trois jours.⁵⁹⁴ Comme elle n'est pas imaginée pour être exposée dans un espace blanc mais dans l'obscurité, les moniteurs ne peuvent pas être installés dans la salle d'exposition principale. On leur trouve une place dans la salle de réunion du musée, seul endroit pouvant répondre à ces exigences.⁵⁹⁵ L'exposition est bien couverte dans la presse avant le vernissage, et Steina attire une grande attention, dont la source ne sont pas les œuvres en tant que telles, mais leur caractère technologique et l'étrangeté de la vidéo, difficile à expliquer selon les journalistes. Les critiques n'ont pas plus de facilité à en parler. Le seul à les mentionner est Valtýr Pétursson, qui reconnaît qu'il ne connaît pas assez l'art vidéo pour pouvoir les juger.⁵⁹⁶ Árni Bergmann, rédacteur en chef de *Þjóðviljinn* et critique littéraire, ne critique pas l'exposition mais raconte le week-end d'ouverture du festival, où il remarque la fascination des visiteurs pour les œuvres de Steina. Il en déduit que c'est parce que les Islandais sont des technophiles facilement séduits par la nouveauté.⁵⁹⁷ *The West* est perçu comme une prouesse technologique et moins d'attention est portée à son contenu.⁵⁹⁸ Il s'agit pourtant d'une œuvre qui traite le rapport de l'homme avec la nature à deux époques distantes. L'œuvre souligne également l'incapacité du dispositif technologique à entrer en compétition avec l'expérience de la nature, vécue sur place. Elle souligne également sa différence avec l'observation médiatisée. Le caractère technologique de *The West* est accentué par l'électronique qui montre la discordance entre la perception de l'œil humain dans un espace naturel et l'image saisie par une caméra dirigée par un dispositif automatique. La transmission de l'image sur un petit

⁵⁹⁴ Anonyme, « Stærsta verkið aðeins í þrjá daga », *Morgunblaðið*, 2 juin 1984, p. 12.

⁵⁹⁵ SS, « Myndlist á Listahátíð í Reykjavík », *Þjóðviljinn*, 30 mai 1984, p. 8; Anonyme, « Steinunn sýnir á 10 myndskjám », *Morgunblaðið II*, 27 mai 1984, p. 65.

⁵⁹⁶ Valtýr Pétursson, « 10 gestir », *Morgunblaðið*, 15 júní 1984, p. 25.

⁵⁹⁷ Árni Bergmann, « Séð og heyrt á Listahátíð », *Þjóðviljinn*, 5 juin 1984, p. 6.

⁵⁹⁸ À l'exception de GFr. « Eins og að verða ástfangin », *Þjóðviljinn*, 2 juin 1984, pp. 10-11.

écran à surface limitée agrandit encore la différence entre le cadre télévisuel et l'étendue de l'espace filmé. La multiplication des écrans permet de transmettre, par le biais de la technologie, le sentiment d'étendue, qui contraste avec la taille réduite de l'écran télévisuel. Dans le même temps, les images captées par une caméra mécaniquement contrôlée élargissent autrement le champ de la vision humaine. Or, si la multiplication des écrans permet de dépasser le cadre, Steina n'essaie pas de transmettre fidèlement une expérience vécue ou d'imiter la nature. L'attention est tournée vers la vidéo, et comment elle peut élargir autrement le champ perceptif. Le signal qui constitue l'image saisie est modifié pour souligner la picturalité propre à l'électronique. Ainsi, il n'est pas faux de porter l'attention sur la technologie puisque chaque nouvelle technologie devient une source d'exploration de l'imaginaire de l'artiste. Le passage de l'analogique au numérique fait partie d'une telle exploration et en 1984, Steina a déjà commencé à expérimenter cette transition que les Islandais ont pu découvrir dans *Bad*.⁵⁹⁹ Mais ils ont également leur façon d'aborder l'art. Ils sont sensibles à la représentation de la nature qu'ils connaissent, et réagissent différemment à celle de *The West*, qui présente les étendues désertiques du sud-ouest américain, où les vestiges des anciennes habitations indiennes croisent les radiotélescopes de Very Large Array. Le désert américain ne fait qu'accentuer l'étrangeté de l'œuvre et l'éloigner du contexte de l'art local. Les artistes qui ont depuis les années soixante-dix le sentiment d'être des participants actifs de la scène internationale de l'art se sentent désœuvrés face à la vidéo de Steina. Elle fait partie d'un autre milieu que celui qu'ils connaissent. Sa démarche artistique est éloignée de l'univers de l'art conceptuel et de Fluxus, ce qui crée une distance entre sa pratique et celle des artistes vivant sur place. Cette première apparition de Steina et de ses vidéos dans le contexte islandais n'a pas renforcé cette relation. Il faut attendre presque dix ans avant qu'elle n'expose à nouveau en Islande, et soit invitée à donner des cours à l'École des arts et métiers.

Pour comprendre le décalage qui existe entre les vidéos expérimentales de Steina et la pratique de la vidéo en Islande vers le milieu des années 1980, il nous faut revenir en arrière. Les discussions qui ont lieu autour de la fondation de la télévision ont éveillé un certain intérêt pour la technologie électronique, qui se manifeste dans les médias qui

⁵⁹⁹ *Ibid.*

suivent l'évolution de loin. Ces écrits et articles sont souvent accompagnés de spéculations sur l'éventuelle arrivée d'une telle technologie en Islande. Ainsi, les premiers articles sur la vidéo apparaissent dans les années soixante, mais de façon suffisamment irrégulière pour qu'en 1975, un journaliste qui spéculait sur les nouvelles possibilités de la vidéo affirme qu'il s'agit là d'une technologie « dont les Islandais n'ont pas beaucoup entendu parler ». L'équipement est destiné aux professionnels et n'a pas encore de portée sur le grand public, explique le journaliste. Or, une photographie qui accompagne l'article montre une caméra portable de Sony qui existe sur le marché depuis quelques années. La vidéo arrive enfin en 1977, mais dans l'esprit du public, elle est surtout associée aux locations de cassettes de films qui connaissent une explosion en 1981. Entre ces deux dates, quelques changements importants ont lieu. L'image vidéo est entrée dans l'espace domestique et public, notamment via les boîtes de nuit, les caméras de surveillance font leur apparition, et la télévision connaît une transition technologique avec l'abandon du noir et blanc au profit de la couleur. Cette évolution bénéficie aux étudiants de l'École d'arts, qui récupèrent des films en noir et blanc encore vierges. Les artistes ne sont pas passés directement à la vidéo, et nous ne trouvons aucune trace de l'utilisation d'une caméra de surveillance, qui a pourtant joué un grand rôle dans le travail des artistes vidéastes comme Dan Graham, Bruce Nauman, et Vito Acconci dans les années 1970. Nous constatons néanmoins un premier signal de ce passage immanent et d'une pratique future surtout élaborée sur l'enregistrement de performance. Ólafur Lárusson utilise en effet la vidéo pour filmer une performance lors d'un vernissage à la galerie SÚM en 1978. Le critique d'art Bragi Ásgeirsson décrit « une image animée » montrée sur un écran de télévision en noir et blanc, qu'il trouve floue et mal enregistrée. Cet exemple n'est qu'une trace qui ne fait qu'indiquer que les artistes ont compris la possibilité de remplacer le film par la vidéo comme médium d'enregistrement des performances. Ólafur Lárusson n'a pas à notre connaissance continué à utiliser la vidéo, qui a mis plus longtemps à percer. La vidéo a d'abord trouvé sa place dans la production commerciale et au sein de l'institut de publications pédagogiques. Au début des années 1980, elle est uniquement pratiquée par une poignée d'artistes, qui ont en commun d'avoir commencé leurs études d'art actuel à l'École des arts et métiers, puis ont poursuivi à l'Académie de Jan van Eyck à Maastricht aux Pays-

Bas. Là, ils ont étudié de 1978 à 1984, et ont fait leurs premières vidéos, devenues depuis la preuve que l'art vidéo existe, tout comme les peintures abstraites de Finnur Jónsson montrent que la peinture abstraite existe dans les années 1920. Ces artistes ont en commun avec ceux qui ont étudié aux États-Unis à la même époque de ne pas avoir continué de pratiquer la vidéo après leur retour au pays que de façon discontinue. La même chose peut être dite sur l'intérêt des artistes pour l'image mouvement, qui a une histoire plus longue. Dieter Roth travaille sur des premières expérimentations avec le film dès la fin des années 1950, et Erró tourne quelques films en France au début des années 1960. En Islande, la pratique expérimentale commence quand Ólafur Lárusson achète une 8 mm Rolex en 1968, qu'il utilise avec Birgir Andrússon pour faire des expérimentations qu'ils décrivent comme des esquisses. Cette pratique est introduite à l'École des arts, qui engage Lárusson en 1978 pour donner des cours qu'il assure pendant quatre ans. L'école se dote d'une caméra vidéo en 1980 (ou 1981), mais l'enseignement reste rudimentaire. Nous n'avons trouvé aucune trace ou témoignage nous permettant de confirmer qu'elle a été utilisée. Cette même année, les Islandais commencent à faire des vidéos à Jan van Eyck, alors que ceux qui travaillent en Islande continuent de tourner des films en 8 et 16 mm. Une partie de ces films est conservée dans la collection du Musée de l'art vivant, alors que d'autres sont perdus. Ce sont donc surtout des témoignages qui permettent de rendre compte de la nature de la pratique, et d'affirmer qu'il s'agit surtout d'enregistrement de performances et d'expérimentations avec la caméra. Une exception à cette règle : les films tournés par le collectif Oxsmá en 1983 et 1985. *La planète Oxsmá (Oxsmá plánetan)* est un court-métrage de science-fiction et le long-métrage *Suce-moi Nina (Sjúgðu mig Nína)* un film policier. Ils ont plus de parenté avec le cinéma de fiction qu'avec les films expérimentaux, à part le fait d'être tourné en 8 mm. Le collectif est aussi un groupe de rock. Il enregistre un clip musical en 1984 qui, après avoir été diffusé dans l'émission musicale à la télévision nationale Skonrokk, devient un tube. Les membres d'Oxsmá ont critiqué la télévision pour avoir favorisé les clips étrangers, mais la rareté des clips islandais fait que chaque nouveauté attire une grande audience. Les activités d'Oxsmá ne se limitent pas à la musique. La même année, ils montent Oxtár, un spectacle-environnement invitant à la participation active des spectateurs. Le spectacle est enregistré et le groupe prévoit de

continuer à produire des vidéos. Mais il cesse ses activités en 1985, quand deux de ses membres partent étudier en Grande-Bretagne.

Quant à la pratique de la vidéo au sein de l'École d'art, les témoignages ne sont pas concordants. L'arrivée de la caméra coïncide avec un engouement pour la nouvelle peinture, qui devient une pratique dominante dans les années 1980. Peu visible dans les expositions, la vidéo disparaît pratiquement avant même d'avoir pleinement surgi – à part dans quelques exceptions sur lesquelles nous allons revenir. Une nouvelle caméra est achetée par l'école en 1987, sans que l'on croie nécessaire d'installer un studio de montage ou d'engager un technicien. Les vidéos des étudiants montrent clairement que l'enseignement reste au stade de l'initiation, qui se limite à filmer des objets bougés devant la caméra. Elle s'arrête à l'enregistrement de l'image, sans passer par le montage ou la manipulation du signal électronique, et l'utilisation des synthétiseurs est absente. Les professeurs qui assurent les cours ne possèdent pas de pratique vidéographique, et leur approche reste purement conceptuelle. Mais c'est le temps limité consacré à l'apprentissage et l'équipement réduit qui participent surtout à l'insuccès de ce nouveau médium auprès des étudiants. Les artistes hésitent à utiliser le média. Les vidéos exposées à la galerie Suðurgata 7 et au Musée de l'art vivant entre 1977 et 1981 sont sans exception le produit d'artistes étrangers, Hollandais et Américains entre autres. Les premières vidéos islandaises, qui sont apparues en 1982, sont produites à l'étranger. La vidéo est à peine devenue une option pour les artistes quand la nouvelle peinture éclate au grand jour dans un festival, organisé dans un espace abandonné à Reykjavik en janvier 1983. *Le côté d'or respire (Gullströndin andar)* est depuis associé au retour d'une peinture qui a réjoui les critiques d'art et les deux grands musées collectionneurs, qui avaient négligé l'art actuel. En réalité, le festival est plus qu'une exposition d'art, puisque poètes et musiciens punks se lient aux artistes et que l'impact sur les arts plastiques est considérable. Même des artistes alors actifs à Suðurgata 7 se tournent vers la peinture, sans abandonner complètement leur démarche conceptuelle. Des questionnements de l'époque ont un retentissement certain qui colore encore aujourd'hui le discours sur l'art, la peinture et le moyen en général. Il faut attendre le début des années 1990 pour que les artistes redécouvrent la vidéo et lui portent un nouveau regard tout en restant fidèles à l'approche qui privilégie le moyen qui sert

l'idée. Quelques événements marquants ont contribué à réveiller cet intérêt, permettant à la vidéo d'entrer dans la boîte à outils des artistes, qui commencent à la voir comme un médium au même titre que les autres.

En tant qu'étudiants de la filière art actuel de 1975 à 1981, Þór Elís Pálsson et Ásta Ólafsdóttir font leurs premières expérimentations avec l'image-mouvement à travers le film. Mais ce n'est qu'après leur arrivée à l'Académie de Jan Van Eyck qu'ils ont la possibilité d'explorer la technologie de la vidéo.⁶⁰⁰ Lorsque Þór Elís entame ses études en 1979, l'Académie possède déjà des appareils qui permettent d'expérimenter la bande magnétique, mais un an plus tard, elle ouvre un studio parfaitement équipé est aménagé.⁶⁰¹ Þór Elís, qui avait continué à travailler sur le film, commence à s'intéresser à la différence entre le film et l'image électronique. Il est fasciné par la vidéo, et finit par devenir assistant au studio.⁶⁰² À la fin de ses études en 1982, il est invité à exposer à la galerie Dominicanerkerk, où il installe un dispositif élaboré avec trois moniteurs et quatre haut-parleurs. Sur deux moniteurs, placés côte à côte, le spectateur voit deux images panoramiques. Sur l'écran gauche, un balayage de paysage va vers la droite, et sur l'écran droit vers la gauche, avant de se fixer sur un arbre qui apparaît à moitié sur chaque écran. Puis les caméras se dirigent lentement vers le ciel au-dessus de l'arbre, qui disparaît de l'image. Le spectateur entend alors derrière lui le bruit d'un avion, qui attire son regard vers un troisième moniteur situé derrière lui. Il peut alors y voir l'arbre réapparaître depuis le haut de l'écran. En même temps, un son grave envahit l'espace. La galerie est située dans une ancienne cathédrale, dont le volume amplifie le son qui secoue les vitres et masque les voix des spectateurs. L'arbre est un chêne soigneusement choisi pour sa forme symbolisant la bombe atomique, également illustrée par une musique du compositeur Lárus Grímsson. L'œuvre exprime les préoccupations environnementales de l'artiste, qui se pose des questions sur les capacités de l'homme à détruire la nature par ses avancées scientifiques et technologiques. La question est traitée de manière simple, mais efficace quand on prend en compte le dispositif de

⁶⁰⁰ Cela dit, ils ne sont pas complètement étrangers à la vidéo. Ásta a par exemple travaillé à la télévision nationale en Islande, où elle fréquente le studio de montage.

⁶⁰¹ Informations recueillies au cours d'entretiens avec Ásta Ólafsdóttir et Þór Elís Pálsson les 2 et 14 avril 2004.

⁶⁰² Il raconte dans un entretien qu'il aurait pu continuer, mais il a le mal du pays et y retourne cette même année.

réalisation et l'espace de l'exposition. La réalisation a demandé une réflexion sur la coordination de l'équipement, et notamment des deux caméras qui balayaient simultanément l'horizon, puis l'arbre dans une direction verticale. L'image et le son devaient aussi être accordés, mais le son grave a été trouvé dans un studio d'enregistrement à Reykjavik. Þór Elís a montré l'installation au Musée de l'art vivant, où il découvre autrement l'importance du dispositif et l'influence de l'espace sur la perception du son. Le dispositif n'est plus le même, les haut-parleurs sont moins puissants et l'espace est resserré avec un plafond bas, sans la symétrie de la cathédrale. L'œuvre perd ainsi sa force, et l'exposition passe inaperçue des critiques. Mais ce n'est pas la raison pour laquelle Þór Elís Pálsson disparaît de la scène artistique, deux ans après son arrivée au pays. Comme c'est souvent le cas chez les jeunes artistes qui rentrent après un séjour à l'étranger, Þór Elís est très actif dans le milieu artistique après son retour. Il devient président d'une association d'artistes, qui a pour but de réunir toutes les associations spécialisées. Il participe également à un comité d'expositions collectives montrées à Kjarvalsstaðir en 1983, où quelques vidéos sont exposées, et crée un studio équipé pour produire des vidéos en collaboration avec quelques amis. Il est convaincu que la vidéo est l'art du futur⁶⁰³ mais les autres artistes ne montrent aucun intérêt pour l'équipement⁶⁰⁴, à part Steina qui emprunte la caméra quand elle passe au dans le pays.⁶⁰⁵ Le studio est surtout utilisé pour d'autres activités et des ateliers divers. En même temps, les Islandais sont en train de découvrir la technologie de la vidéo, qui commence à être utilisée pour la production des publicités, des documentaires et des clips musicaux montrés à la télévision. Les compétences techniques de Þór Elís sont recherchées, et il est engagé par une nouvelle maison de production entièrement équipée pour produire des vidéos. C'est le travail alimentaire qui prend le dessus pendant quelques années, ou jusqu'à ce qu'il soit engagé comme producteur à la télévision nationale en 1991. Il profite de cette position pour proposer une série d'émissions créées par des artistes, quasiment tous passés par l'Académie de Jan van Eyck. L'émission, intitulée *Sur des images (Um myndir)*, est retransmise en quatre épisodes au début de l'année 1992, avec à chaque fois une introduction de Þór Elís. Les artistes invités à

⁶⁰³ Hildur Einarisdóttir, « Vídeólist – list framtíðarinnar? », *Morgunblaðið*, 5 août 1983, pp. 38-39.

⁶⁰⁴ Mon entretien avec Þór Elís Pálsson *op. cit.*

⁶⁰⁵ Partie non publié de mon entretien avec Steina, *op. cit.*

participer au projet sont Ásta Ólafsdóttir et Finnbogi Pétursson, qui étaient à Jan van Eyck à la même époque que Þór Elís, ainsi qu'Alda Lóa Leifsdóttir et Þorvaldur Þorsteinsson, un nouveau diplômé de Jan van Eyck. Ils ont tous été invités à réaliser une ou deux vidéos de dix minutes chacune. Cette émission marque le début d'un intérêt renouvelé pour la vidéo.

Ásta Ólafsdóttir arrive à Jan van Eyck en 1981, où elle explore également les possibilités de la vidéo. Elle s'est livrée à une réflexion sur la spécificité du médium, mais n'a jamais été fascinée par la vidéo au point de vouloir acquérir un équipement⁶⁰⁶ comme Þór Elís. Après son retour au pays en 1986, le Studio Fjóla a déjà cessé ses activités, et elle n'a pas la possibilité d'accéder à des bons appareils sans louer un studio professionnel. Habituee à travailler avec un équipement de bonne qualité, la vidéo domestique ne l'intéresse pas. Elle continue pourtant à faire des vidéos, mais après avoir été obligée de tourner sur film avant de le transférer sur cassette, elle décide d'abandonner. Pendant ses années à Maastricht, elle reste active dans les festivals d'art vidéo, et continue pendant un certain temps, à envoyer ses cassettes, que la douane veut taxer dès leur retour.⁶⁰⁷ Pendant ses études à Jan van Eyck, Ásta fait cinq vidéos marquées par l'influence de l'art conceptuel et la performance, en même temps qu'elles montrent une évolution vers plus d'expérimentation avec le médium. *Melon, In Between (Inn á milli)* et *Æillets (Nellikur)* sont filmés par une caméra fixée sur une action, mais dans les deux derniers, elle passe à l'incrustation. Le premier montre le découpage d'un melon en cinq morceaux qui guide un jeu de langage basée sur les lettres composant le mot *melon*. Chaque morceau est découpé et posé sur la table en même temps que l'artiste, dont on ne voit que les mains, prononce une lettre, puis une autre qui composeront *melon*. La suite de l'action consiste à réarranger les morceaux pour qu'ils forment le mot *lemon*. Chaque morceau est désigné comme une lettre, alors qu'ils restent identiques à eux-mêmes. Le réarrangement, qui est censé former un nouveau mot, manifeste le pouvoir de l'artiste de désigner les morceaux comme lettres. Le sérieux de la performance, combiné à l'absurdité de l'acte, fait la pertinence de cette œuvre, clin d'œil à la *Semiotics of the Kitchen* de Marta Rosler et aux jeux de langage de Sigurður Guðmundsson. Dans *Æillets*, la caméra reste immobile sur une pile

⁶⁰⁶ Entretien avec Ásta Ólafsdóttir, *op. cit.*

⁶⁰⁷ *Ibid.*

d'œillets roses et blancs. Le mouvement est produit par des mains, qui apparaissent pour les enlever un à un et les remplacer par des bouts de bois. Cette action répétitive est accompagnée de musique au piano, qui crée suffisamment de tension pour retenir l'attention du spectateur. La musique est composée et jouée par Ásta, également l'auteur d'une prose qu'elle récite en voix off dans *In Between*. Dans les deux dernières vidéos, *Concert* et *Ça continue ou pas (Það heldur áfram)*, Ásta se livre à des expérimentations avec des incrustations d'images, tout en continuant à travailler le rapport de l'image avec le langage parlé et la musique. La dernière vidéo de cette période, tournée sur film, est exposée au Musée de l'art vivant en 1986, dans le cadre d'une exposition privée montrant la diversité de l'œuvre d'Ásta et des médiums utilisés. L'année précédente, elle a montré des vidéos au même endroit en compagnie de Joan Jonas, venu en Islande pour tourner des scènes de *Volcanos Sagas*, inspiré de *Saga de Laxdæla*. Les vidéos d'Ásta n'ont pas retenu l'attention du critique d'art Halldór Björn Runólfsson, qui encense pourtant Jonas, un artiste vidéaste internationalement reconnu.⁶⁰⁸ Mais il ne mentionne pas les vidéos d'Ásta Ólafsdóttir, comme si elles n'avaient pas été là. Il est en effet plus facile de louer l'œuvre d'un artiste reconnu que d'essayer de comprendre ce qu'essaie de faire un jeune artiste local. Il est d'ailleurs rare de lire des critiques qui osent traiter la vidéo avec sérieux. En ce sens, l'article sur Jonas est une exception. En général, les critiques hésitent à analyser les vidéos, et préfèrent en parler de manière générale. Nous ne trouvons pas non plus de texte d'analyse ou d'écrit publié sur la vidéo dans des catalogues. Ainsi, quand un musée organise pour la première fois une exposition privée de Steina, c'est Gene Youngblood qui est invité à écrire dans le catalogue.⁶⁰⁹

Dans les années quatre-vingt, nous rencontrons surtout une méfiance à l'égard de la technologie que les critiques ont du mal à dissimuler. C'est le cas de Bragi Ásgeirsson, qui est hostile à toute forme artistique basée sur un média technologique, que ce soit la photographie ou la vidéo. Ce sont pour lui des techniques automatiques, qui encouragent la facilité et non pas l'art. L'adjectif « ennuyeux » est souvent utilisé pour parler de la vidéo. C'est la qualification donnée à la vidéo d'Ásta Ólafsdóttir, *Du*

⁶⁰⁸ Halldór Björn Runólfsson, « Hundarnir tveir ofl. », *Þjóðviljinn*, 17 août 1985, p. 14.

⁶⁰⁹ Gene Youngblood, *Tónlist á fjölskjám. Vídeóinnsetningar Steinu Vasulka*, Reykjavík, Kjarvalsstaðir, 1996, pp. 7-13, version anglaise pp.15-21.

temps (Af tímans rás), par Hallgrímur Helgason, qui se demande « comment il est possible de s'ennuyer plus devant des images vivantes que devant une peinture déjà raide ». ⁶¹⁰ Trois autres Islandais, qui ont étudié à Jan van Eyck au début des années 1980, ont fait chacun une à trois vidéos. Celles de Guðrún Hrönn Ragnarsdóttir et Magnús V. Guðlaugsson ont été montrées à la Biennale de Paris en 1982, avec celles de Þór Elís Pálsson, Ásta Ólafsdóttir, et Guðjón Ketilsson, qui a étudié au Canada. ⁶¹¹ Ces vidéos ont fait partie du programme de l'exposition organisée par Þór Elís en 1983, mais cette même année, Magnús s'est tourné vers la peinture avant d'arrêter toute pratique artistique. ⁶¹² Guðjón Ketilsson est connu pour ses sculptures sur bois, et Guðrún Hrönn pour des installations. ⁶¹³ Le cinquième artiste qui a étudié à Jan van Eyck est Finnbogi Pétursson, mais son parcours est différent de celui des autres. Il était encore étudiant à l'École des arts et métiers à Reykjavik quand les artistes ont été pris d'enthousiasme pour la nouvelle peinture. Au lieu de suivre les autres dans leur exploration picturale, Finnbogi a choisi le sous-sol de l'école, où quelques étudiants ont aménagé un studio de son après le départ d'Einar Hákonarson. Le studio était peu utilisé par les autres étudiants mais Finnbogi, fasciné par l'électronique, y passe son temps ⁶¹⁴, pendant lequel il essaie de combiner l'image et le son. Ses expérimentations l'ont conduit à choisir Jan van Eyck, qui était connu pour être bien équipé en électronique. Se tournant vers la vidéo, Finnbogi décide, après avoir participé à des festivals et des conférences, qu'il trouve le média « ennuyeux » ⁶¹⁵, et se tourne vers le son. Il a pourtant fait une vidéo, l'*Ode (Óður)*, à l'invitation de Þór Elís pour l'émission *Sur des images*, qui reste une contribution remarquable à l'art vidéo. L'oeuvre est basée sur des images quasi abstraites des quatre éléments, feu, air, eau et terre, qui fusionnent avec le son. Sinon, une grande partie des vidéos faites à cette époque ont été créées dans un cadre

⁶¹⁰ Hallgrímur Helgason, « Flott en pottþétt », *Þjóðviljinn*, 19 septembre 1986, p. 7: « Þá vekur þessi mynd einnig upp gamla spurningu um það hvers vegna verk vídeólistamanna þurfi svo oft að vera leiðinleg. Og hvernig manni geti leiðst meira við að horfa á „lifandi mynd“ á skermi en „steindautt málverk“ á vegg. »

⁶¹¹ Une partie de ces vidéos ont aussi pris place lors d'une exposition des Islandais au Fodor Museum à Amsterdam en 1983, et dans l'exposition organisée par l'association des artistes, dirigée par Þór Elís Pálsson, à Kjarvalsstaðir la même année.

⁶¹² Il est réapparu en 2002.

⁶¹³ Guðrún Hrönn Ragnarsdóttir vit et travaille à Helsinki, mais expose régulièrement en Islande.

⁶¹⁴ *Finnbogi Pétursson. op. cit.*, p. 14: « J'étais pratiquement seul au sous-sol en train de faire des expérimentations. » Ou : « Ég var eiginlega einn í kjallaranum að experimenta; prófa mig áfram og gera hluti. »

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

estudiantin, que ce soit à l'Académie de Jan van Eyck ou ailleurs. L'Académie hollandaise était exceptionnellement bien équipée, et les étudiants bien encadrés, à la fois par des enseignants artistes et des techniciens. Elsa Stansfield a dirigé le département de vidéo à Jan van Eyck entre 1980 et 1991, où elle est le professeur de Ásta Ólafsdóttir, Þór Elís Pálsson, Finnbogi Pétursson, Guðrún Hrönn Ragnarsdóttir, Magnús V. Guðlaugsson, et plus tard Þorvaldur Þorsteinsson. En 2000, elle fait un stage de vidéo en Islande avec sa partenaire Madelon Hooykas. Parmi les participants, on compte Anna Línal, professeur à l'Académie des arts qui, la même année, a exposé l'installation *Frontière (Jaðar)* à la galerie de Sævar Karl, où elle a incorporé des vidéos. L'œuvre d'Anna Línal a, jusqu'à cette époque, tourné autour des questions concernant le statut de la femme et son univers domestique. Avec *Frontière*, la question s'est déplacée vers la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, le féminin et le masculin, la sensibilité artistique et la rationalité scientifique. Elle travaille auprès de son mari géologue, avec qui elle a la possibilité de suivre de près les travaux scientifiques autour des éruptions volcaniques qui ont inspiré une partie importante de son travail depuis une décennie. Anna Línal fait partie des artistes activistes qui posent autrement la question de la nature et l'environnement dans l'Islande moderne. Une Islande qui a connu de grands aménagements territoriaux sur des sites sauvages au début du XX^{ème} siècle. La vidéo lui sert d'outil pour filmer des endroits difficilement accessibles, que ce soit le travail des bulldozers au nord du glacier Vatnajökull ou des images de formation de nouveaux paysages au milieu des glaciers après une éruption à Grímsvötn, qu'elle incorpore dans des installations comme *Bonjour Akureyri! (Halló Akureyri!)*. L'œuvre d'Anna Línal s'inscrit dans une démarche conceptuelle où la vidéo prend son sens dans le contexte de l'installation.

Parmi les artistes qui ont étudié la vidéo aux Pays-Bas dans les années quatre-vingt, Sigrún Harðardóttir et Þór Elís Pálsson sont chacun à leur manière restés fidèles à la vidéo. Þór Elís Pálsson s'est tourné vers le documentaire pour traiter principalement son sujet favori, l'art. Sigrún Harðardóttir a choisi l'enseignement. Sigrún a fait des études d'art graphique à l'École des arts et métiers et elle a continué ses études à la Rijksakademie van Beeldende Kunsten à Amsterdam. Là, elle s'est tournée vers la peinture, puis la vidéo qu'elle a vue comme une extension de la peinture, ou une autre

façon de peindre.⁶¹⁶ Elle a exposé des vidéos à Reykjavik à deux reprises en 1986 et 1987. La première fois, Sigrún a choisi d'exposer la vidéo *Aurore*, dehors sur une colline à Reykjavik. L'œuvre était montrée sur trois moniteurs placés les uns à côté des autres. Ils montrent tous l'image d'une fenêtre, devant laquelle des piétons passent en même temps d'un écran à l'autre. Le son est un enregistrement de respiration qui devient progressivement plus profonde, avant de se transformer en ronflement. Pendant ce temps, l'image se transforme et devient de plus en plus abstraite, avant de redevenir nette quand la respiration revient à l'état éveillé. L'exposition a attiré une grande attention médiatique, et des centaines de spectateurs sont venus pendant les trois jours qu'elle a duré.⁶¹⁷ La fois suivante, Sigrún expose dans une galerie où elle montre des peintures et la vidéo *Autoportrait*, dans laquelle elle expérimente un nouveau logiciel numérique. Cette œuvre a été achetée par le Musée national d'art en 1988, avec, *Ça continue ou pas* et *In Between*, deux vidéos d'Ásta Ólafsdóttir, et *Daphne et Apollon* de Þór Elís Pálsson. Cette acquisition doit être mentionnée puisque les vidéos n'ont pas été inventoriées avec les autres œuvres, et aucune information les concernant n'est ainsi apparue quand nous sommes allées consulter la collection du musée en 2004. Le musée les a « retrouvées » vingt ans plus tard, soit en 2008.⁶¹⁸ Entre 1988 et 2000, aucune vidéo n'a été achetée, et celles des « Hollandais » n'ont été exposées qu'une seule fois dans le cadre d'une exposition itinérante d'œuvres de la collection du musée, envoyée en Allemagne en 1990.⁶¹⁹ La raison de l'absence de la vidéo au sein du Musée national est partiellement liée au fait qu'il n'était pas équipé pour la montrer, malgré la volonté affichée de la directrice Bera Nordal d'organiser des expositions de vidéo.⁶²⁰ La vidéo elle-même suscite plus de curiosité de la part des journalistes à la recherche de nouveautés que chez les critiques d'art ou les spécialistes. Ainsi nous avons accès à des entretiens journalistiques avec les artistes, mais pas à des écrits critiques sur les œuvres. Sigrún Harðardóttir parle longuement de la vidéo avec l'ouverture de son exposition en

⁶¹⁶ Elín Pálmadóttir, « Málað með olfulitum og myndböndum », *Morgunblaðið*, 1. mars 1987, pp. B1-B2.

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ Cela nous a été confirmé par courrier électronique par Dagný Heiðdal, responsable de la collection, le 13 octobre 2011.

⁶¹⁹ Voir le catalogue *Die Isländer Kommen*, Reykjavik, Listasafn Íslands, 1990.

⁶²⁰ Gísli Sigurðsson, « Húsið mun valda straumhvörfum fyrir safnið », *Lesbók Morgunblaðsins*, 30 janvier 1988, pp. 9-14; p. 11. Propos recueillis de la directrice de musée, Bera Nordal.

1987, mais les critiques se contentent de parler de ses peintures.⁶²¹ Sigrún elle-même parle des obstacles qu'elle a dû résoudre pour montrer la vidéo en plein air. Elle a dû emprunter des équipements chez des entreprises qui considèrent qu'elles ont des appareils de trop bonne qualité pour les artistes.⁶²² Emprunter le matériel au secteur commercial limite le temps d'exposition des vidéos à deux ou trois jours, et à une heure précise. Cet obstacle technique ne concerne pas seulement les artistes vidéastes, mais également les jeunes cinéastes qui veulent tourner des courts-métrages. La question a été posée de savoir si ces deux formes distinctes d'expression, le film et la vidéo, doivent être soutenues par l'État, et notamment par le Fonds pour le cinéma. Une émission de télévision demande à quatre jeunes artistes et cinéastes de répondre à la question, avec pour résultat des réponses qui laissent entendre qu'il faudrait choisir entre l'un ou l'autre média. Helgi Sverrisson, qui hésite à donner une réponse affirmative sur le court-métrage, doute sérieusement que la vidéo arrivera un jour en Islande.⁶²³ Un autre cinéaste, Sigurbjörn Aðalsteinsson, pense que l'État devrait donner la priorité au cinéma au lieu d'aider les vidéastes à acheter de l'équipement, ce qui n'a jamais été sérieusement discuté. Ces opinions sont élaborées sur le fait que le cinéma a déjà assez de difficultés, et que des Islandais qui ont pratiqué la vidéo lors de leurs études à l'étranger n'ont pas continué à le faire après leur retour au pays. Sigrún Harðardóttir n'est revenue vivre en Islande qu'en 2000, après avoir vécu pendant une décennie au Canada, où elle s'est consacrée à l'enseignement.

Quand Þór Elís Pálsson a décidé de produire des vidéos pour la télévision, il s'est tourné vers ses anciens camarades de Jan van Eyck, à l'exception d'Alda Lóa Leifsdóttir, qui a fait ses études à Berlin. Elle a réalisé un faux documentaire sur un personnage fictif, dont le portrait est dressé à travers des interviews également fictives. Les appréciations contradictoires censées décrire la personne disparue instaurent progressivement la confusion chez le spectateur, qui se rend compte qu'il est en train de regarder une fiction. La vidéo tourne en dérision l'exercice local qui consiste à faire des nécrologies élogieuses sur la personne disparue. Le faux documentaire montre ainsi l'attrait des médias pour les interviewés, qui se montrent prêts à s'exprimer sans avoir

⁶²¹ Valtýr Pétursson, « Sýning Sigrúnar Harðardóttur », *Morgunblaðið*, 20 febrúar 1987, p. 20 ; Aðalsteinn Ingólfsson, « Úr myndböndum í málverk », *Dagblaðið Vísir*, 23 février 1987, p. 38.

⁶²² Elín Pálmadóttir, 1987, *op. cit.*

⁶²³ *Eitt stykki tilraun*, RÚV, 1987, émission présentée par Halldór Bragason.

eu une relation proche avec la personne médiatisée. Les interviewés se livrent à des descriptions qui disent plus sur eux-mêmes que sur l'identité de la personne absente. Ils deviennent ainsi le vrai sujet de l'œuvre. Alda Lóa n'a pas fait une carrière artistique, et cette vidéo reste ainsi sa seule œuvre. Sa contribution n'en est pas moins un signe de changement puisqu'elle propose une réflexion sur le média, où elle est montrée tout en s'approchant de la fiction. Ce changement apparaît également dans la vidéo de Þorvaldur Þorsteinsson, qui a mené une carrière parallèle d'artiste plasticien et d'écrivain. Lors du tournage d'*Alors l'idiot s'est levé... (Og þá reis fíflid upp...)*, il s'est fait remarquer avec ses micro-pièces écrites pour la radio, qu'il a appelées *Théâtre de poche (Vasaleikhúsið)*.⁶²⁴ *Alors l'Idiot s'est levé...* ne dure que dix minutes mais c'est déjà trois fois plus long que les micro-pièces classiques. Elle est jouée par deux acteurs et tient plus au théâtre que de la performance. L'enregistrement et le montage de la pièce empruntent un langage cinématographique en utilisant des gros plans sur les visages des acteurs, qui sont placés dans un décor de salon moderne de couple marié. La vidéo est élaborée sur des dialogues écrits et récités par des acteurs aux voix presque monotones, qui renvoient au drame scandinave et aux films d'Ingrid Bergman. Le dialogue lui-même est fondé sur des banalités, et structuré comme une conversation sur un quotidien exempt de logique, mais avec un dénouement au final.

La production du programme est fondée sur l'idée que la télévision serait la plateforme idéale pour exposer l'art vidéo. Des expériences dans cette direction ont été faites en Europe et aux États-Unis dans les années 1970, mais elles avaient déjà révélé une certaine incompatibilité entre la vidéo faite par les artistes et les programmes commerciaux de la télévision. C'est pourtant sur cette idée que la proposition de Þór Elís est acceptée par le directeur des programmes de la télévision nationale, Sveinn Einarsson. Il l'a autorisée, à condition que Þór Elís trouve un nom islandais pour désigner l'art vidéo. Le mot vidéo est tiré du latin, mais largement utilisé, notamment dans les autres langues nordiques. En Islande, les racines latines ont appelé la construction d'un nouveau terme en islandais.⁶²⁵ L'histoire du néologisme de la vidéo est révélatrice quant au regard porté sur la technologie et la conception que l'on en a. La

⁶²⁴ Þorvaldur Þorsteinsson a écrit 52 micro-pièces de 3 à 5 minutes chacune, retransmises sur la chaîne 2 de la radio nationale entre 1991 et 1992.

⁶²⁵ Þór Elís Pálsson, *op. cit.*

vidéo a d'abord été associée à l'audiovisuel, puis à la cassette vidéo, qui est à la fois le support d'enregistrement et de lecture de l'image. La cassette a donc attiré l'attention des néologistes, qui ont appelé la vidéo *myndbandalist* ou « l'art de la bande magnétoscopique ». Le terme a été utilisé à partir des années 1980, mais Þór Elís a considéré qu'il s'applique mal à la vidéo transmise par la télévision. Il conçoit un nouveau terme, *skjálist* ou « l'art de l'écran », qui renvoie à l'écran de l'appareil récepteur de l'image. Le programme télévisé est désigné dans la langue courante comme étant montré « à l'écran », mais le succès du terme lui-même, l'art de l'écran, a dépassé le sens de l'image transmise par une chaîne de télévision. Les deux termes, art de la cassette et art de l'écran, continuent à être utilisés en alternance, même si la cassette a été remplacée par le disque et le téléviseur par le projecteur. En français ou en anglais, l'écran désigne à la fois le petit écran de la télévision et le grand écran de cinéma. Mais en islandais, l'écran, ou *skjár*, ne peut renvoyer qu'au téléviseur. Ces deux objets ne sont pas désignés par des mots synonymes en islandais comme en français. Etymologiquement, l'écran, ou *skjár*, fait allusion à la membrane utilisée à la place du verre pour fermer les fenêtres des maisons par le passé. La membrane, une fois placée dans une fenêtre, s'appelle *skjár*. Elle permet à la lumière extérieure de pénétrer dans une maison, tout en protégeant l'intérieur du froid. Étant opaque, l'écran de cinéma ne peut pas être un *skjár*. Il est ainsi appelé *tjald* ou « tente ». Quand le support change sans que le mot change, celui-ci perd son sens étymologique. Que cela soit dommageable ou pas n'est pas notre propos, qui est de faire remarquer que l'attention a été portée sur le support de l'image, et non sur le médium qui la forme, ni même sur le dispositif mis en place dans son ensemble pour créer et montrer l'image.

L'émission *Sur des images* a été remarquée par le milieu artistique, et les événements qui ont suivi ont fait qu'elle a eu un retentissement durable. Steina Vasulka est revenue en Islande en 1993, avec une installation exposée dans le cadre de la Biennale Nordique d'Art, organisée à l'initiative de NIFCA en collaboration avec le Musée national d'art à Reykjavik. Steina a montré une installation intitulée *Borealis*, qui est également le nom de la biennale. Plusieurs facteurs ont contribué au succès de l'œuvre, qui a attiré plus d'attention que les vidéos exposées une décennie plus tôt. Pour commencer, le dispositif d'exposition a changé. Les moniteurs ont été remplacés par des

projections d'images sur écran. La source des images venait de deux lecteurs de disques laser connectés chacun à un projecteur. Grâce à un miroir semi-réfléchissant placé devant chacun d'eux, le rayon est scindé pour doubler l'image. Il est ainsi possible d'obtenir une projection sur quatre surfaces simultanément avec les deux projecteurs. Ces images sont à leur tour multipliées en deux par la translucidité des écrans. Le dispositif était installé dans une salle obscure, ce qui permet au spectateur de s'immerger dans l'œuvre. L'œuvre elle-même est composée de prises d'images des torrents des différentes rivières glaciaires en Islande, et de la mer côtière du sud.⁶²⁶ Les vidéos elles-mêmes ne révèlent aucune topographie, et elles sont pourtant perçues comme familières. La vidéo est un médium de la durée, capable de transmettre le flux ininterrompu du courant fluvial et la force du torrent glaciaire avec le bourdonnement de l'eau. L'installation est captivante et hypnotique, comme le courant lui-même. Contrairement à *The West*, qui n'a été visible que pendant trois jours, l'exposition de la biennale dure six semaines, ce qui donne largement le temps d'aller voir l'œuvre. Seules deux critiques sont parues sur la biennale, mais elles ont en commun de donner un avis favorable sur l'œuvre de Steina, alors que l'exposition dans son ensemble reçoit un accueil mitigé. Même Bragi Ásgeirsson, qui s'était jusqu'alors montré hostile à la vidéo, considère l'œuvre importante, et Ólafur Engilberts arrive à la même conclusion.⁶²⁷ L'exposition présente des œuvres de huit artistes, un de chaque pays nordique, à l'exception de deux venus d'Islande, et de deux artistes de renommée internationale, Giovanni Anselmo et Roman Signer, qui exposent une installation participative. La réticence de Bragi Ásgeirsson à l'égard des autres artistes est liée à sa méfiance générale à l'égard de tout ce qui peut être qualifié d'art actuel. Ainsi, il ne mentionne même pas les œuvres des autres dans sa critique. La critique d'Ólafur Engilberts n'est pas tant tournée vers l'exposition que vers le musée et son bâtiment, qui est conçu pour accrocher des peintures. Il ne rend pas service aux installations. La communauté artistique réagit à sa manière à ce qui a été perçu comme la découverte de Steina en

⁶²⁶ Þórunn Þórsdóttir, « Frumkraftar », *Lesbók Morgunblaðsins*, 8 mai 1993, pp. 1-2.

⁶²⁷ Bragi Ásgeirsson, « Í tilefni Borealis 6 », *Morgunblaðið*, 15 juin 1993, p. 14; Ólafur Engilberts, « Orka og víddir », *Dagblaðið Vísir*, 12 juin 1993, p. 17

Islande.⁶²⁸ Après la biennale, le Musée de l'art vivant ouvre un festival d'art vidéo et des performances qui durent une semaine. Le musée avait lancé un appel aux artistes membres de son association, et grâce à leur réseau, les réactions sont nombreuses. Au programme, il y a des vidéos de Steina et Woody Vasulka et de quelques-uns de leurs artistes amis. Les vidéos de l'émission *Sur des images* y figurent également, ainsi que des documentations des performances d'artistes locaux. Des artistes qui ont fait des films dans le cadre de leurs études en filière d'art actuel dans les années soixante-dix ont envoyé des films transférés sur vidéo, et nous découvrons également de nouveaux arrivants comme Arnfinnur Einarsson et Krístrún Gunnarsdóttir. Le nombre de participants étonne, vu que la vidéo existe à peine. Mais en y regardant de plus près, il faut admettre qu'il s'agit pour une grande partie d'œuvres plus anciennes, élaborées des années plus tôt. Les artistes ont envie de participer à l'ambiance festive, et sortent de leurs ateliers tout ce qui est susceptible de pouvoir figurer au programme. C'est donc à ces nouveaux arrivants, Arnfinnur Einarsson et Krístrún Gunnarsdóttir, qu'il faut s'intéresser. Il ne nous a pas fallu chercher longtemps pour découvrir que leur carrière d'artistes vidéastes a tourné court. Pourtant, ils ont leur place dans ce qui semble être l'émergence d'une nouvelle scène d'art vidéo et d'art numérique au cours des années 1990.

Krístrún Gunnarsdóttir a joué un rôle important dans la promotion de l'art vidéo. Durant l'été 1994, elle organise des soirées de projection à Bióbarinn, ou le Bar du Cinéma, où l'on peut aussi voir des projections de films.⁶²⁹ Krístrún a étudié la vidéo à Cal Arts aux États-Unis, et comme c'est souvent le cas, une grande partie de ses vidéos sont réalisées dans le cadre de ses études. *Shooting Flies* est une vidéo autoréflexive avec des commentaires sur le médium, mais dans *A Few Comments*, on découvre un intérêt grandissant pour l'informatique et la réalité virtuelle. Les activités de Krístrún Gunnarsdóttir et de Þór Elís Pálsson de cette époque deviennent légendaires vers la fin de la décennie. Ils incarnent à eux seuls la « scène de l'art vidéo » en Islande dans les années 1990. Þór Elís Pálsson organise une deuxième programmation vidéo pour la télévision nationale en 1996, refusant d'abandonner l'idée que la vidéo peut être

⁶²⁸ Súsanna Svavarsdóttir [ssv], « Samviska myndlistarheimsins », *Morgunblaðið*, 16 apríl 1994, p. C2-C3; Entretien non publié avec Kristján Steingrímur Jónsson, directeur du département d'arts plastiques à l'Académie des Arts, le 8 novembre 2009.

⁶²⁹ À l'époque, Bióbarinn est le bar des artistes et des intellectuels de Reykjavik.

compatible avec la télévision. La télévision nationale a joué un rôle de partenaire du Festival des arts à Reykjavik, fondé dans les années 1970, en produisant des émissions de présentations d'artistes et certains événements. Þór Elís pense que la chaîne peut devenir un partenaire réel en proposant son propre programme d'art. Dans ce but, il produit une série de trois émissions pensées comme des expositions temporaires à la télévision, en collaboration avec Electronic Art Intermix à New York. Ce programme donne un panorama historique sur l'art vidéo, depuis le *Global Groove* de Nam June Paik jusqu'à l'*Automne* de Cheryl Donegan. Cette collaboration entre la télévision et le festival d'art n'a pas continué, mais les émissions ont contribué à faire mieux connaître l'art vidéo.

Le festival au Musée de l'art vivant, ainsi que les projections organisées par Krístrún, éveillent une nouvelle curiosité qui retentit timidement sur la pratique. Un événement marquant a lieu en 1996, lors d'une performance en direct à la télévision nationale donnée par un groupe de jeunes femmes qui se présentent comme Icelandic Love Corporation (ILC) ou la corporation islandaise de l'amour⁶³⁰. La performance est donnée en direct à la télévision dans une émission d'actualité politique, culturelle et sociale diffusée tous les jours après le journal du soir. Le collectif est alors composé de quatre jeunes femmes diplômées de l'École des arts et métiers la même année. La performance est courte et simple : les jeunes femmes se sont embrassées à la chaîne sur la bouche, et ont fini par un dernier baiser à destination de la caméra et donc de la nation. ILC est devenu « célèbre » du jour au lendemain avec cette performance annonciatrice d'une nouvelle ère. Ce baiser a marqué l'entrée en scène d'une génération appelée « les mimis » (*krútt*), fortement marquée par le succès international de Björk. Sa réussite a permis aux artistes de prendre confiance en leur création, ainsi que le sentiment qu'ils n'ont pas besoin d'aller chercher des modèles à l'extérieur du pays. La performance d'ILC est emblématique de la nouvelle pratique, qui a préféré s'éloigner de l'art conceptuel pour adopter une approche plus intuitive de la création, à l'image de Björk. La place accordée à la performance, au cœur de l'œuvre de l'ILC dès le départ, peut être considérée comme un autre héritage de la période de l'art actuel. Cette forme éphémère et temporelle a appelé un usage accru de la vidéo, qu'ILC a mis à son service.

⁶³⁰ En islandais, elles sont Gjörningaklúbburinn.

Les membres d'ILC sont parmi les premiers artistes à utiliser systématiquement la vidéo comme partie intégrante de leur pratique, soit en enregistrant des performances sur place, soit au travers de performances spécialement conçues pour la vidéo. Les membres d'ILC se sont rencontrés à l'École des arts et métiers. Leur professeur est un certain John Hopkins, artiste américain qui a commencé l'enseignement en 1990 avec pour but de renforcer l'enseignement de la vidéo. Il a donné régulièrement des cours jusqu'en 1995, et durant cette période, il travaille aussi activement à renforcer cette pratique. Rien n'était gagné d'avance, comme le remarque Hopkins qui décrit le manque d'équipement à son arrivée, faille à laquelle il tente de remédier.⁶³¹ Il organise aussi à deux reprises des festivals d'art vidéo en collaboration avec l'Institut américain de la culture à Reykjavík, et fait venir d'autres enseignants dont Nan Hoover. Le temps et l'énergie qu'il place dans ces projets suscitent l'engagement des étudiants, même s'il n'enseigne que pendant de courtes périodes. Steina, qui expose désormais régulièrement en Islande, est en contact plus direct avec le milieu artistique qu'avant, notamment à l'école d'art où elle donne pour la première fois des cours aux étudiants. En 1996, une grande exposition privée lui est consacrée au musée municipal d'art à Kjarvalsstaðir. Et en 1997, elle représente l'Islande à la Biennale de Venise. Cette nouvelle visibilité de Steina en Islande atteint un point culminant en 2000, quand Reykjavik devient l'une des neuf capitales européennes de la culture. Durant cette année, de nombreux projets artistiques qui n'auraient pu voir le jour autrement sont financés grâce au soutien des fonds européens. Parmi ces projets, on retrouve deux installations vidéo de Steina, *Métaphores (Myndhvörf)* et *Mousse et lave (Mosi og hraun)*, créées respectivement pour le Musée national d'art et une petite galerie d'artistes à Ljósaklif, à Hafnarfjörður, une ville voisine de la capitale construite en grande partie sur une ancienne coulée de lave. C'est avec cette dernière œuvre qu'une vidéo de Steina s'inscrit finalement dans l'histoire de l'art local et entre dans la collection du musée national. Malgré une réception positive de ses expositions depuis *Borealis* et l'attention qu'on lui accorde, les historiens de l'art hésitent à aborder son œuvre et les musées à les faire entrer dans leurs

⁶³¹ John Hopkins, « A letter to Dan », le 29 novembre 1990 publié sur <http://tech-no-mad.net/blog/archives/4278> et <http://neoscenes.net/info/cv/index.php#video>

collections.⁶³² Les installations vidéo de Steina ne ressemblent en rien à ce qu'ont pu faire les artistes en Islande auparavant, et les historiens ont du mal à la situer dans un contexte local. Il faudra attendre la vidéo *Mousse et lave* pour qu'ils arrivent à l'inscrire dans l'histoire de l'art local. Les images de la vidéo sont inspirées de l'environnement de Ljósaklif, situé au milieu de la lave couverte de mousse montrée dans la vidéo de Steina. Le peintre Jóhannes Kjarval a donné à ces deux phénomènes, caractéristiques du paysage volcanique de l'île, leur picturalité dans des tableaux peints à Þingvellir et dans les environs de Reykjavik. Aux yeux de Kjarval, la lave est véritablement vivante, habitée par des gens invisibles, qu'il a dessinés par des contours qui se fondent dans le paysage de ses tableaux à partir des années 1940. La lave durcie et figée dans ces formes éveille l'imagination, mais ce n'est pas un motif idéal pour la caméra vidéo. Il faut bouger la caméra et bouger l'image pour que le sujet devienne intéressant pour le médium. C'est justement ce que fait Steina quand elle anime la lave et la mousse grâce à une manipulation numérique. La vidéo est projetée sur un écran en triptyque avec une bande-son élaborée à partir de l'image où la lave et la mousse acquièrent une nouvelle dimension. C'est cette vidéo, achetée par le Musée national d'art, qui confirme ainsi l'inscription de Steina dans l'histoire de l'art islandais. Il faut qu'elle montre un paysage islandais consacré par le génie de la peinture du XX^{ème} siècle pour qu'une de ses vidéos soit pleinement acceptée par une institution islandaise.

Le numérique

L'adjectif « nouveau », associé à la technologie en français, masque le fait que les « nouvelles technologies » ont une histoire. C'est l'histoire des innovations successives dans le domaine des télécommunications, de la cybernétique et des traitements automatiques des données numérisées de l'informatique. Ensemble, ces technologies constituent l'univers des nouvelles technologies qui permettent la circulation globale des informations à grande vitesse par le réseau. La période charnière dans ce

⁶³² L'exception est la thèse de Halldor Björn Runólfsson, qui lui est consacrée, par soutenue à l'Université de Paris 1 en 2007.

développement est la Seconde Guerre mondiale, mais le début des années 1990 marque un tournant lié à la combinaison de l'ordinateur personnel et d'Internet, qui ont démocratisé l'accès aux technologies jusqu'alors réservées aux institutions de recherche et aux entreprises. Cela signifie que la technologie, qui désigne la technique de nos jours, existait déjà dans les années 1950, quand des artistes comme Nicolas Schöffer ont commencé à expérimenter la cybernétique. L'histoire du développement de l'ordinateur et du réseau date des années soixante, mais l'ordinateur personnel n'est apparu sur le marché qu'au début des années 1980, la connexion à Internet n'émergeant qu'à partir des années 1990. La miniaturisation de l'ordinateur, cette machine hybride qui soumet toutes les informations qui lui sont inculquées au même traitement logique sous forme codée, fait partie de son succès. Mais sa connexion au réseau a été décisive. Les codes qui peuvent être décodés sous forme d'images, de sons, de chiffres ou de textes, circulent facilement par le câble qu'est l'Internet ou par les ondes électriques qui lient les machines entre elles. L'Internet est donc un autre facteur déterminant dans le succès de l'ordinateur personnel et autres appareils portables. Si l'une des caractéristiques majeures de la technologie qui fait fonctionner les machines est le fait que les informations sont codées, un autre facteur important est que le code est invisible ou caché derrière les icônes de l'écran-image. L'écriture du code est un langage synthétique du code source, que l'on peut décrire comme le raccourci d'une suite de chiffres 0 et 1, qui opèrent dans les circuits électroniques de matériel informatique. L'utilisateur peut utiliser la machine sans jamais se soucier des codes qui lui donnent les instructions et la rendent opérationnelle. Le code est caché dans la partie matérielle de l'informatique, que l'on appelle la mémoire, et décodé en signes qui apparaissent sous forme de lettres et d'images sur l'écran. La communication entre l'utilisateur et le code qu'il ne connaît pas, et qu'il n'a pas besoin de connaître pour utiliser la machine, passe par des interfaces d'entrée et sortie qui sont de véritables enjeux pour les artistes. L'expansion des ordinateurs individuels et d'Internet a accru le nombre d'utilisateurs non experts qui manipulent des machines dont ils ont une connaissance limitée. L'ignorance de l'univers de la machine, dont l'utilisateur ne connaît pas le fonctionnement, enveloppe celle-ci d'une aura mystique. Elle nourrit la phobie qui s'exprime soit par un refus de la machine, soit par une soumission confiante à ceux qui ont accès à son univers. D'un

autre côté, la banalisation de l'ordinateur le rend invisible, au sens que l'utilisateur ne se pose pas de questions quant à son univers. La normalisation de l'écran-interface, devenu à la fois l'interface d'entrée et de sortie, fait oublier l'univers technologique des codes qu'il cache, mais qui structurent les logiciels qui constituent l'univers imaginé de la machine, où le « cerveau » détermine son usage. La machine est performante, mais la performance de la machine est déterminée par la complexité des informations qu'elle est capable de traiter. Or, plus elles sont complexes, plus la structure de son univers intérieur devient compliquée. L'accès à l'univers technologique de la machine passe alors de codes sources à des codes simplifiés, à des logiciels spécialisés et à des applications de logiciels. La machine qu'on appelle l'ordinateur n'est pas un système fermé mais ouvert, susceptible d'être changé et connecté à d'autres machines. Elle fait partie d'un ensemble de dispositifs, notamment le réseau où circulent les informations sous forme de bits, dont « la nature profonde n'est pas statique mais dynamique ». L'ordinateur est une « machine univers » qui fait partie de l'univers artistique. Il est utilisé pour la création, le traitement des images et des sons rendus perceptibles par l'interface. L'enjeu artistique et l'esthétique repose sur la façon dont l'artiste aborde la machine-univers, et comment cette utilisation est perçue par le monde de l'art. Les artistes peuvent se servir de l'ordinateur de multiples façons, qui peuvent aller de la numérisation de photographies jusqu'à la construction conceptuelle d'un univers imaginaire. L'esthétique doit prendre en compte ces multiples possibilités de la technologie informatique quand elle aborde la création artistique qui en est issue. Le caractère conceptuel et logique de l'informatique doit être pris en compte, ainsi que les différentes approches des artistes qui peuvent choisir de programmer eux-mêmes leurs œuvres ou utiliser des logiciels préexistants. Les dispositifs de télécommunication tels qu'Internet ont ouvert des nouveaux champs perceptifs qui méritent notre attention, et le réseau n'est donc pas uniquement un mode de communication de l'information. Ce sont tous ces aspects qui ont été traités par différents artistes dans des pays qui ont déjà une histoire de l'art technologique. Nous sommes encore une fois confrontés à la rareté et à des expérimentations, souvent prometteuses, qui n'ont pas eu de suite. Dans d'autres cas, la pertinence des œuvres pourrait être discutée, ainsi que leur qualité artistique. Mais parce que les artistes n'ont pas continué la pratique, il est impossible de savoir où

les premières expérimentations auraient pu les conduire. L'intérêt que nous leur portons est encore une fois fondé sur la question suivante : comment l'art en vient à la technologie ? L'expansion rapide de l'utilisation de l'ordinateur personnel et d'Internet en Islande a créé l'image d'un pays modernisé, qui a adopté les nouveautés avec une grande rapidité. Mais il faut veiller à ne pas confondre consommation et participation active à un usage intelligent de la technologie et une réflexion critique. Cette démarche requiert souvent plus de temps pour apparaître, notamment à cause de l'absence de recherche et de développement, et de la distance qui persiste entre la technologie et la culture littéraire. Il faut aussi prendre en compte le manque d'intérêt pour une pratique critique et réfléchie de la part des artistes, dont la création n'est pas directement exploitable. D'un autre côté, il s'agit d'une pratique marginale qui n'a pas été portée par un courant plus large, ou qui n'a pas obtenu sa place au sein d'institutions telles que l'École des arts et métiers et plus récemment l'Académie des arts, qui ne l'ont pas soutenue. Le pouvoir public interprète un tel manque de soutien comme une preuve que le besoin n'existe pas. Mais en y regardant de plus près, on découvre que les artistes réagissent rapidement aux nouveautés qu'ils adaptent plus ou moins intelligemment et pas toujours de manière directement visible. Ainsi, Friðrik Þór Friðriksson s'est servi d'un ordinateur quand il a tourné *Le Cercle*. Il a en effet connecté la caméra au compteur de la voiture à un ordinateur, qui était programmé pour commander la prise d'une image tous les 12 mètres. Un tel recours à l'informatique n'était pas commun chez les artistes dans les années quatre-vingt. Ils l'ont surtout vu comme un outil graphique pour retravailler des photographies scannées ou pour mettre en page des livres artistiques. Le premier signe que les artistes s'intéressent à l'univers de l'informatique réside dans les lectures données par des spécialistes sur l'interactivité et la réalité virtuelle lors du festival de vidéo et de performance, au Musée de l'art vivant en 1993. Cet intérêt ne se traduit pas directement dans la pratique mais entre 1995 et 2000, quelques projets pionniers ont vu le jour. Ils sont réalisés par une poignée de jeunes artistes qui n'ont pas continué dans cette direction. Krístrún Gunnarsdóttir se trouve être l'un des principaux protagonistes des activités de cette période. Ses études à Cal Art l'ont familiarisée avec la vidéo et la théorie des médias, qui la conduise vers l'informatique. Son intérêt grandissant pour le numérique apparaît dès le deuxième et

dernier festival d'art vidéo qu'elle a organisé au café Solon Islandus, en mars 1995. Elle y propose un programme de présentations consacré au numérique, en collaboration avec l'informaticien Hannes Högni Vilhjálmsson, alors étudiant à l'Université d'Islande, où sera discuté l'entrecroisement entre art et science. À la même époque, Einar Örn Benediktsson, ancien membre de Sugercubes et collaborateur proche de Björk, ouvre le premier cybercafé à Reykjavik. Le café organise diverses activités, dont un stage de création sur Internet destiné aux jeunes durant le festival d'art de la jeunesse. Au bout d'une année d'activité, le cybercafé n'aura plus de raison d'être, le public étant désormais connecté à domicile. Krístrún Gunnarsdóttir s'est intéressée au potentiel créatif d'Internet et découvre une communauté d'internautes, ainsi que la liste de diffusion *nettime*, fondée en 1995 par Geert Lovink et Pet Schultz. Cette liste est une des premières plateformes de discussion apparues sur la Toile, qui réunit une communauté internationale d'artistes, hackers et théoriciens. À ses débuts, Internet est un univers fascinant et les premiers utilisateurs ont le sentiment de faire partie d'une communauté extraterritoriale. Le cyberspace ignore les frontières géographiques et constitue un espace virtuel qui reste à découvrir. Les artistes perçoivent Internet à la fois comme un nouveau médium, avec ses qualités propres, et comme un média de communication et de promotion d'œuvres. Ces deux approches reflètent des attitudes divergentes et révélatrices quant au regard des artistes sur la technologie. Internet offre la possibilité d'échapper aux exigences du monde de l'art traditionnel, de briser l'isolement géographique en même temps qu'il devient un nouveau lieu de création. Un artiste qui ne se trouve pas à proximité d'une communauté, avec qui échanger des idées ou créer des projets, peut grâce au réseau, qui ignore les frontières géographiques, trouver des interlocuteurs et des partenaires pour des projets en ligne. Cette communauté n'existe pas seulement dans le monde virtuel, mais se retrouve aussi dans des festivals d'arts électroniques. Les artistes islandais n'ont été actifs dans ces festivals que quelques années plus tard. Ils voient surtout Internet comme un nouveau territoire qui leur permet d'échapper à la contrainte géographique de l'île. Pour Krístrún, dont on trouve des courriers sur *nettime*, l'Internet est un lieu de méditation poétique et philosophique qui évoque le besoin de s'évader vers un autre monde. Elle conçoit Internet comme une plateforme de création artistique, pour résoudre des problèmes et

prendre des décisions. Son premier projet conçu pour Internet prévoit la création d'un cyber-être, qui aurait son existence sur le Web. Le but est d'explorer les potentiels de communication entre l'être virtuel et l'utilisateur humain. Le projet est conçu en collaboration avec le compositeur Hilmar Þórðarson, mais il n'a pu être que partiellement réalisé. Ils ont reçu le soutien du fonds culturel de la ville de Reykjavik, ce qui leur permet de créer une oreille virtuelle sur un site Internet, avec laquelle l'internaute peut interagir. L'interaction est élaborée sur un principe de choix entre quatre questions auxquelles l'internaute doit répondre par oui ou non. La première question renvoie à une perception de soi, mais celles qui suivent révèlent un état émotionnel. Le programme réagit selon la réponse choisie en proposant des titres de musique entre lesquels l'internaute doit encore choisir. C'est à lui de décider quelle proposition reflète son état d'âme. Le site prête aussi l'oreille à l'internaute, qui peut lui poser des questions qui restent sans réponse. L'œuvre – intitulée *L'oreille (Eyrað)* – donne à réfléchir sur la qualité de l'écoute et la nature de l'être virtuel. À qui appartient l'oreille et qui écoute celui qui s'y confie ? Les réactions des internautes laissés sur le site montrent qu'ils se sont demandés s'il y avait quelqu'un derrière l'écran, au bout du réseau, et si l'oreille était réellement capable de les entendre. En réalité, l'oreille est un programme incapable d'écoute. Il ne fait que proposer des réponses selon un schéma préétabli qui permet à l'internaute de choisir entre oui et non en dirigeant le curseur sur un menu et en cliquant avec la souris. L'oreille ne comprend que la commande envoyée au programme dont l'unité de base est réduite à une série de chiffres, 0 et 1, négative ou positive. La réaction de l'oreille n'est qu'une simulation de ce que pourrait être une réaction humaine. La pertinence de la proposition peut être mesurée par les réactions des usagers, qui ont le sentiment de pouvoir établir un échange avec un être vivant. L'ambiguïté se situe entre la perception du vivant et le caractère du programme, autonome mais en même temps synonyme d'œuvre humaine. L'artiste a déterminé d'avance les capacités de l'oreille et la nature du dialogue. Le programme simule une présence mais l'artiste est absent et ne participe pas à l'interaction. La capacité de la technologie détermine à son tour la marge de manœuvre de l'artiste à créer un dialogue convaincant. L'oreille n'est qu'une partie du corps et le dialogue est presque primitif car les actions de l'internaute et les réactions des programmes sont limitées. Pour le projet

artistique, les contraintes imposées par la technologie ne sont pas l'essentiel, mais plutôt l'expérience des internautes et leurs réactions à la proposition, ainsi que la réflexion qu'elle suscite. Dans ce type d'œuvres, rencontrées sur Internet à ses débuts, la question de l'identité et de la nature de l'information donnée est omniprésente. Comment distinguer un site artistique des autres sites et reconnaître une œuvre d'art ? Sur Internet, il n'y a pas un seuil physique qui détermine l'entrée dans l'espace artistique, et c'est donc la nature même de la proposition qui permet de la déterminer. L'hésitation des internautes qui se posent des questions sur l'identité de l'œuvre et la nature de site montre qu'il est différent des autres sites. Il ne contient pas d'informations mais propose une expérience et suscite des questionnements. L'œuvre était une première version réduite du projet initial et aurait pu connaître d'autres phases, plus élaborées, mais il n'y a pas eu de suite. Kristrún a conçu d'autres projets pour le Web, où elle explore les possibilités de l'interactivité et de l'espace virtuel. La construction d'un site ou d'une œuvre, et la façon dont l'utilisateur navigue entre les possibilités qui lui sont offertes, permet des expériences sur la façon dont nous fonctionnons et jouons avec une connaissance que nous croyons par ailleurs acquise. L'œuvre *Dissolve*, créée en 1999, est composée de plusieurs strates, qui proposent chacune une option de découverte et un dialogue qui ouvre vers une nouvelle strate. L'expérience labyrinthique fait que l'œuvre ne peut être saisie dans sa totalité. Elle reste ouverte, sans un début précis ou une fin fixe, et simule ainsi l'expérience du monde que nous ne connaissons que par son milieu. Le site propose, comme le monde, la découverte d'œuvres indépendantes en ligne, vidéos et sons. Durant cette période, où Kristún fait des expériences sur les nouvelles technologies et ouvre des questions sur la création et la perception, elle conçoit une performance musicale avec la téléprésence de musiciens irlandais à Reykjavik. La performance a lieu simultanément à Reykjavik et à Dublin, où les musiciens peuvent jouer ensemble grâce à un logiciel de téléconférence. Les musiciens sont donc présentés conjointement dans un espace réel et virtuel. Une défaillance technique le soir de l'événement a obligé Kristrún à annuler la performance, qui avait pu être réalisée lors d'une séance d'essai la veille. La performance faisait partie d'un grand événement multimédia appelé *Cratères de la Lune (Drápa)*, lors du Festival d'art à Reykjavik en 1996. Birgitta Jónsdóttir, l'organisatrice, est une autre pionnière d'Internet. Elle a été un

membre actif d'une communauté virtuelle de poètes sur la Toile. C'est une poétesse et une peintre autodidacte, qui a très tôt commencé à créer des sites et à réfléchir sur les possibilités du cyberspace comme lieu d'exposition de peintures, de publication de poésie et de retransmission d'événements. Les *Cratères de la Lune* sont le résultat d'une telle réflexion. Le projet est créé pour rendre visible hors frontières islandaises une soirée de concerts, de performances poétiques, et a lieu dans une ancienne salle de cinéma devenue boîte de nuit appelée La Lune (Tunglið). L'idée est d'examiner s'il est possible de faire revivre la poésie grâce aux nouvelles technologies. La lecture collective des poèmes fait partie de la culture d'une lecture domestique par le passé, alors que la poésie moderne est devenue marginale, et les lectures de poésie des événements culturels exclusifs selon Birgitta. Elle s'est demandé si une lecture publique, mélangée à d'autres arts et transmise sur Internet à une audience plus grande, pourrait réveiller l'intérêt pour la poésie. Pouvait-elle la faire revivre et sous quelle forme ? Le projet ne s'est pas limité à l'événement lui-même, mais est devenu vivant sur le site de *Cratères*, activé un mois avant l'événement avec les entrées journalières de Birgitta. Elle y décrit ses journées, parle de la vie sur l'île et partage avec les visiteurs du site son enthousiasme pour Internet et le cyberspace. Elle décrit l'enthousiasme face à ce nouvel univers où il paraît plus facile d'établir le contact que dans le monde réel. Plus l'événement approche, plus elle révèle les détails des préparatifs que les visiteurs du site peuvent suivre au jour le jour. Elle rencontre des difficultés à trouver des sponsors mais finit par obtenir de l'aide technique, notamment de la part d'une compagnie de télécommunication, fournisseur de ligne ISDN. Au bout de trois semaines d'activité, le site est élu meilleur site du jour par *Infinet* aux États-Unis, et dans les journées suivantes, le trafic sur le site atteint un sommet avec 7 000 visiteurs par jour. Le projet a également attiré beaucoup d'attention médiatique en Islande, ce qui lui vaudra le soutien du ministre de la Culture. La principale nouveauté du projet est la retransmission de l'événement sur Internet, la connexion entre Reykjavik et Dublin avec le programme de téléconférence CU-SeeMe de Krístrún Gunnarsdóttir. Les défaillances technologiques font partie de ce type d'événements, et Hallgrímur Helgason à Paris n'a pas pu établir la connexion. La contribution du poète Sjón, qui est à Londres, ne se fait pas sous la forme d'un lecteur, mais par une tonalité de fax qui essaie d'établir le

contact avant d'envoyer des documents. Or rien n'est jamais arrivé que le son, désolé et triste comme une connexion non établie. C'est surtout la partie de la performance entre Reykjavik et Dublin qui a créé un moment magique, quand les auditeurs ont entendu le saxophone joué en Irlande à Reykjavik. Personne n'avait jamais assisté à ce type d'événement. Le moment où l'audience a entendu la musique avait quelque chose de magique, comme si le monde avait rétréci, pour paraphraser Birgitta. On pourrait se demander quelle est la différence entre le streaming et une transmission télévisuelle d'un événement. La réponse est le moment où une connexion est établie entre deux endroits différents, où chaque récepteur a la possibilité de devenir émetteur. Les spectateurs, en revanche, ne peuvent réagir directement, quand la participation reste le privilège des artistes. Mais on aurait pu imaginer que le site leur propose de réagir activement à l'expérience. Or cette partie est absente des performances, et les possibilités de la technologie ne sont ainsi pas pleinement explorées. Mais il faut prendre en compte le fait que l'émission elle-même était un assez grand défi. En 1996, Internet ne s'était pas encore généralisé, et la connexion restait peu fiable et instable. La qualité de la connexion dépendait de plusieurs facteurs, et la réception d'un ordinateur assez puissant. Mais l'événement a été distribué à l'échelle globale, même si une défaillance dans les connexions entre l'Islande et les États-Unis le soir même a restreint l'accès pour les Américains. Des tels projets ne révèlent pas uniquement les possibilités mais également les faiblesses de la technologie, qui ont découragé les artistes islandais de poursuivre les expérimentations. Ainsi, malgré le succès de *Cratères*, le projet n'a pas été suivi par d'autres du même genre. Birgitta Jónsdóttir a continué ses activités créatives sur le Web mais n'a pas réalisé d'autre projet à une échelle aussi importante. La création de sites est devenue pour elle un gagne-pain.

Le collaborateur de Birgitta sur *Cratères de la lune*, le concepteur de site Bragi Halldórsson, est un artiste graphique qui s'est tourné vers l'informatique. Deux projets de Bragi doivent être mentionnés. Il a publié un cédérom artistique, en parallèle à une série d'expositions organisées dans la galerie Fiskurinn (Le poisson) au cours de l'été 1998, qui est unique en son genre. Avec María Pétursson, ils ont demandé à huit artistes de travailler en couple et de créer un projet qui serait à la fois une exposition dans une galerie et un cédérom consultable sur place, mais dont la vie devait prolonger celui de

l'exposition temporaire. L'idée était d'utiliser simultanément l'espace physique et l'espace numérique du disque et d'Internet. Le projet s'est concentré sur la médiatisation des œuvres physiques et leur présentation sur un nouveau support. Deux ans plus tard, Bragi décide de rassembler des œuvres créées pour le Web dans une exposition muséale intitulée *orb.is*. L'exposition faisait partie d'un projet appelé Nouveau monde – visions numérique (Nýr heimur — Stafrænar sýnir) qui englobait trois expositions indépendantes abritées par le Musée national d'art en 2000. Dans le musée, les œuvres ont été disposées dans une salle où elles étaient accessibles soit sur un écran d'ordinateur, soit en projection sur le mur. Une fois entrées dans le musée, les œuvres étaient coupées de leur connexion pour devenir des trajectoires fermées. Quant aux œuvres elles-mêmes, leur intérêt est limité. Elles témoignent pourtant d'une volonté d'explorer artistiquement la nouveauté. Elles sont pour la plupart élaborées sur des images saisies et transférées sur l'ordinateur, comme les vidéos de Hlynur Helgason de la route Miklabraut à Reykjavik, ou les autoportraits de María Pétursdóttir. Les photos sont ensuite intégrées à des logiciels qui permettent une navigation simple, qui permet soit la découverte d'un espace, soit la métamorphose de la figure humaine. Elles proposent toutes un minimum d'interactivité, que ce soit de tourner le curseur pour explorer les intérieurs d'un chalet abandonné, « morpher » des portraits, ou transformer des images graphiques. Ces dernières appartenaient à Baldur Helgason, un designer qui a exposé des carrés de couleur basés sur les œuvres de Josef Albers. Baldur est le seul à avoir continué à explorer Internet dans sa carrière professionnelle de graphiste. Ces œuvres ont en commun d'être conçues pour le Web et témoignent, malgré leurs limites, de la curiosité des artistes à explorer ce nouveau champ de créativité. Les résultats sont plutôt décevants, même s'ils portent les germes de questions sur l'interactivité et la façon dont les artistes pourront s'en servir pour créer de nouvelles expériences. Mais au lieu de penser aux qualités propres du réseau et du cyberspace, comme l'a fait Krístrún Gunnarsdóttir dans *Dissolve*, les artistes passent d'un espace réel, transporté dans l'espace virtuel, et l'installent dans un logiciel qui est déjà un univers clos. Ils ne proposent pas de lien permettant un parcours labyrinthique qui donne le sentiment de voyager dans le cyberspace. L'espace architectural photographié pour obtenir un point de vue panoramique offre d'abord l'expérience d'un espace clos qui imite l'espace

architectural d'une chambre. Le point de vue proposé est celui d'une caméra qui tourne en rond, ce qui pourrait être une expérience offerte par le cinéma. Or la perception de l'espace filmé ou photographié est différente grâce à l'interactivité. Le spectateur a l'illusion d'être situé au milieu d'une chambre qu'il explore en dirigeant le curseur qui devient l'extension de sa vue. Il lui permet de balayer l'espace horizontalement et verticalement, comme s'il était lui-même le chef opérateur. Et pourtant ces choix sont limités par la proposition de l'artiste et il ne peut pas sortir de la chambre pour explorer la maison. L'exposition elle-même éveille la question cruciale de la place du net art au sein des institutions, sujet débattu lorsque le net art est entré au Documenta en 1997. Qu'est-ce qu'une œuvre du Web exposée dans l'espace muséal sans connexion Internet ? A-t-elle encore du sens ? Et si elle continue d'exister sur le Web, pourquoi le visiteur viendrait-il au musée pour la découvrir dans un contexte qui n'est pas vraiment le sien ? Qu'est-ce que le musée a à lui offrir sinon de la faire connaître d'un public déjà sceptique sur la technologie ? Bragi Halldórsson est bien conscient de ces problèmes et aurait voulu garder la connexion avec l'extérieur, mais le musée craignait qu'en ouvrant l'accès à Internet, les visiteurs puissent quitter les œuvres et se perdre dans la navigation virtuelle. Nous retrouvons les mêmes questions et les mêmes problèmes qui ont été posés lors de Documenta. Les deux autres expositions de Visions numériques sont une installation vidéo de Steina, organisée par le musée, et une installation interactive intitulée @, basée sur un projet initié par le commissaire Hannes Sigurðsson, en collaboration avec l'entreprise OZ. Ils ont réuni un groupe d'artistes pour créer des œuvres interactives, également publiées sur un cédérom. Les artistes invités à participer au projet n'ont pas travaillé avec le numérique auparavant, et chacun est arrivé avec son univers artistique dans l'espace virtuel. L'œuvre elle-même est constituée de cinq univers différents unis par le graphisme des designers Katrín Ólína et Michel Young. Ils ont créé un espace commun avec une grille étendue où se promenait un avatar créé par ICL, et que le spectateur doit diriger vers une source pour entrer dans les œuvres individuelles. C'est dans cette entrée, où flottaient des coussins verts de Michel Young, que Finnbogi Pétursson a placé des colonnes qui réagissent à la présence de l'avatar en émettant un son. Le son est élaboré à partir d'informations collectées avec des antennes placées à l'extérieur du musée, qui mesurent la pression atmosphérique,

déterminant le son. L'artiste a voulu lier l'espace virtuel au monde naturel, mais cette opposition était également au cœur de la réflexion de l'Icelandic Love Corporation. L'avatar lui-même est une figure blanche, mi humaine, sans yeux mais capable d'entendre. En entrant dans l'univers créé par l'ILC, l'avatar se trouve dans un dessin animé qui représente un paysage campagnard, avec une montagne au bas de laquelle se situe une vieille ferme en tourbe entourée de quelques moutons. Le dessin cherche son inspiration dans des dessins d'enfant, qui donnent une image à la fois simpliste et idyllique de la campagne à une époque révolue, alors que l'activité proposée est basée sur les jeux vidéo. Le déroulement d'une scène dépend du choix du spectateur, qui détermine le passage d'une situation à une autre. Pour Ásmundur Ásmundsson, c'est le rapport entre le corps et l'esprit, les excréments et la purification qui dirige son approche. L'avatar est invité à un voyage de purification symbolique de l'esprit à travers le système digestif du corps. L'artiste tente avec cette œuvre d'introduire la scatologie dans le monde virtuel sans chair. Pour Haraldur Jónsson, c'est le rapport entre le toucher et la vue au cours de l'expédition du spectateur dans l'espace virtuel qui s'effectue par la coordination des yeux qui observent, et les doigts sur la souris ou le clavier qui la dirigent. Le peintre Ómar Stefánsson est le seul artiste à ne pas se poser ce genre de questions, mais cela ne rend pas sa contribution moins pertinente. Ómar est un des membres du collectif Bruni BB avec Finnbogi Pétursson, mais malgré sa fascination pour l'œuvre totale telle qu'elle a été conçue par Hermann Nitsch, il est devenu peintre. Ómar a transféré l'univers complexe de ces peintures dans l'espace virtuel d'@. Son univers est élaboré sur une peinture scannée, dans laquelle l'avatar est invité à entrer. Le spectateur peut ainsi entrer dans le tableau, l'explorer, et faire la rencontre de personnages mis en mouvement grâce à un logiciel d'animation. Le voyage de l'avatar est fondé sur le même principe qu'un jeu vidéo où le joueur passe d'une plateforme à l'autre, mais sans qu'on lui propose de gagner des points. Au lieu de jouer, il découvre un monde extravagant et explosif, d'orgies et d'odyssées basées sur des histoires mythologiques sur la vie souterraine. L'espace de l'avatar à l'entrée est celui de la grille. Il est blanc, innocent, et lunaire dans son étrangeté. Ces projets ont été fondés par Reykjavik, capitale européenne de la culture, et n'auraient pas vu le jour sans ce financement, ce qui explique pourquoi les expériences n'ont pas connu de suite. Les

artistes qui ont participé à ces projets et qui ont continué à faire de l'art n'ont pas tous continué à utiliser la technologie, comme Katrín Sigurðardóttir, à l'origine *Web, remoteplaces* et *dictionary*, exposés à *Takki (Boutton)* au Musée de l'art vivant en 1999. *Remoteplaces* s'inscrit dans la démarche artistique de Katrin, qui questionne le lieu et la mémoire à partir d'installations sculpturales. Egill Snæbjörnsson n'a pas fait d'autre œuvre pour Internet, mais a continué à se servir d'autres outils numériques, tout en s'inscrivant dans une pratique contemporaine. La vidéo fait partie de ses outils, et il s'en sert pour enregistrer des performances où il interagit avec des animations projetées sur des objets. La combinaison des objets et des images-mouvement, ainsi que des projections de lumière colorée sur des objets, sont au cœur de ses investigations et montrent le rapport décomplexé d'Egill avec les outils des nouveaux médias.

Divisions

Art ou technique

L'art n'est pas une technique et la technique n'est pas de l'art. La tautologie est affirmative et devrait nous assurer que lorsqu'il est question d'art, nous ne devons pas nous soucier de la technique. Mais l'affirmation rend aussi évident qu'ils existent dans une forme de binarité. La technique est introduite dans le débat sur l'art par objection, et la négation finit par faire partie de la définition de l'art. Art et technique sont conjointement déterminés par le contraste et entretiennent une relation conflictuelle. Quand nous cherchons à savoir à quoi tient cette disjonction, nous trouvons des explications variées qui ont pour point de départ leur union d'antan, qui aurait été brisée par l'industrialisation. L'art s'est distingué de l'artisanat, la pensée a pris le dessus sur la mécanique, et la notion d'originalité a dévalorisé l'imitation. La reproduction technique est ensuite venue menacer l'unicité de l'œuvre originale. Du point de vue de la modernité, le véritable artiste s'est libéré de contraintes imposées par la mécanique, devenue le caractère propre de la machine à l'ère industrielle. L'ère moderne a valorisé l'esprit et l'invention, placés au-dessus du savoir-faire et de la technique. Dans l'histoire des idées, il s'agit d'un changement de perspective sur la production et l'origine de l'œuvre d'art, qui a maintenu la distinction entre technique et art. L'expression de la subjectivité est opposée à l'objectivité de la machine, et l'art devient un havre de liberté au sein de la société qui conditionne l'individu⁶³³. La subordination à la technique moderne est comparée à la soumission qui entrave l'épanouissement individuel. Elle est perçue comme autonome et susceptible d'échapper au contrôle de l'homme, lui-même contrôlé. Ses capacités dévastatrices, mises en application par une conjonction industrielle et militaire, deviennent synonymes des déboires de la raison déraisonnable. L'industrialisation de la culture a à son tour influencé les théories négatives sur l'art. Le rapprochement de l'art et de la technique n'est donc pas une simple affaire. La distinction est fondée sur des dépréciations qui rendent sa remise en question plus que dérangeante. Pourtant, il est devenu nécessaire de la réinterroger pour examiner sa

⁶³³ Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789*, *op.cit.*

validité à l'ère des nouvelles technologies. C'est en confrontant ce rapport conflictuel que nous pouvons saisir les raisons profondes de la séparation actuelle entre deux mondes de l'art, dont la différenciation est fondée sur une attitude contraire envers la technologie. Avant d'y arriver, il faut se poser la question de savoir si la séparation entre l'art et la technique est consommée. Elle est établie théoriquement avant de transformer la pratique, mais si elle avait abouti, nous n'aurions aucune raison d'y revenir. Si l'art et la technique étaient véritablement séparés, leur distinction ne poserait pas de problème. Mais le sujet est délicat puisque l'art n'a pu rompre la relation avec la technique. Cet énoncé contredit l'assertion précédente, qui est conforme à l'habitude de les penser non seulement comme faisant partie de deux domaines distincts, mais aussi antagonistes. On nous dit qu'ils sont inconciliables, et cette conviction renforce la difficulté que nous avons à les penser ensemble.⁶³⁴ Pourtant, la technique est présente dans un débat qui tente de l'éviter. Il ne faut pas se soucier de la technique puisque nous devons porter notre attention sur l'art. C'est-à-dire qu'ils renvoient à deux moments différents dans l'existence de l'œuvre, qui correspondent respectivement à la production de l'œuvre et à l'œuvre finie. L'œuvre achevée est ce qui nous est proposé, et elle est ce qui devrait a priori attirer toute notre attention. Mais l'œuvre n'échappe pas à son origine, bien qu'elle essaie de nous la faire oublier. Pour la modernité, l'origine est l'artiste, dont l'œuvre est plus ou moins dépendante. Le degré d'indépendance de l'œuvre repose sur l'importance que nous accordons à ses qualités intrinsèques, considérées dans leur autonomie, mais qui finissent toujours par nous renvoyer à l'artiste dont elle dépend. L'artiste est l'origine de l'œuvre dans la mesure où c'est lui qui conçoit l'œuvre à faire. La conception de l'œuvre est la phase préliminaire à l'ouvrage, difficile à saisir. Elle a été définie comme appartenant au savoir-faire, l'idée, l'inspiration, l'intuition, l'imaginaire ou le concept, qui existent a priori sans l'œuvre mais qui ont besoin d'elle. Les différents termes reposent sur la part accordée à la raison ou l'irrationalité dans une procédure qui échappe à l'explication raisonnée. Le savoir-faire appartient à la conscience, mais quand il a commencé à être dévalué, il a laissé de la place au subconscient de l'artiste. La conception de l'œuvre suppose une projection

⁶³⁴ Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 2001, p. 17 : « Pourquoi y a-t-il art et technique, de telle sorte que l'un n'est pas l'autre, et qu'à bien des égards il l'exclut, et que le chemin de l'un vers l'autre est rien moins que garanti ? »

vers une réalisation dont l'état intermédiaire est le passage à la production. C'est dans cet interstice que doit être pensée la relation entre l'art et la technique.

Nous avons remis en question l'affirmation que l'art et la technique sont séparés, mais cela ne signifie pas qu'ils sont unis pour autant, comme au temps de l'Antiquité grecque. L'union de l'art et de la technique a été brisée par la terminologie, qui a permis de penser leur différence. Nous avons donc besoin de retourner aux temps grecs pour saisir le sens de leur union. Elle permet d'établir la différence entre leur conception de l'art et la nôtre, ce qui devrait nous aider à élucider la nature de la disjonction. Les Grecs ont utilisé le mot *tekhné* pour désigner un savoir-faire, et des règles associées à la production appelée *poïesis*. La *poïesis* a deux modes différents d'apparition, l'un lié au savoir-faire, l'autre à la nature. La *tekhné* repose sur le savoir-faire, qui peut être transmis sous forme de règles générales dont l'application a pour but d'atteindre un résultat connu d'avance. Cela veut dire que celui qui possède une *tekhné* a une connaissance dans un domaine spécifique, qui lui permet de savoir comment certaines choses sont faites⁶³⁵. Le peintre avait besoin de *tekhné* pour faire une peinture, comme le charpentier pour faire une table ou le médecin pour pratiquer un soin. La *tekhné* est donc un concept général qui renvoie à une pluralité de savoir-faire, chacun appliqué dans un domaine particulier. La spécialisation renvoie à une discipline, mais chaque activité a un rôle dans la République de Platon⁶³⁶. L'art fait alors partie du savoir-faire, mais il faut chercher dans l'*Ion* pour trouver la confirmation qu'une pratique inspirée mais dépourvue de savoir-faire n'est pas de l'art⁶³⁷. Pour Aristote aussi, le savoir-faire est un art, mais il faut le pratiquer pour en devenir maître⁶³⁸. L'équivalence entre art et technique, évidente pour les Grecs, est devenue impensable à l'ère moderne. Toutefois, ce lien est uniquement brisé dans la pratique artistique puisque dans la langue courante, habileté et art sont synonymes. Leur relation a également perduré au sein du système scolaire, à tort selon Collingwood qui a voulu la réfuter pour mettre en avant l'art propre. Il reconnaît la part de la technique dans la création de l'œuvre d'art mais ce

⁶³⁵ Feenberg, « What is Philosophy of Technology ? », 2003. Récupéré sur <http://www-rohan.sdsu.edu/faculty/feenberg/komaba.htm> le 19 janvier 2004. Aristote, *Metaphysics*, Ann Arbor, The University of Michigan, 1968, pp. 3-4.

⁶³⁶ Platon, *République*, Paris, GF Flammarion, 1966, 397b-398b; 398b-399b.

⁶³⁷ Platon, *Ion*, Paris, GF Flammarion, 2001, 532c-e.

⁶³⁸ Aristote, *Ethique de Nicomaque*, Paris, Flammarion, 1992, II ; I, 6,7.

n'est pas la dextérité qui fait l'art⁶³⁹. La technique a cessé d'être un critère principal de l'art comme elle l'a été pour Aristote, quoiqu'elle ait continué à faire partie de la création. La rupture déjà énoncée par l'esthétique de Kant ne facilite pas la création du parallèle entre art et technique de nos jours, parce que les Grecs ont défini l'art à partir du savoir-faire. Entre-temps, la culture occidentale s'est efforcée de les séparer pour rapprocher la pratique artistique de la connaissance théorique. La *tekhné* englobe ce qui a été séparé en art et technique, que nous continuons de concevoir distinctement. La disjonction est devenue aussi tenace à notre époque que l'a été la théorie de la technique pour Collingwood – signalons qu'elle date de la même époque que l'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique de Benjamin. La contemporanéité des deux auteurs et la différence de leur point de vue sont un indicateur de la complexité de l'interrelation entre art et technique à l'heure actuelle. Quand leur clivage apparaît, progressivement et non par un événement, l'art devient l'affaire de l'artiste et le savoir-faire est celle de l'artisan. Avec la mécanisation de l'instrument, le savoir-faire est distingué de la technique, associée à l'appareil du technicien et non à l'outil de l'artisan. L'incapacité des Grecs à penser l'art sans le savoir-faire, dont la maîtrise devient le signe même d'un grand art à partir de la Renaissance⁶⁴⁰, est aux antipodes de la conception moderne de l'artiste, qui se vante de ne rien savoir faire⁶⁴¹. Le savoir-faire est lié à une pratique qui est inséparable de la réalisation de l'œuvre. L'œuvre encore possible est virtuelle, mais celui qui possède le savoir-faire sait comment il peut être actualisé. La virtualité pourrait renvoyer à l'Idée platonicienne, mais elle est hors de portée de l'artiste, qui connaît le monde par expérience et non par contemplation. Les idées de l'artiste sont donc différentes de l'Idée, et il s'agit ainsi de savoir d'où elles proviennent. Quand elles sont proches de la potentialité aristotélicienne, qui prend la matière comme point de départ, on admet que la connaissance de l'artiste est fondée sur son expérience du monde, et plus précisément de la matière à former. Il n'est pas capable d'atteindre la vérité des choses ou leur essence, qui est autre chose que la chose produite prise dans sa

⁶³⁹ L'habileté technique peut être acquise, mais ne fait pas l'artiste : « as a technician is made, but an artiste is born ». Collingwood, *The Principles of Art, op. cit.*, p. 21.

⁶⁴⁰ Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 118-119.

⁶⁴¹ Svavar Guðnason, qui a quitté l'Académie des beaux-arts à Copenhague, disait que l'art surgit de la vie ou « listin sprettur af lífinu sjálfu », titre d'un entretien paru dans J.B., *Þjóðviljinn* le 18 août 1945, p. 4.

matérialité brute, et pourtant, il a plus de connaissances que celui qui ne produit rien. Les théories modernes de l'art ont pensé ce rapport différemment, en transformant l'idée en inspiration, qui n'est pas fondée sur le savoir-faire. Le statut de l'idée a été à son tour radicalement modifié. Chez les Grecs, elle est objective, mais pour la modernité elle devient l'affaire de la subjectivité de l'artiste. Elle n'est plus liée à la métaphysique mais à une construction personnelle libérée de l'essence qui assurait la stabilité du monde. La rupture entre l'art et la technique ne peut être conçue comme une simple rupture entre le savoir-faire et l'art. Celle-ci modifie la manière dont l'œuvre est élaborée, mais elle altère en même temps ce à partir de quoi l'œuvre d'art est créée. Les quatre causes qui lient les différentes étapes de la réalisation de l'œuvre dans une série d'actes séparés, qui va de l'idée au produit fini, se trouvent ébranlées. Le rapport entre l'idée et le savoir-faire n'est plus fondé sur une connaissance, et il devient possible de distinguer savoir-faire et production. Cela rompt la filiation ancienne entre la *tekhné* et la *poïesis*. La production de l'artiste s'éloigne des principes du savoir-faire dont elle n'a plus besoin puisqu'elle est inspirée et peut commencer à ressembler à la création naturelle. La nature n'est pas créée à partir d'une *tekhné* parce qu'elle n'est pas produite par un principe qui lui est extérieur⁶⁴². Elle se produit elle-même, contrairement à l'œuvre d'art, produite par quelqu'un, pour revenir à la pensée des Grecs. Quand la production repose sur le savoir-faire, le principe de la chose lui est extérieur, mais quand la nature se produit, elle porte son principe elle-même. Cela revient à dire que l'œuvre est préméditée, alors que la nature est spontanée. La production spontanée qui surgit de l'intérieur est pour nous une création. Cette distinction entre deux manières de venir au monde a été fondamentale pour les Grecs. Elle permet de faire la distinction entre l'existence et l'essence, la fugacité de la vie humaine et la vérité qui est éternelle. La conception même d'une éternité exige de la durabilité de la part de ce qui ne dure pas. La vie de chacun n'est pas faite pour durer, mais les choses peuvent assurer la durabilité de l'homme. Les productions humaines qui survivent aux producteurs sont des choses qui ne sont pas usées. Une telle durée prolongée de l'œuvre d'art lui donne un statut particulier. L'œuvre fait partie de l'existence mais à la différence des choses naturelles, qui disparaissent dans le cycle de l'éternel retour, les œuvres d'art, assurent

⁶⁴² Aristote, *La Physique*, Paris, La Librairie Philosophique, Vrin, 1999, 192b8, p. 96-97.

une durabilité au monde et lui donnent un sens⁶⁴³. Elles entretiennent une relation particulière avec l'essence, qui est une connaissance qui ne peut être atteinte que par la pensée, mais les produits humains et plus particulièrement les œuvres d'art permettent de lui donner un corps. L'œuvre d'art paraît alors comme l'intermédiaire matériel entre le monde fugitif et l'essence, sans qu'elle ne puisse jamais prétendre être la vérité elle-même. L'essence est comme une matrice du monde pour les Grecs, que l'homme de la science naturelle ne s'est pas contenté de penser. Il a eu besoin de vérifier les théories sur l'essence des choses avec des expérimentations faites à l'aide des instruments et qui ont transformé sa vision du monde. Les artistes qui ont introduit des études scientifiques dans leur pratique ont été amenés à faire des innovations artistiques, que nous considérons comme faisant partie intégrante de l'art depuis l'ère moderne. Cette unification de l'art, de la technique et de la science – dont la personnification est Léonard de Vinci – n'a pas empêché la séparation entre l'art et la technique, phénomène plus récent. Elle a lieu quand l'art a cessé de chercher son principe dans le savoir-faire pour se fonder sur le talent de l'artiste. Le talent n'était pas été exclu de l'art chez les Grecs, pour qui il était une disposition pour un métier. Il fallait une pratique assidue d'une activité pour qu'il se développe. L'artiste devait apprendre son art, qui ne lui appartenait pas au sens propre mais dont il pouvait devenir maître. Mais pour que l'artiste puisse devenir la source de l'œuvre, il a fallu qu'il s'éloigne de savoir-faire, qui est la définition première de la technique. Il fallait que l'on puisse penser le talent comme une faculté particulière pouvant se déployer indépendamment de l'apprentissage, et qui finira toujours par transpercer. Le talent prend alors pour modèle la nature, qui porte son principe en elle-même. Il est inné et doit apparaître spontanément. Au lieu de chercher le modèle de l'œuvre dans la connaissance du monde, l'artiste talentueux se tourne vers la perception visuelle et le sentiment, deux phénomènes fugitifs et volatils qu'il est difficile de mesurer ou de transmettre à autrui. Une impression qui a sa source dans la perception peut seulement être traduite en œuvre d'art après que l'artiste a transformé la technique en abandonnant le savoir-faire. La technique de la nouvelle mode de représentation est personnalisée et met en question la transmission de la tradition. Ainsi, même si la nouvelle technique de l'impressionnisme

⁶⁴³ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1961, pp. 187-188.

peut être apprise, elle perd sa valeur quand elle est imitée parce qu'elle n'appartient pas à l'artiste qui l'imité. La technique impressionniste n'est pourtant pas exclusivement liée à l'individu. Elle est collective puisque liée au groupe, et pourtant elle est intransmissible par principe. Son importance historique est limitée dans le temps, même si l'idée que l'artiste puisse ne se fier qu'à ses impressions a perduré. Or, malgré le caractère intransmissible de l'impressionnisme, la méthode est devenue un modèle pour un nouvel art qui a séduit des artistes partout, notamment en Islande. Ils sont influencés par le principe impressionniste, mais c'est justement l'inspiration, trop proche du modèle initial et pourtant éloignée, qui les empêche d'être reconnus comme des artistes accomplis en dehors du pays. Dans l'histoire de l'art, il faut un groupe pour créer un mouvement autour d'une vision qui peut engendrer une nouvelle technique, mais quand Pollock fait le *dripping* ou Yves Klein ses *Antropométries*, leur méthode leur appartient à titre personnel, elle n'appartient pas au groupe⁶⁴⁴. La méthode découle de l'artiste, et même si là aussi elle pourrait être imitée, toute imitation est qualifiée de fausse ou d'insincère. La technique n'en est plus une, et la ligne de transmission peut être interrompue ou tout simplement niée. La technique quitte le domaine de l'art pour s'associer à l'industrie, où elle devient l'affaire de l'ingénieur⁶⁴⁵. Quand la technique devient industrielle, elle peut exister dans sa pureté, efficace. Elle n'a plus besoin de l'artiste⁶⁴⁶, qui l'a abandonnée pour la beauté et la grandeur des sentiments.

La première rupture entre l'art et la technique permet de distinguer l'artiste de l'artisan, mais l'invention de la photographie a rendu une nouvelle différenciation nécessaire. L'appareil photographique introduit une technique de production d'images qui est perçue comme une concurrence par l'artiste⁶⁴⁷. Il tire son prestige du caractère distinctif de son œuvre, mais pour se différencier de l'appareil, il ne s'appuie plus sur la maîtrise du savoir-faire mais sur la touche personnelle. Il n'est pas retourné à l'artisanat

⁶⁴⁴ La singularité de Pollock au sein de l'expressionnisme abstrait ou celui de Klein au sein des nouveaux réalistes leur a valu une certaine notoriété fondée sur la distinction.

⁶⁴⁵ Mikel Dufrenne, « Art and Technology: Alienation or Survival? » in Katheline Woodward éd., *The Myth of Information: Technology and Postindustrial Culture*, Madison Wisconsin, Coda Press, 1980, p. 165-170. « In an industrial society (...). Technique tends to be an end in itself. It affirms and reflects itself as technology », p.166.

⁶⁴⁶ J. K. Galbraith, *The New Industrial State*, Harmondsworth, England, Ringwood, Australia, Penguin Books, 1972, pp. 343-344.

⁶⁴⁷ Pierre-Damien Huyghe, « Art et mécanique », *Le Portique*, N° 3, 1999. Disponible sur <http://leportique.revues.org/index296.html>

car celui-ci est menacé à son tour par l'industrie. Toute tentative de faire revenir l'art à l'artisanat finit par échouer. En même temps, son intégration à l'industrie est rejetée. L'art est défini par la négation du nouveau système de production, mis en place avec l'industrialisation. L'artiste devient une figure de controverse, à la fois redoutée et admirée pour sa personnalité. L'admiration de la figure de l'artiste est un phénomène tardif⁶⁴⁸ car les anciens pouvaient admirer l'œuvre sans se préoccuper de son auteur. Il n'était pas ignoré, mais l'œuvre était jugée selon la qualité de l'ouvrage. « Les produits des arts ont en eux-mêmes leur mérite intrinsèque », disait Aristote⁶⁴⁹, pour qui la qualité de l'œuvre reposait sur l'ouvrage bien fait. L'ère moderne a réussi à faire de la vertu du métier une dévotion à l'art. L'artiste moderne ne crée pas à partir des règles préétablies qui servent de critère d'appréciation, mais à partir de l'inspiration – ou l'imaginaire – qui ne peuvent être normalisés. La contradiction vient du fait qu'ils inventent des nouvelles techniques, qui ont la particularité de ne pas pouvoir être généralisées. Ils sont par principe spécifiques à l'artiste et son œuvre, et non à une discipline, et n'engendrent pas des écoles. Que cela soit vrai dans l'absolu est bien évidemment une autre histoire. Ce qui importe, c'est que l'artiste de métier dépendait de parangons, et sa production était vouée à une fin. Pour qu'une œuvre soit qualifiée d'art, il fallait qu'elle soit conforme à la règle du métier. Ces critères nous permettent de dire que les Grecs n'ont pas distingué l'art de la technique. Ils font par contre la distinction entre le savoir-faire de la *tekhné*, dont le but est de produire des œuvres, et le savoir théorique de la science, qui n'était pas considérée productive. Ces critères ont connu un bouleversement à l'ère moderne avec l'introduction d'une notion qui n'a cessé de hanter l'art pendant une grande partie du XX^e siècle.

Mais pour l'instant nous retrouvons la distinction entre savoir-faire et théorie chez Kant, qui établit une différence nuancée entre le savoir-faire de l'artiste de celui de l'artisan, qui a aidé la rupture. Le savoir-faire, comme nous venons de le rappeler, est fondé sur des règles transmissibles qui sont utilisées comme des principes de base pour l'instruction. L'artisan apprend par imitation et continue de répéter ce qu'il a appris durant sa vie professionnelle. L'artiste doit également fonder son art sur l'apprentissage,

⁶⁴⁸ Voir Wittkower, *op. cit.*, Zilsel, *op. cit.*

⁶⁴⁹ Aristote, *Éthique de Nicomaque*, *op.cit.* I, IV, 3, p. 57.

mais il est capable de s'affranchir des règles du métier en agissant librement⁶⁵⁰. Les œuvres des artisans peuvent être de l'art, mais elles n'appartiennent pas au domaine des beaux-arts qui intéresse Kant. Les beaux-arts sont supérieurs à l'art de l'artisanat parce qu'ils ne sont pas conditionnés par les règles appliquées de manière mécanique, mais par le « libre arbitre dont les actions ont pour principe la raison⁶⁵¹ ». Ils ne sont pas non plus mis sur le marché avec des produits ordinaires. Les règles des beaux-arts, auxquels appartiennent la peinture et la sculpture, sont de nature particulière. Les Grecs ont reconnu l'existence du talent, décrit comme une disposition pour un métier qui doit être appris et pratiqué⁶⁵². Kant transporte le talent dans une autre dimension en affirmant que c'est un don de la nature qui donne les règles à l'art « dans le sujet »⁶⁵³. Cela signifie que la règle est un don qui permet à l'artiste de s'affranchir des règles de la mécanique, et de s'appuyer sur celles qui lui sont données par la nature. Il possède la règle de son art, qui le rend capable de créer des œuvres qui font oublier ses intentions⁶⁵⁴. L'artiste crée à partir de principes, qui rendent ses œuvres supérieures à celles de l'artisan. Il n'est pas subordonné au savoir-faire puisqu'il crée à partir des principes qui l'habitent. Son talent est naturel et ses œuvres doivent ainsi apparaître comme si elles étaient faites sans effort. L'effort caractérise le travail mécanique de l'artisan, mais l'œuvre des beaux-arts doit apparaître comme le résultat du plaisir et procurer de la jouissance aux spectateurs. La question est alors de savoir comment juger cette œuvre, mais ce qui nous intéresse est le fait que Kant définisse l'œuvre de génie à partir de critères qui n'en sont pas, et qui consistent à faire disparaître la technique derrière l'art. C'est pourquoi il est important de noter qu'il ne dit pas que l'œuvre doit être faite sans effort, mais comme si elle l'avait été. Il ne pense pas que l'artiste de génie puisse abandonner le savoir-faire, qui doit être donné en exemple pour le jugement. Le talent disposé à l'instruction se transforme en génie, qui est « étymologiquement opposé à tout ce qui peut s'apprendre ou se reproduire⁶⁵⁵ ». La technique est détachée de la production, et il

⁶⁵⁰ Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, folio, 1985, §43, pp. 256-257.

⁶⁵¹ *Ibid.*

⁶⁵² Aristote, *op.cit.*, II, I; 6-7, pp. 53-54.

⁶⁵³ Kant, *op.cit.* § 46, p. 263.

⁶⁵⁴ « [...] dans les beaux-arts, la finalité, bien qu'animée d'une intention, ne doit pas paraître intentionnelle ; autrement dit, les beaux-arts doivent *revêtir l'apparence de la nature*, bien que l'on ait conscience qu'il s'agit d'art. ». *Ibid.*, p. 260.

⁶⁵⁵ Zilsel, *op.cit.*, p. 221

cesse d'être important de savoir si l'œuvre est conforme à des règles normalisées ou si l'artiste se montre habile à les employer. L'attention est portée sur la jouissance de l'œuvre mais pour «jouir de l'œuvre elle-même», il faut justement nous rappeler Nietzsche et oublier sa conception⁶⁵⁶. La question de l'œuvre est remplacée par la question de qui, suivie par celle du comment, qui déconstruit le génie. Mais le génie appartient exclusivement à l'individu, et les œuvres de génie sont ainsi elles aussi uniques. En déplaçant l'attention du savoir-faire vers le génie, l'importance de l'apprentissage diminue. L'artiste est libéré du savoir-faire, qui peut être comparé à la soumission à la norme, et le chemin vers la rupture entre l'art et la technique est grand ouvert. L'artiste a été délivré de la corvée mécanique et il devient possible de dire qu'il crée librement. Il ne crée pas sans technique, mais il possède en plus le don qui ne peut être ni transmis ni expliqué. Le génie ne peut pas être élucidé, et l'artiste acquiert le droit d'inventer sa propre technique qu'il n'a pas à justifier. L'évolution des normes établies et leurs ruptures ont depuis ponctué la narration de l'histoire de l'art. La technique de l'artiste est inséparable de l'individu, qui ne peut par principe pas la transmettre à autrui parce qu'elle lui appartient. Une technique qui n'est pas transmissible n'en est plus une car la définition même de la technique est fondée sur le savoir-faire, qui suppose la répétition. Une véritable technique peut être répétée mais dans l'art, la répétition de ce qui ne peut être répété devient une imitation indésirable, appelée copie ou faux. L'imitation montre qu'une technique est présente dans l'œuvre, mais son appartenance à l'artiste annule sa transmission. L'artiste ne peut la partager sans mettre en crise la conception de sa singularité. La transmission et l'imitation portent atteinte à sa réputation et à sa valeur en tant qu'être unique qui crée une œuvre qui ne peut être refaite. La technique devient le contraire d'elle-même quand l'artiste commence à créer à partir du don naturel. Au départ, le talent fait partie de la technique, mais quand il est comparé au génie inspiré, la disposition est assimilée à la technique. Le don naturel est le contraire de la technique quand il n'est plus une aptitude mais un jaillissement sans fondement autre que le fait d'exister.

Le sens de la technique telle que nous l'avons utilisée jusqu'à maintenant reste proche du savoir-faire, considéré comme la condition même de la production de l'œuvre

⁶⁵⁶ Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 115.

humaine et conservé par Kant. Mais il réussit également une tournure en plaçant l'art de génie dans un intervalle entre technique et nature. Ils ont en commun la *poïesis*, ou la production dont les origines diffèrent. Chez les Grecs, la technique est actualisée dans la production de l'homme, alors que les choses de la nature se produisent elles-mêmes. Ces derniers apparaissent dans la nature alors que les objets fabriqués par l'homme sont posés dans le monde. En attribuant à des œuvres d'art une caractéristique naturelle qui dissimule la technique, le statut de l'œuvre d'art devient différent de celui de l'œuvre artisanale. C'est donc dans la distinction faite entre la production des choses artificielles et des choses de la nature que réside la particularité des œuvres d'art. L'artiste à qui la règle a été donnée par la nature doit autant à sa nature qu'à l'apprentissage d'une technique. C'est à partir de la définition de l'artiste comme homme doué de talent unique que Kant a pensé l'originalité⁶⁵⁷. Naturellement doué, le vrai artiste est original à condition qu'il reste fidèle à lui-même, et l'originalité peut être définie comme la « proximité avec l'origine⁶⁵⁸ ». L'œuvre doit être belle et procurer de la jouissance et du plaisir, mais à la différence de l'ouvrage bien fait, les nouveaux critères ne peuvent être objectivement mesurés. L'art est défini à partir de l'œuvre originale de génie, qui donne la règle à l'art, et non pas de l'œuvre dans sa conformité à la règle de la *tekhné*⁶⁵⁹. Quand le génie et l'originalité sont assimilés à l'art, le fondement de l'enseignement artistique est ébranlé, et le savoir-faire dévalué. Il a cessé de faire partie intégrante de la définition de l'art et du jugement porté sur l'œuvre. La disparition des critères explicables, ainsi que l'exigence d'originalité ouvrent la possibilité à des inventions qui vont exiger la redéfinition de l'art à partir de chaque nouvelle œuvre créée par un artiste original, et jugée par un spectateur pensant.

L'éloignement de la technique permet de mettre en avant l'artiste qui ne peut plus être séparé de l'œuvre. Il en est la source, et il devient possible de penser l'art à partir de l'artiste et non à partir de la discipline. La technique artistique rompt avec le savoir-faire pour se transformer en moyen. Elle n'est plus la même que celle de l'artiste

⁶⁵⁷ Kant, *op. cit.*, §47, p. 262.

⁶⁵⁸ Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996, p. 96.

⁶⁵⁹ « [...] dans la mesure où l'absurde peut être lui aussi original, les productions du génie doivent être également des modèles, c'est-à-dire être *exemplaires* ; sans être elles-mêmes créées par l'imitation, elles doivent être proposées à l'imitation des autres, c'est-à-dire servir de critère ou de règle au jugement [...] que le génie n'est pas lui-même en mesure de décrire ou de montrer. » Kant, *op.cit.*

de l'antiquité. La *tekhné* renvoyait dans un premier temps au savoir-faire appliqué à un domaine particulier, destiné à produire un certain type d'objet. Le mode d'apparition de l'œuvre d'art est prédéterminé, même si les objets sont variés. Cette variété a peu de ressemblance avec la profusion du mode d'apparition de l'art à l'ère contemporaine, où il a été dissocié de l'objet type pour se fonder sur le concept ou l'idée. Mais ces deux notions sont devenues interchangeables dans le vocabulaire islandais de l'art conceptuel et post-conceptuel⁶⁶⁰. Ce n'est pas l'interchangeabilité qui nous intéresse mais le fait que le concept, qui est structuré par le langage, est autre chose que le savoir-faire. Sa différence avec l'idée d'antan est fondée sur le fait qu'idéalement, il n'exige pas la réalisation d'une œuvre. Or, même si le but ultime de l'art conceptuel est de pouvoir échapper à la matérialisation du concept, l'artiste peut difficilement se passer d'un support de communication pour le faire connaître⁶⁶¹. L'idée même de communication est contradictoire puisqu'elle suppose la transmission d'un message, mais l'œuvre transportée sur un support médiatique indique un changement de paradigme. La mutation repose partiellement sur le fait que les disciplines traditionnelles, comme la peinture et la sculpture, ont perdu leur relation privilégiée avec l'art. Leur fondement a été rejeté pour faire valoir d'autres pratiques, et des objets qui n'ont a priori rien d'artistique ont pu être sérieusement discutés comme art. Les polémiques soulevées autour de ce renversement, où l'art est devenu autre chose qu'une œuvre-objet produite par l'artiste, ne sont que trop bien connues. La rupture avec le savoir-faire a engendré une relation d'indétermination entre œuvre et art, et la question de sa fin a pu être sérieusement posée. Mais est-ce la fin de l'art ou la fin d'une tradition artistique ancrée dans la conception philosophique de la *tekhné*? La question ne fait que souligner la relation entre ce qui a été séparé. La tradition a conservé un lien entre le savoir-faire et la production, alors que l'œuvre de l'art contemporain repose sur des pratiques qui l'ont détourné. Il se manifeste dans des objets-médiums que nous pouvons appeler des propositions d'art, qui doivent négocier leur entrée dans un monde de l'art qui n'est pas le monde en général.

⁶⁶⁰ L'art conceptuel a été traduit par *hugmyndalist* ou « l'art de l'idée ».

⁶⁶¹ « [...] the use of spaces in magazines and newspapers made it possible for [Kosuth] to avoid the creation of unique and singular material objects of monetary value ». Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, London, Thames & Hudson, 2001, p. 97.

L'œuvre d'art, qui participe à la définition de l'art, n'apparaît pas sous un mode donné d'avance. La définition est détachée de l'objet type au sein de manifestations plurielles des œuvres et des situations. Cette pluralité, qui existait déjà dans la variété, a la particularité de ne pas être immédiatement reconnaissable comme art avant de devenir un type de pratique reconnu comme une pratique artistique. Mais la pluralité ne signifie pas que le monde de l'art soit prêt à tout accepter. Les disputes sur l'art qui apparaissent face à des propositions qui s'éloignent de celles déjà acceptées font partie de l'ajustement de l'œuvre au discours sur l'art qui le construit. L'idée préconçue que l'art devrait se manifester dans un type d'objet traditionnel se transforme en un nouveau mode d'apparition qualifié de contemporain. Les ready-mades de Duchamp ont été considérés précurseurs de la transition du paradigme qui s'est généralisé des décennies après que les premiers objets trouvés ont été proposés. Ce décalage temporel entre la proposition, et son impact sur la pratique artistique à une échelle plus large, met en crise la narration historique qui raconte l'évolution des formes et des courants comme une suite logique de développements. L'affirmation même d'une séparation entre art et technique pourrait alors être soumise à un examen scrupuleux, permettant de montrer que la rupture n'en est pas une et qu'une tendance générale n'exclut pas l'existence de la marginalité, sans laquelle elle ne pourrait exister. Ainsi, un tissage d'événements discontinus pourrait être plus apte à rendre compte de la complexité de la pratique du passé comme du présent. Les propositions de Duchamp, qui n'étaient pas uniquement des propositions mais des commentaires sur l'art, peuvent être prises comme point de départ pour questionner la signification de la séparation entre l'art et le savoir-faire. En introduisant dans la sphère de l'art des objets techniques produits par l'industrie, Duchamp a en effet pris la théorie kantienne sur le beau et le génie à rebours. L'urinoir tout fait, qui affiche son origine technique sans la dissimuler, illustre dans toute sa splendeur banale ce qui devait être caché dans les beaux-arts. En choisissant un objet préfabriqué, il rompt la relation entre le savoir-faire et l'art, et instaure un nouveau rapport entre deux mondes qui s'ignorent mutuellement. Il redouble la division entre l'art et la technique en une division entre art et production, en proposant l'objet déjà fait comme œuvre d'art. Sans le savoir-faire, le « faire » perd son sens et l'artiste n'a qu'à prendre ce qui a déjà été fait. Mais pour devenir art, l'objet, qui est fait pour être utilisé,

doit devenir inutile. Privé de connexion avec la plomberie, l'urinoir est vain, et il devient susceptible d'être transformé en une œuvre d'art. Que l'opération n'ait pas été aussi simple qu'il paraît n'est pas la question ici - même la supposée simplicité fait partie du génie de geste – mais plutôt le fait qu'elle a été effectuée à partir d'une idée porteuse de réflexion sur l'art, idée qui a eu les retentissements que l'on connaît. Tout se passe comme si Duchamp avait pris à la lettre le précepte hégélien qui dit que l'œuvre qui jaillit de la pensée est nécessairement pénétrée par l'esprit, ce qui veut dire que « l'esprit ne retrouve que lui-même dans les produits de l'art⁶⁶² ». Le ready-made pose la question de savoir si la pensée peut pénétrer un objet qu'elle n'a pas fait. La réponse est loin d'être univoque, comme le montre la littérature qui a suscité cette question posée par Duchamp. Le ready-made est une négation de la pratique, qui ouvre une discussion à partir de la question de savoir si l'art peut exister sans l'attraction de l'apparence, qui provoque le sentiment. Une réponse affirmative permet de le renvoyer dans le royaume de la pensée, ce qui fait du ready-made une réponse négative de l'art, que ce soit l'art de l'artisan ou les beaux-arts.

La transformation du ready-made en œuvre d'art par le discours n'exige pas une technique de savoir-faire, mais une présentation de l'objet devenu une sorte d'interface⁶⁶³ où l'esprit de l'artiste et du spectateur peuvent se retrouver. L'objet est choisi pour être installé dans une exposition où il s'offre à des interprétations qui donnent libre cours à des spéculations théoriques sur l'art. Mais le fait même que l'œuvre n'ait existé dans l'esprit du spectateur qu'après avoir été médiatisée par une publication photographique dans une revue spécialisée, fait d'elle une œuvre d'art doublement médiatisée, dans l'objet puis dans le média. L'œuvre d'art est créée par une série de gestes, qui impliquent des mises en disposition, et non par la fabrication. Le geste ne dépend pas d'une technique mais d'une action qui peut être répétée – non pas en elle-même mais différemment, en altérant le geste initial. Mais cela ne change pas le fait que la notion même de production est mise en crise par la suggestion qu'elle peut être annulée et remplacée par le choix entre une panoplie d'objets fabriqués par l'industrie. L'objet choisi étant un produit industriel, il réintroduit la technique dans

⁶⁶² Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, p. 25.

⁶⁶³ Voir Daniels, « Duchamp : Interface : Turing : A Hypothetical Encounter between the Bachelor Machine and the Universal Machine », in Oliver Grau éd., *MediaArtHistories*, Cambridge, Mass., London, The MIT Press, 2007, pp. 103-136.

l'art en niant la production. Le geste de l'artiste est une non-technique de manipulation de l'objet technique. Moholy-Nagy a joué autrement avec l'objet fabriqué en montrant que l'artiste peut mettre l'industrie à son service, en faisant un plan à partir duquel il est possible de donner des instructions pour la production, qui est déléguée à un tiers. Il a gardé une relation ouverte avec le monde de la technique en lui confiant son plan, alors que Duchamp a gardé ses distances. Les deux artistes ont accompli la négation inhérente à la théorie de Kant selon laquelle l'œuvre doit apparaître sans l'effort, qui est inhérent à tout travail de production. Ainsi, il est aussi important de souligner que pour Kant, la technique n'est pas absente, mais cachée par l'apparence de l'aisance. Avec le ready-made, Duchamp rend la technicité originale de l'objet apparente, tout en gardant l'apparence de la facilité jouissive du génie. Le ready-made est montré et montre en même temps la technique, qui devrait rester cachée tout en cachant ce qui fait de l'artiste un génie, soit le geste qui ne peut être transmis. L'artiste montre la possibilité d'abandonner tout ce qui pourrait évoquer un métier en prenant la posture de l'artiste gentilhomme, qui n'a que des loisirs, mais ouvre en même temps la porte à l'artiste consommateur, qui choisit son objet de désir. Or, au lieu de cette dernière option, le gentilhomme choisit avec un détachement apparent une chose qui doit être jugée de manière désintéressée comme l'œuvre des beaux-arts. Moholy-Nagy reste plus proche de la production puisqu'il constitue un plan d'instructions qui pourrait être comparé à des instructions algorithmiques, qui ont déjà été employées par le passé⁶⁶⁴. Ainsi, même s'il y a une rupture entre l'art et le savoir-faire, la technique ne disparaît pas stricto sensu de l'art. Moholy-Nagy a remplacé la création par l'ordre et la spontanéité par le contrôle. Il sait ce qui doit être fait, mais délègue la production à celui qui a les moyens pour la réaliser. La technique reste une connaissance générale de ce qui pourrait être fait, mais la production est déplacée à l'extérieur de l'artiste, qui est devenu acheteur d'objet produit pour Duchamp, et de services manufacturés pour Moholy-Nagy, concepteur du plan de production. Ces deux méthodes différentes pour faire l'œuvre sans la faire sont devenues des modèles de création pour l'art contemporain, qui repose sur une multitude de pratiques.

⁶⁶⁴ Friedrich Kittler, « Art et technique », dans *3ème Biennale d'art contemporain de Lyon. Installation, cinéma, vidéo, informatique*, Réunion des musées nationaux, 1995, pp. 501-516. Voir l'élaboration sur le passage tiré de *l'Instruction sur la manière de mesurer* d'Albert Dürer, p. 505.

L'acte de Duchamp a confirmé de manière radicale le passage de la pratique artistique vers la théorie. Son œuvre, qui ne se limite pas aux ready-mades, annonce la non-spécialisation de l'artiste contemporain, qui s'approprie différents objets, appareils et outils qui n'appartiennent pas a priori au domaine de l'art. Des produits commerciaux sont alors installés dans un espace où ils forment un environnement composé d'objets assemblés, qui peuvent avoir été faits par l'artiste ou pas. La notion même de genres et de disciplines est remise en question quand la sculpture peut être une machine motorisée – une autre proposition faite par Duchamp - ou la peinture fabriquée en usine comme les tableaux de Moholy-Nagy. L'abandon du savoir-faire s'est transformé en une diversité de pratiques où tout est susceptible d'être accepté. La pluralité des pratiques donne l'impression d'une ouverture d'esprit qui hésite pourtant face à des propositions qui dépendent des appareils électroniques et de l'informatique. La luminosité et l'apparence lisse de l'écran liquide suscitent des réactions nostalgiques des artistes qui veulent résister à la nouvelle technique en se tournant vers la production artisanale de l'objet physique, rejeté par le passé. La nouvelle technique met ainsi en valeur une technique auparavant rejetée, comme la photographie avait mis en valeur le rôle de la main⁶⁶⁵ de l'artiste dans la production de la peinture, et plus particulièrement la touche. De même, la peinture « mal faite » devient attirante face au caractère hyperréaliste de l'image numérique. Les nouvelles technologies ont en commun avec les ready-mades d'appartenir à l'industrie, mais elles sont différentes du ready-made et du convoyeur de l'usine. Elles ne sont pas des objets tout faits, mais sont composées d'outils-dispositifs qui nous obligent à repenser le système de l'art fondé sur la négation de l'œuvre de la tradition, telle que retrouvée chez les héritières de Duchamp, dans la pratique des média mixed de Fluxus et la profusion des moyens. Les objets tout faits peuvent être assemblés, modifiés ou exposés en tant que tels, mais les outils-dispositifs se prêtent à des manipulations complexes dans un contexte hybride de techniques et de moyens qui font disparaître la distinction de l'outil et de l'œuvre, ainsi qu'entre les disciplines⁶⁶⁶ si on accepte que toutes les œuvres aient la même origine dans le monde numérique. Les nouvelles technologies procurent aux

⁶⁶⁵ Paul Louis Roubert, « 1859, exposer la photographie », *études photographiques*, No 8, novembre 2000. Mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index223.html>.

⁶⁶⁶ « All the artistic disciplines have been transformed by the media. » Peter Weibel, « The Postmedia condition », *AVVV, Postmedia Condition*, Madrid, Centre Culturel Conde Duque, 2006. Disponible sur <http://www.medialabmadrid.org/medialab/medialab.php?l=0&a=a&i=329>

artistes des outils-dispositifs pour faire œuvres, qui peuvent à leur tour devenir des œuvres-dispositifs assemblées dans une proposition d'œuvre d'art. La difficulté d'accepter cette nouvelle donnée commence quand le dispositif technologique éclipse l'art, qui disparaît derrière ce qui ressemble plus à un effet ou une démonstration qu'à une proposition artistique qui suscite une réflexion. L'œuvre-dispositif est en ce sens comparable à *La Fontaine*, d'abord reconnaissable comme urinoir avant d'être identifié comme art. Le caractère ostentatoire du dispositif technologique attire le regard, qui ne perçoit pas de l'art mais des appareils qui renvoient l'art à la technique, qui n'en est pas. Or, ces appareils ne sont pas comme l'objet fait « ailleurs » et qui cache le processus de la production, quoiqu'il paraisse immédiatement reconnaissable comme appartenant au monde de la technique. Le dispositif est un instrument avant d'être un objet, et en ce sens, il montre l'état « primaire » de la technologie dite avancée. Les nouvelles technologies assemblent ainsi dans une seule instance la production, le dispositif, la disposition et l'œuvre. Quand cette œuvre est produite par un instrument qui est encore dans une phase primitive de son propre développement, vers la mise au point, elle ne paraît pas digne de l'art. Pour ne pas avoir à confronter l'œuvre de la technologie émergente, le monde de l'art a dans un premier temps refusé d'accepter son irruption et l'a renvoyée hors de la sphère artistique. Les nouvelles technologies, qui ont engendré des œuvres mal faites ou pas faites du tout, ont ainsi réintroduit la question du savoir-faire dans la pratique artistique, quoique ce savoir soit différent de celui de l'artisan et qu'il soit rarement posé de manière frontale. Le monde de l'art est resté fidèle à son système, qui ne peut pas accepter toute pratique, et encore moins celle issue de la technique. Il doit choisir parmi les propositions faites, au cas par cas, et non pas en instaurant une règle générale. Il s'est trouvé face à des œuvres qui peuvent être jugées exemplaires, ou qui sont des exceptions tirées de la profusion d'une nouvelle pratique qui doit négocier son entrée dans le système. Et l'on découvre que la technologie est déjà plus facilement acceptable quand ce qui la constitue a disparu derrière l'écran. La vidéo n'a été véritablement acceptée qu'à partir du moment où l'image a pu être projetée sur la surface uniforme d'un écran de projection ou un mur, et ainsi libérée du moniteur encombrant et de la surface réduite, pour ne pas mentionner l'image en noir et blanc à faible résolution. Nous sommes ramenés à Kant, qui a voulu que la technique

reste dissimulée derrière l'art. L'oubli de la production de l'œuvre resurgit comme le principe même de l'art, à partir du moment où l'œuvre-image telle qu'elle apparaît sur l'écran électronique nous fait oublier son origine. Elle doit se montrer capable de nous immerger dans son monde, où nous pouvons nous abandonner momentanément. L'image numérique est en ce sens non réflexive, parce qu'elle nous prive de la conscience de nous-mêmes et de la pensée – qui est une autre raison de ne pas l'accepter comme art. Mais d'un autre côté nous avons les icônes sur l'écran informatique, utilisées par les artistes les plus hostiles à la technique, qui font oublier les commandes codées qu'elles cachent et qui sont plus attirantes que la programmation directe qui génère les actions de l'ordinateur. Les logiciels auxquels les icônes nous renvoient sont eux-mêmes des outils ready-mades formatés pour être manipulés d'une certaine façon et générer un certain type d'action. Nous avons alors deux façons de faire qui sont suivies par la troisième instance, soit la mise en réseau d'œuvres numérisées où celles-ci deviennent des non-objets tout faits, prêts à être transformés ou manipulés avant d'être renvoyés dans la circulation avec d'autres données, dont ils ne sont pas toujours distingués comme art.

Est-ce que cela veut dire que les technologies numériques ont renoué la relation entre l'art et la technique ? La main fait partie du corps de l'individu, mais quand elle tient un burin, elle est instrumentalisée par l'outil. L'instrument est une prolongation du corps, alors que l'appareil mécanique est additionnel, comme l'objectif de l'appareil photographique tenu par la main est dirigé par l'œil. L'instrumentalité se pose autrement face à la nouvelle technique, qui n'est pas artisanale mais technologique. La distinction entre l'artisanat et la technologie peut être élaborée sur le savoir-faire, fondé sur le façonnage de matériaux solides et la technique de la machine qui éloigne la main des matériaux, qui sont traités par l'intermédiaire des machines, quoique celles-ci soient contrôlées par l'homme. L'appareil photographique et la caméra vidéo sont en ce sens des machines capables de capter les images par la lumière, qui peuvent ensuite être médiatisées telles quelles, ou après modification de leur substance. La différence entre les instruments et les substances est un élément de distinction où les uns travaillent les corps, et les autres les transformations chimiques et les énergies. Un autre élément de distinction entre les instruments issus du savoir-faire et les appareils est le fait que les

premiers ont servi la discipline, alors que les appareils photographiques, la vidéo et l'ordinateur n'appartiennent pas exclusivement au monde de l'artiste. Ils sont à la portée de tout le monde et non seulement des spécialistes. Des disputes concernant l'utilisation des nouveaux outils pour créer des œuvres d'art tournent autour de leur potentiel artistique et la question de savoir s'ils sont susceptibles de fournir des nouveaux moyens aux artistes. Cela indique qu'après la séparation entre l'art et la technique, il est devenu possible de distinguer moyen et technique, étant donné que la technique n'est pas uniquement associée à l'appareil comme outil mais aussi à la maîtrise de son usage. La différenciation entre le moyen et la technique a servi de critère de distinction entre l'art et le non-art à l'intérieur du champ de la photographie. Cette différenciation est dans un premier temps fondée sur le non-savoir-faire photographique de l'artiste conceptuel et le savoir-faire du photographe. La reconnaissance de la pratique du premier a pourtant ouvert la voie à la reconnaissance de la photographie comme art. La question de la photographie comme art diffère en ce sens de celle de la photographie comme moyen utilisé par les artistes, même s'il faudrait ici admettre que le processus d'intégration de la photographie dans le monde de l'art n'a pas été homogène partout. En Islande, c'est uniquement après que la photographie a été acceptée comme moyen artistique qu'elle a été susceptible de devenir art⁶⁶⁷. Le fait que toute photographie ne devienne pas automatiquement de l'art est fondamentalement lié à la séparation entre l'art et la technique, où la distinction repose dans un premier temps sur celle de l'originalité et la mécanique⁶⁶⁸.

L'établissement d'une sphère autonome de l'art a suivi la tendance générale de la société industrielle, qui s'est dirigée vers la spécialisation et la fragmentation des tâches productives qui a connu l'établissement d'un autre système, celui de la technique. La reconnaissance de l'autonomie de l'art a permis la reconnaissance de la partie réflexive de la création de l'œuvre, qui a favorisé l'émancipation de l'artiste. Or, si nous acceptons la séparation de l'art et la technique, il faut reconnaître que les objets que nous appelons art ont été produits par une activité fondée sur une technique. C'est en ce sens que la séparation reste une utopie jamais pleinement atteinte, malgré le fait que les

⁶⁶⁷ Voir Hjálmar Sveinsson, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁶⁸ Shiner, *op.cit.*, p. 232.

mondes de l'art et de la technique soient devenus distincts. Le savoir-faire a été abandonné et la production s'est transformée en acte de détournement, d'appropriation des objets tout faits, et de délégation du travail de production. L'action de faire sans savoir-faire est perçue comme une transformation de l'art en n'importe quoi par ceux qui ont refusé d'accepter la prouesse de l'esprit artistique, capable d'une telle transmutation. L'artiste fait sans qu'il soit possible de discerner un savoir-faire dans l'œuvre proposée, et il finit par devenir le non-expert de son propre art, qui n'en est plus un puisqu'il ne sait plus rien faire. Au lieu de savoir-faire, l'artiste réfléchit sur ce qu'il peut faire. Il refuse la présomption de l'œuvre que l'on sait déjà faire et en fait une hypothèse d'œuvre. Les hypothèses peuvent être riches de sens, mais elles sont autre chose que l'œuvre du savoir-faire technique. L'artiste qui s'éloigne de la technique fait valoriser le caractère réflexif de sa pratique, et celle-ci devient théorique sans pouvoir le devenir complètement.

Ce dilemme est le plus évident chez l'artiste conceptuel, qui n'échappe pas à la médiatisation de sa réflexion théorique qui demande un passage de l'idée à l'œuvre ou de la pensée à l'œuvre-hypothèse. C'est dans cet espace intermédiaire où l'idée devient œuvre que se joue le débat sur l'art à l'ère des dispositifs informatiques. Ce débat tourne autour des moyens et des médiums utilisés pour faire venir au monde l'idée ou sa réflexion. La question du médium dans l'art se joue autour de deux approches différentes. Le premier est celui du médium comme médiateur d'une pensée, et l'autre consiste à dire que le médium a besoin d'être modelé pour faire une œuvre. L'artiste théoricien s'est rendu compte qu'il pouvait se passer du savoir-faire et se servir de l'objet tout fait produit par la machine pour formuler son hypothèse. Il peut également inventer une nouvelle manière de faire sans être expert, ou déléguer la réalisation à autrui en lui désignant un plan d'opération processuel conduisant à l'œuvre-objet. La négation du savoir-faire spécialisé s'est exprimée par la multiplication des procédés possibles pour arriver à l'œuvre-hypothèse. On aurait pu penser que la multitude des passages possibles de l'idée à l'œuvre aurait facilité l'intégration des dispositifs numériques, et des nouveaux médias à l'univers artistique. Or l'art n'a réellement accepté les nouveaux médias qu'à partir du moment où la technique a disparu derrière l'écran.

L'ambiguïté de la rupture de l'art avec le savoir-faire est le fait que la séparation n'a pu être que superficielle au sens qui consiste à garder le savoir-faire, éloigné de l'artiste. La technique est occultée et le discours tourné vers la question de la méthode et du choix du moyen. Le moyen renvoie à une réalisation non standardisée qui repose sur la négation de la technique. Elle amène aux bricolages et à des solutions appliquées au cas par cas. Le regard reste figé sur le médium puisque c'est à travers lui que l'idée apparaît. L'artiste aspire à la conception immaculée de l'idée et refuse de reconnaître le passage à l'acte. Il traite le contact physique pour un protocole de transaction de l'idée-esprit où le médium est censé remplacer la matière et le modelage. C'est à travers le médium que l'œuvre peut apparaître. La projection de l'image paraît alors comme la projection directe de l'image mentale. Or l'idée la plus translucide a besoin de négocier son passage d'idée à œuvre. Cette négociation passe par la manipulation du médium, qui exige un minimum de savoir-faire ou de technique. Or tout l'effort qui a été fait pour faire oublier la technique amène à une multitude de processus, qui ne font qu'attirer l'attention sur la réalisation qui met en avant ce qui devait être oublié, et le bricolage pour nous assurer qu'il s'agit bien d'art et non de technique. C'est pourquoi la technologie numérique est apparue comme un élément de trouble dans le monde de l'art. Elle attire l'attention sur ce que l'on voudrait éviter ou faire oublier. La meilleure façon de continuer de l'ignorer est de refuser de prendre en compte son impact sur la création artistique, que ce soit à travers la négation, l'assimilation et l'appropriation. La technologie a mis en évidence une dimension occultée de l'art en remettant en question le rapport entre l'art et la technique. L'artiste-théoricien, transformé en usager non-expert de l'appareil technologique, voit ses capacités de faire une proposition d'œuvre pertinente remises en question. L'hybridation des anciennes spécialités et la transversalité d'approches à l'ère postindustrielle, où des artistes travaillent sur les machines hybrides et « intelligentes » que sont les ordinateurs, exigent une mise en question des anciennes données. Le monde de l'art contemporain, ayant refusé de le faire, il se retrouve doublé d'un autre monde qui est celui de l'art des nouvelles technologies.

Le dispositif technologique, dont le fonctionnement est fondé sur le programme informatique, pose le problème du code et du savoir-coder. Le code est à la base de la

structure qui engendre l'apparition finale de l'œuvre numérique, que l'artiste soit l'auteur du code ou non. Si l'artiste usager ignore le code, c'est qu'il n'a pas compris qu'il n'est pas devant une machine vide, mais devant une machine déjà pleine au sens que les logiciels média sont déjà structurés. Elle est donc déjà imprégnée et formatée par l'univers technique du logiciel, le cerveau de la machine. Ce cerveau n'est ni vide ni immaculé, mais déjà imprégné d'idées. L'idée de l'artiste n'est donc pas l'incarnation immaculée dans un support vide, ou l'image relique d'un pur esprit sur l'écran support. Le médium technologique n'est pas comme le médium qui médiatise le message d'une idée, travaillé par le processus mental, mais plutôt une « matière » qui doit être modelée, ou plus précisément un algorithme composé d'une série d'instructions qui doivent être données à la machine pour qu'elle puisse produire une œuvre. L'idée doit être conceptualisée pour pouvoir être structurée pour les ordres qui ne sont pas, comme l'a rappelé Kittler, une répétition de l'image singulière – mais des recettes pour la pluralité, qui devient le contenu même des séries réalisées par les premiers artistes informaticiens comme Vera Molnar. L'idée est un devenir-forme qui ne prend forme qu'à travers le médium. Mais le médium algorithmique est modelé par une construction logique. C'est pourquoi un logiciel n'est jamais neutre. Si l'idée de l'artiste se veut détachée du médium du dispositif technologique, on peut se poser la question de son origine, et surtout de son devenir quand elle rencontre le dispositif qui a déjà une idée fixe, comme nous pouvons désigner les propriétés intrinsèques de l'outil que l'artiste tente de faire siennes. Le logiciel est une telle propriété, mais le *feedback* peut en être une autre que l'artiste découvre mais n'invente pas. Le *feedback* fait partie de ce que la machine peut faire, mais l'artiste doit savoir ce qu'il veut faire du *feedback*⁶⁶⁹. C'est parce que la machine a déjà des propriétés qu'elle peut prendre le pouvoir sur l'artiste et faire une œuvre qui tourne dans le vide, puisqu'elle se limite à montrer une propriété intrinsèque à la technique. Cela renvoie à la question de l'indépendance de l'idée, et si elle peut être séparée du médium et de la technologie, pour paraphraser la question posée par Deleuze sur le cinéma⁶⁷⁰. Est-ce que l'idée existe indépendamment du médium technologique employé ? Quand l'artiste dit qu'il choisit le médium en fonction

⁶⁶⁹ Voir Margrét Elísabet Ólafsdóttir, « Le feedback des cordes », *ARTnord*, no 11, spécial Horizonic, 2012.

⁶⁷⁰ Deleuze, *op.cit.*

de l'idée, ne veut-il pas dire que l'idée a déjà choisi son médium et qu'elle est dépendante de celui-ci ? À quel point l'image est-elle mentale et prête à être imprégnée sur une surface, comme l'image vidéographique sur un mur ? Ou faut-il accepter qu'une idée puisse exister uniquement dans la pensée, sans une interaction avec le monde extérieur ? Qu'est-ce alors qu'un médium ? Le médium a besoin d'être transformé pour « accueillir » l'idée, sinon il ne fait que la médiatiser comme le médium-voyant ou le panneau publicitaire qui a médiatisé les propositions de Kosuth. Si l'on suppose que le médium est à disposition de l'idée pour la transmettre, toute idée de médium est la même idée, ce qui revient à dire qu'il n'y a pas d'idée hors de celui-ci, sauf si elle peut être construite par le langage, qui n'est pas une image. Pour voir apparaître une idée artistique, la rencontre de l'idée et du médium doit engendrer une transformation du médium. Le médium se plie à l'idée, mais l'idée ne peut pas demander au médium de faire ce qu'il ne peut pas faire, et est obligé de s'adapter à ce qui est faisable. La transformation du médium par l'idée ne se passe pas sans intervention extérieure. L'idée est d'abord une pensée, qui a besoin d'agent opératoire pour apparaître dans le médium. Cette transformation passe par l'intermédiaire d'une technique qui permet la transformation du médium en œuvre. Quand l'idée rencontre un médium qu'elle ne connaît pas, l'artiste a besoin d'apprendre à le connaître. Or, un artiste qui refuse la technique du savoir-faire sur le précepte que Duchamp n'a fait que « choisir » son objet se passe de la connaissance et risque de faire une mauvaise rencontre avec le médium qu'il a choisi.

La pratique

Nous aurions sans doute plutôt dû prendre le temps d'élaborer une analyse plus profonde sur les spécificités des nouvelles technologies pour mieux montrer les changements qu'elles ont apportés à l'art. C'était en effet notre intention avant de commencer à nous intéresser de plus près à la situation en Islande. Puis des textes théoriques qui traitent la spécificité des nouvelles technologies sont devenus un sujet abondamment traité ailleurs, notamment en France, par des théoriciens tels qu'Edmond

Couchot et Norbert Hillaire, pour ne nommer qu'eux.⁶⁷¹ Leur livre commun sur l'art numérique, qui est sorti au début du siècle, était censé attirer l'attention sur une pratique qui existait depuis des décennies, mais qui était restée marginale et méconnue par le milieu de l'art contemporain.⁶⁷² L'extension de l'usage et l'application des nouvelles technologies vers le tournant du siècle ont été perçues comme un basculement du culturel et de l'art vers le numérique, souligné par les auteurs. Depuis la sortie de leur livre, la situation en France comme ailleurs en Europe a évolué, mais pour des raisons historiques, dont les traits ont déjà été signifiés, la situation en Islande s'est développée de manière quelque peu différente. Nous avons déjà donné des arguments pour montrer que l'art numérique et l'art contemporain peuvent être distingués par leur milieu respectif. La pratique artistique de l'électronique analogique n'a jamais pris de l'essor en Islande⁶⁷³, les nouvelles technologies y étaient absentes, et de même, la question de l'impact des technologies numériques sur l'art au début du XXI^{ème} siècle a laissé indifférent le monde de l'art contemporain en général. Par le passé, les universités et les laboratoires de recherche islandais n'ont pas été ouverts aux artistes,⁶⁷⁴ qui par conséquent ne se sont pas consacrés à la création d'un art technologique – même marginal. L'absence de pratique, quand elle n'a pas été fragmentaire et de courte durée, s'est traduite par un vide historique et théorique.⁶⁷⁵ Par conséquent, le milieu culturel et artistique a observé la révolution numérique – marquée par le passage des anciens médias analogiques vers le numérique au tournant du siècle – avec une distance désintéressée manifeste par le manque de débat sur une pénurie d'œuvres. Or, le vide autour du numérique n'est pas complètement inoccupé. Les appareils numériques sont entrés dans la boîte à outils des artistes en Islande, comme ailleurs, sans que l'on leur prête une attention particulière. Le milieu de l'art n'a pourtant pas été complètement

⁶⁷¹ Edmond Couchot, Norbert Hillaire, *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2003.

⁶⁷² *Ibid.*, pp. 8, 117.

⁶⁷³ Finnbogi Pétursson est le seul artiste à avoir une pratique continue de l'électronique, de plus acceptée par le milieu de l'art contemporain.

⁶⁷⁴ L'existence de plusieurs universités est un phénomène récent. L'Université de technologie (Tækniháskóli Íslands), créée en 2002, est devenue l'Université de Reykjavik (Háskóli Reykjavíkur) en 2005. Le premier projet collaboratif entre des étudiants en robotique et les étudiants en arts plastiques de l'Académie des Arts a eu lieu en 2011, sous la direction de Sigrún Harðardóttir et Joe Foley. Leur collaboration n'a pas été suivie de suite.

⁶⁷⁵ L'exception est l'ouvrage « Cyborg », de la critique littéraire Úlfhildur Dagsdóttir, *Sæborgin. Stefnumót líkama og tækni í ævintýri og veruleika*, Reykjavík, Bókmennta – og listfræðastofnun Háskóla Íslands, 2011.

épargné par l'engouement pour les nouveaux médias, comme le montrent les expérimentations effectuées au cours des années quatre-vingt-dix. C'est dans l'ombre de ces échecs qu'une option « nouveaux médias » est créée à l'Académie des arts, mais sans qu'une décision ne soit prise pour la développer. L'option attire surtout les étudiants en musique, et notamment les compositeurs intéressés par l'électronique, alors qu'elle est aussi ouverte aux étudiants en arts plastiques. Elle est en effet pensée comme un pont, qui doit encourager une collaboration interdisciplinaire entre le département de musique et les arts plastiques. Mais elle cesse de fonctionner en tant que telle quand le studio de musique et de vidéo est séparé en deux studios, situés dans deux bâtiments différents, à partir de la rentrée 2006.⁶⁷⁶ La séparation a affaibli la collaboration et l'enseignement du numérique. Au lieu d'être renforcée, sa position s'est progressivement atténuée jusqu'à sa quasi-disparition en 2011.⁶⁷⁷

Cet éclairage sur les conditions locales a pour but de souligner que la visibilité grandissante de l'art numérique en France ne trouve pas son équivalent en Islande. La situation des deux pays peut difficilement être comparée, même s'il est possible de trouver des similitudes et des parallèles. Ils ont connu une résistance de la part de l'art contemporain envers le numérique, mais la comparaison s'arrête là. La différence entre ces pays n'est pas uniquement liée à l'histoire de la pratique et aux conditions dans lesquelles elle s'est développée, mais aussi au faible place accordée à l'enseignement théorique. Cela ne signifie pas que les artistes n'ont pas un discours sur leur pratique – puisqu'ils l'ont – ni que les théoriciens n'ont pas un discours sur l'art. Cela signifie qu'ils n'ont pas eu leur place dans un cadre académique. La recherche a lieu dans les musées, qui n'ont pas les moyens de l'assurer, et le système dans son ensemble a tendance à se figer sur des questions qui bloquent la dynamique de la pensée. Ce qui a souvent été qualifié de manque d'histoire de l'art et de théorie a souvent été considéré comme un avantage pour l'art contemporain, surtout par les artistes, comme le montrent les propos de Björk, alors que ce manque contribue aussi au blocage. La soi-disant absence d'histoire et la soi-disant liberté de créer à partir de rien cachent une tradition d'inertie et une défection théorique. En conséquence, nous ne savons pas comment nous

⁶⁷⁶ Les départements de musique et d'arts plastiques sont situés dans des quartiers différents de la ville de Reykjavik.

⁶⁷⁷ La vidéo et la photographie numérique sont toujours pratiquées.

pouvons aborder la nouveauté, ni comment nous pouvons l'inscrire dans une réflexion critique, ni non plus comment nous pouvons nous en servir pour renouveler la pratique. Nous ne devrions donc pas nous étonner que la nouvelle Académie des Arts et la nouvelle filière d'histoire de l'art à l'Université d'Islande n'aient pas su donner de l'espace à l'enseignement sur l'art et la culture du numérique. La tentative de mêler le numérique au département des arts plastiques, qui est fondé sur une pratique post conceptuelle, était vouée à l'échec à cause de l'attitude envers la technique en général. La même chose pourrait être dite des cours sur l'histoire et la théorie des arts des nouveaux médias, qui allaient à contresens de l'enseignement en général.⁶⁷⁸

Le manque d'action et de réaction envers le numérique trouve ses racines dans des raisons historiques profondes, qui se reflètent dans la culture monolithique du pays, fondée sur la construction de l'identité islandaise et la croyance très ferme dans le rôle de la nature dans toute acte créatif – même humain – qui s'accorde parfaitement avec une théorie esthétique moderniste sur la spontanéité et le génie. Ce fond théorique marque le discours et contribue à créer un décalage entre la théorie de l'art en France et en Islande. Ce décalage est accentué par l'influence très forte de la philosophie analytique anglo-saxonne sur la théorie de l'art contemporain islandais, qui s'applique aisément à l'art conceptuel local. L'autre grand courant de l'art contemporain, auquel appartient Gabriela Friðriksdóttir, puise son inspiration dans la tradition expressionniste et romantique, qui s'accorde avec l'héritage de Björn Th. Björnsson, assuré par les historiens soucieux de perpétuer le discours sur la particularité de l'art islandais ancré dans la nature. Ainsi, les problèmes rencontrés au cours de cette recherche sont apparus face à une situation concrète, que nous avons eu du mal à accorder avec un discours théorique sur l'art et le numérique en France. Cette difficulté était en partie liée au fait que la pratique s'est révélée quasiment absente, mais elle était également due au fait que ce qui est explicite dans la théorie de l'art en France, est seulement implicite en Islande, où la pratique de l'art moderne a toujours été comprise comme le commencement d'une pratique artistique. Ainsi, le bagage de l'histoire de l'art dit international est insinué dans l'histoire de l'art local, qui est extrait de la narration globale et regardé comme une entité distincte et isolée, mais qui ne peut être expliquée qu'avec des références

⁶⁷⁸ Nous avons assuré ces cours entre 2002 et 2011, avec une irrégularité qui reflète bien l'absence de programme cohérent de l'enseignement sur les nouveaux médias et sur le numérique.

explicitement énoncées et puisées dans l'histoire globale dont elle voudrait pouvoir se distinguer. J'ai pendant longtemps buté sur cette contradiction qu'il fallait essayer de comprendre. La situation était à priori la mienne, puisqu'il s'agissait de mon culture. L'enseignement de l'histoire de l'art était absent, et je n'avais en plus pas grandi à une époque où le public n'avait pas accès à la collection de Musée national de l'art qui conservait l'art moderne. Je n'étais pas élevé dans la capitale et n'a connu dans mon encourage proche que des artistes amateurs et autodidactes. Ce n'est qu'à l'âge adulte que j'ai connu de près le milieu de l'art contemporain, par des amies devenue artistes avec qui j'ai fréquenté le Musée de l'art vivant, puis en tant que journaliste culturelle, et ensuite, l'art international pendant mes études universitaires en France, marquées par la pensée critique de l'esthétique française.

C'est pourquoi j'ai été incapable d'aborder ce sujet sans y mêler mon propre parcours et le questionnement qu'il a soulevé. Au cours des dix dernières années, j'ai été active dans le milieu émergent de l'art numérique en Islande, où j'ai suivi de près le parcours d'une poignée d'artistes en marge de milieu de l'art contemporain. Le petit noyau d'artistes qui s'intéresse au numérique s'est regroupé au sein d'une association, que nous avons aidé à créer. Ainsi, mon engagement personnel auprès de l'association peut difficilement être séparé de mon approche. Il ne devrait pas non plus être caché sous la théorie, surtout parce que cette expérience a défini la direction prise pour la recherche. Il n'a pas non plus été sans problème, puisqu'une participation qui a souvent pris l'allure d'une démarche militante a par moment brouillé la vue du théoricien. Il n'est pas facile de tenir parallèlement une position à la fois intérieure et extérieure, ni d'essayer de tenir un discours théorique cohérent sur une pratique en train de se faire, et garder une perspective lucide sur sa propre situation. Cela a été d'autant plus difficile que l'autre milieu de l'art, celui de l'art contemporain dominant, avec sa méfiance à l'égard de la technologie, a été réticente envers une pratique jugée non-artistique. Les documents que le chercheur voudrait avoir à sa disposition pour montrer que la méfiance a réellement existé sont difficiles à obtenir, puisque les discussions à ce sujet, ont la plupart du temps eu lieu dans un cadre informel, comme à la cafétéria des professeurs à l'Académie des arts, dans des réunions avec les théoriciens, ou au cours de conversations avec des artistes amis.

Mais dans la pratique du théoricien engagé que nous sommes, une influence française s'est perpétuée en Islande avec la fondation de Lorna, association des arts électroniques en 2002. Lorna est créée conjointement à notre initiative et à celle de Julie Coadou, une jeune française alors fraîchement diplômée de l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence, connue pour l'accent mis sur le numérique. Notre but était de fonder un « média lab » et éventuellement ouvrir une résidence. J'ai rencontrée Coadou, pour la première fois à Marseille chez un de ses professeurs, et quand elle est venue s'installer en Islande, nous sommes devenues des voisines. Coadou a quitté l'association pour suivre une autre parcours professionnel mais la vision originel, de fonder un « média lab » n'a jamais été abandonnée. Pendant ce temps la vision a évolué et ainsi et le projet a fini par devenir une réalité en 2010 quand nous avons créé Lorna Lab. L'histoire des activités de l'association Lorna constitue donc le noyau de la pratique du numérique en Islande depuis une décennie. Lorna a connu des périodes plus ou moins actives depuis sa fondation, mais parce qu'elle n'avait ni adresse ni bureau, nous avons décidé de garder une structure fluide pour faciliter les initiatives individuelles soutenues par le collectif. Cette décision était fondée sur l'idée qu'en gardant un profil horizontal, sans hiérarchie, et une posture non fataliste envers des périodes inactives, nous pourrions « activer » l'association quand le besoin s'en ferait sentir. Sa longévité est sans doute due à cette attitude décontractée à l'égard des formalités, l'absence de comité de direction et de président. Chaque membre pouvait en effet prendre « le chapeau » quand l'urgence se présentait.

C'est après notre premier échec de fonder un « média lab »⁶⁷⁹ que Lorna est devenue une association légale. Le statut légal était important puisqu'il servait de façade à des projets artistiques et notamment à ceux réalisés en collaboration extraterritoriale. Les artistes membres de Lorna n'ont jamais excédé le nombre de six ou sept⁶⁸⁰, mais au fil des années, l'association a fonctionné comme un portail leur permettant de participer à

⁶⁷⁹ Avec Julie Coadou, nous avons envoyé une proposition de création d'un « média lab » pour une « compétition d'idées » au Centre de service de recherche de l'Université d'Islande (Rannsóknarþjónusta Háskóla Íslands), qui a attiré l'attention d'un de ses membres. Il nous a encouragés à continuer même si nous n'avons pas reçu de prix, ce que nous avons fait avec la fondation de Lorna.

⁶⁸⁰ Les membres fondateurs étaient Julie Coadou, Ragnar Helgi Ólafsson et Haraldur Karlsson. Páll Thayer et Skúlína Kjartansdóttir nous ont rejoints plus tard. Hlynur Helgason est aussi devenu actif périodiquement, et Finnbogi Pétursson a participé à deux expositions.

des projets collaboratifs avec des associations et des « média lab », dans des pays nordiques et baltes mais aussi européens. Nous avons assuré le premier projet nordique puisque très peu de temps après la fondation de Lorna, nous avons été contactés par une association finlandaise qui avait fait une recherche sur la pratique culturelle des médias en Finlande. Elle cherchait des partenaires dans tous les pays nordiques pour y accomplir la même recherche. Menée sous la direction de Mirjam Matevo et Minna Tarkka, cette recherche s'effectue sur la base de questionnaires fournis aux partenaires. Cela nous a permis d'aborder à la fois les artistes et les entreprises, et plus particulièrement celles du secteur de l'industrie créative, alors émergentes.⁶⁸¹ C'est également au cours de cette recherche que nous avons commencé à cartographier la pratique des artistes, et que nous avons également rencontré leur réticence à être associés aux nouveaux médias et au numérique. Le noyau de Lorna était donc composé d'artistes décomplexés du numérique. L'artiste le plus actif de l'association était Páll Thayer, qui s'en est servi pour nouer des contacts. Il nous a quittés pour la première fois pour deux années d'études de master à Montréal, mais après une période très active à son retour, il s'est lassé de ne pas voir la situation locale évoluer, et a décidé en 2009 de quitter l'Islande pour les États-Unis. Avant de partir, il a initié avec Ragnar Helgi Ólafsson, membre de Locus Sonus à Aix, la création du festival Pikslaverk qui fait partie du réseau Pixelache, dont le noyau se trouve à Helsinki.⁶⁸² La première édition de Pikslaverk a lieu en 2008, mais avec le départ imminent de Thayer, nous avons décidé de joindre nos forces à Raflost, un autre festival d'art électronique. Raflost est fondé au sein de l'Académie des Arts en 2005 par Hilmar Þórðarson, Haraldur Karlsson et Ríkharður H. Friðriksson. Les deux premiers sont alors responsables du studio de son et de vidéo. Entre-temps, le compositeur Hilmar Þórðarson et l'artiste Haraldur Karlsson, membres de Lorna, ont quitté l'Académie. Le premier pour se consacrer à la direction du studio de son d'une école municipale de musique, et l'autre pour s'installer en Norvège. Le compositeur Áki Ásgeirsson, fondateur de S.I.á.t.u.r. et vacataire à l'Académie, est devenu coordinateur de l'organisation de Raflost et son « workshop » RAFLOSTi, assisté par Ríkharður H. Friðriksson et Jesper Pedersen. Mon première

⁶⁸¹ Il s'agissait de CCP games, Gagarín et Caoz, qui existent toujours et qui sont devenus des entreprises piliers de l'industrie créative du pays.

⁶⁸² Le premier festival Pixelache est créé à Helsinki en 2002.

rencontre directe avec le trio a lieu durant le festival de Raflost au printemps 2009, où j'ai été invité à donner une lecture sur l'art interactif. Áki m'a invité par la suite à venir suivre les activités des « workshops ». Á la même occasion, Páll Thayer et Ragnar Helgi Ólafsson étaient invités à exposer leurs œuvres au Musée de Reykjanesbær où elles étaient montrées le jour final de festival. Le « workshop » était est très réussi, notamment grâce à la participation forte des enseignants et étudiants venus de Finlande. C'est à la suite de cette rencontre que nous avons commencé la préparation du festival Raflost+Pikslaverk dès l'automne 2009. Parallèlement, j'ai commencé à suivre méthodiquement les activités de S.l.á.t.u.r., qui se sont suivies à un rythme régulier – et même effréné – des concerts. Leurs concerts pouvaient être bien ou mal préparés, mais ils contenaient toujours un mélange séduisant de sérieux et de jeu.⁶⁸³ Le nom S.l.á.t.u.r.⁶⁸⁴ est un acronyme pour *Samtök listraent ágengra tónsmiða umhverfis Reykjavík* ou « Organisation de compositeurs artistiquement provocants autour de Reykjavik », composée d'une douzaine de jeunes compositeurs qui ont en commun de vouloir révolutionner la musique contemporaine. S.l.á.t.u.r. est fondé en 2005, mais son chemin et celui de Lorna se croisent lors du premier festival de Pikslaverk en novembre 2008.⁶⁸⁵ Cette première édition a lieu dans l'ambiance déconcertante qui a régné dans la société islandaise après l'effondrement du système bancaire. Cette atmosphère mêlée d'incertitude et de confusion se révèle fertile pour toutes sortes de projets collaboratifs dans les domaines artistique et culturel, dont celui des festivals Pikslaverk et Raflost. Le premier festival de Pikslaverk est rendu possible grâce au soutien du fonds nordique de contact culturel⁶⁸⁶, qui nous a permis d'inviter des artistes et des théoriciens étrangers pour les éditions 2008 et 2010. L'histoire des festivals est importante puisque c'est au cours de leur préparation que nous avons découvert que Raflost était un projet marginal au sein de l'Académie des Arts. Le festival et le « workshop » sont fondés par les responsables du studio de son et de vidéo pour donner une visibilité à la pratique de

⁶⁸³ Voir Margrét Elísabet Ólafsdóttir, « Alvara leiksins », *Spássián*, été, 2011.

⁶⁸⁴ Énoncé en islandais, *slátur* est un synonyme des boudins préparés à partir d'abats de moutons. Les compositeurs s'en servent pour des jeux de mots, notamment avec « le festival de saison d'abattage » ou *Sláturtíð*, qui a lieu chaque année au mois d'octobre.

⁶⁸⁵ Pikslaverk a organisé deux « workshops », de Perl et Supercollider. Trois personnes sont venues participer, Guðmundur Steinn Gunnarsson, Páll Ivan Pálsson et Kristín Þóra Haraldsdóttir, qui sont tous membres de S.l.á.t.u.r. La rencontre d'Áki Ásgeirsson et Ragnar Helgi Ólafsson est antérieure. Ils ont fait connaissance à Klink & Bank, un complexe temporaire de studios d'artistes, en fonction de 2004 à 2005.

⁶⁸⁶ Kulturkontakt Nord.

l'électronique et du numérique. Dès 2006, le studio est séparé en deux et la même année, Hilmar Þórðarson décide de quitter l'Académie, alors que Haraldur Karlsson y reste jusqu'en 2009.

Le « workshop » RAFLOSTi a pour but d'éveiller la curiosité des étudiants en encourageant une collaboration interdisciplinaire, avec un accent mis sur des projets fondés sur l'interactivité. Il dure cinq jours avec un programme artistique, assuré par les professeurs et leurs invités, tous les soirs. Les trois enseignants islandais qui ont pris le relais sont tous des vacataires auprès du département de musique de l'Académie des Arts. Le seul participant venu des arts visuels est la vidéaste Sigrún Harðardóttir, qui a pris la responsabilité du studio de vidéo après le départ de Haraldur Karlsson. Elle n'est pas directement impliquée dans l'organisation du festival, mais chargée d'accueillir le « workshop » dans les locaux du département des arts visuels de la part de l'école. Elle est en même temps la seule personne à ne pas avoir pris l'initiative de participer, et la seule à être rémunérée pour son travail. Cette information, qui pourrait passer pour un détail sans importance, sera révélatrice – mais uniquement après l'événement. Durant la période préparatoire, aucun membre du groupe n'y prête la moindre attention. Le festival Raflost est officiellement organisé par Raflistafélag Íslands (RFÍ) ou l'Association des arts électroniques, créée par les fondateurs du festival pour lui donner un cadre officiel. C'est donc l'association, et non l'Académie, qui est responsable du festival et du « workshop ». Sigrún Harðardóttir est la nouvelle arrivée à l'Académie qui, sans s'en rendre compte, la place dans une position de porte-à-faux vis-à-vis des organisateurs de RFÍ. L'esprit jouissif des membres de l'association et le professionnalisme de Sigrún Harðardóttir ne sont pas supportés par l'Académie, pourtant à l'origine de cette configuration délicate. L'inégalité à la fois d'engagement et de statut finit par générer un conflit à l'intérieur du groupe après le festival, au sujet du déroulement des « workshops ». Ce conflit est en même temps révélateur de la position de l'Académie envers le « workshop », pourtant validé en termes d'unités par les étudiants. L'Académie s'est montrée positive à l'égard de son existence, ainsi que sur celle du festival, générateur d'une atmosphère festive, tout en considérant qu'il s'agissait d'un projet personnel des organisateurs qui, de fait, ne devaient pas être rémunérés. Cette réalité économique a créé une situation de désengagement où le

« workshop » s'est retrouvé en conflit avec d'autres projets rémunérés. Durant l'absence ponctuelle des enseignants du « workshop », Sigrún Harðardóttir devient la seule personne présente par la force des choses, alors que sa participation n'est prévue qu'à mi-temps. Par la suite, en essayant de résoudre ce problème à cette situation imprévue –, en garantissant qu'elle ne se reproduira pas – la position de l'Académie se révèle peu à peu. Elle ne refuse pas d'engager un vrai dialogue avec les organisateurs – mais elle ne répond pas non plus à des propositions concrètes. Ainsi, la source du conflit n'a jamais été résolue. Le résultat est qu'en 2011, aucun « workshop » n'a lieu, bien que le festival continue d'exister en collaboration partielle avec l'Académie, qui lui prête des locaux pour une partie des événements.

La deuxième édition du Raflost+Pikslaverk de 2011 dispose de très peu de ressources financières et pourtant, il est possible d'accueillir une dizaine d'artistes étrangers ainsi que des vidéos et des performances d'artistes islandais, qui viennent pratiquement tous du milieu de la musique. Le « workshop » a repris ses activités en 2012, avec la participation de Sigrún Harðardóttir qui a entre-temps dû quitter son poste. Mon rôle actif dans l'organisation des festivals en 2010 et 2011 m'a permis de suivre de près ce qu'il s'est passé. Il faut toutefois reconnaître que mon point est limité à celui de l'organisateur. Ce que je peux dire, c'est que la position de l'Académie s'est dévoilée quand j'ai, de la part des organisateurs du festival, tenté d'instaurer un dialogue entre nous. Il m'est paru important d'établir une communication directe, au sujet de l'attente de chacun, dans l'espoir de pouvoir encourager l'Académie à s'intéresser de près au numérique et ses enjeux mis en lumière par le festival et le « workshop ». Toutes ces tentatives ont été aimablement accueillies. Le directeur du département des arts plastiques et le recteur ont toujours gardé ouverte la possibilité de dialogue, sans jamais s'y impliquer directement ou donner des réponses concrètes, même négatives à des demandes spécifiques. L'effort fait pour parvenir à un accord explicite de l'organisation de la collaboration, avec la reconnaissance du travail des enseignants, n'a pas été résolu. Cette expérience me donne un point de vue qui est hautement subjectif. Mon implication fait que je n'ai pas en position de questionner directement les responsables de l'Académie afin d'obtenir leur point de vue sur la nature de ces échanges et les activités de Raflost. Dans le même temps, mon participation directe dans

le déroulement des événements me met dans une position privilégiée qui aurait été difficile d'obtenir de l'extérieur. Mon position de théoricienne devrait par ailleurs m'aider à évaluer ces échanges avec une certaine distance, et les mettre dans une perspective plus large. Cette position me permet de spéculer sur les motivations de l'Académie à partir des échanges obtenus et essayer d'interpréter l'écart entre le parler positif, une posture indulgente et l'inaction l'a accompagnée. Il est connu que l'établissement a vu son budget réduit après la crise, ce qui a diminué sa marge de manœuvre, mais il n'a jamais dit ouvertement que cela pourrait impliquer de ne pas rémunérer les intervenants. Il faut aussi se rendre compte que le caractère interdisciplinaire du « workshop » l'a fait souffrir d'un manque de communication à l'intérieur même de l'Académie, et d'une hésitation de chaque département à ouvrir son enveloppe avant l'autre. Des telles raisons très concrètes, qui n'ont pas été gérées de l'intérieur et qui cachent éventuellement des rivalités, ont ainsi fait souffrir le projet de Raflost. Mais mis à part les problèmes budgétaires et de communication, il est impossible d'ignorer une prise de position plus directement artistique, esthétique et pédagogique. Le refus avoué ou non de l'Académie des Arts de prendre au sérieux l'art numérique a également fait souffrir la situation. Son déménagement en tant que seule institution d'enseignement supérieur des arts du pays n'a pas été sans effet sur la pratique en général. L'Académie des Arts s'est forgé le profil d'un haut lieu de créativité et d'ouverture d'esprit, qu'elle espère faire rayonner sur tout l'art du pays et de la société. En même temps, elle semble avoir une idée fixe sur le numérique, auquel elle reste fermée. Elle ne se pose pas la question des enjeux des nouvelles technologies pour l'art et la culture en général. Elle part du principe que les outils sont neutres et le numérique juste une autre technique qui, de toute façon, est extérieur à l'art. Ainsi, elle peut facilement justifier son rejet d'une pratique qu'elle ne comprend pas, et qu'elle n'essaie pas de comprendre parce que ce n'est pas de l'art. Elle la comprend pourtant assez pour être prête à accepter d'abriter en son sein le festival de Raflost et le « workshop ». Avec cette indulgence, elle garde la pratique à proximité mais évite le débat, et par conséquent, elle annule toute discussion ouverte. Les activités de Raflost ne sont pas questionnées.

Cette confrontation silencieuse entre l'art contemporain et l'art numérique diffère donc des autres périodes de transition, où l'art d'hier a été écarté avec force par la nouveauté. Il faudrait en déduire que l'art numérique rencontre une telle résistance qu'il ne risque pas de remplacer l'art contemporain dans un avenir proche. Mais nous ne pouvons que constater également que les artistes du numérique – en tout cas en Islande – n'ont pas été motivés pour opérer un renversement ni s'engager dans une confrontation directe. Ils ne sont pas contre l'art contemporain, même s'ils s'en distinguent. Ils se sont montrés satisfaits de l'espace accordé, que ce soit au sein de l'Académie ou plus récemment dans des expositions d'art contemporain. Cela étant dit, il y a une différence entre la position des artistes compositeurs et les autres. La distinction entre l'enseignement technique et artistique est plus nette dans l'organisation de l'enseignement des arts plastiques, ce qui fait qu'Haraldur Karlsson et Sigrun Harðardóttir ont été regardés comme des techniciens avant d'être des artistes. Des cours spécialisés en numérique du point de vue artistique et non technique font défaut. Il faut noter que cette distinction est contradictoire mais également symptomatique et cohérente avec la théorie que l'idée est séparée de l'univers de la technologie. L'électronique a une plus longue histoire dans la musique, et ainsi, les compositeurs impliqués dans le numérique ne sont pas exclus comme les artistes, mais tenus à la marge. Cela leur donne en même temps un avantage, et l'espoir qu'un jour leur travail finira par aboutir à quelque chose de concret et que le numérique sera reconnu. Leur stratégie ne consiste donc pas à évacuer l'autre, mais à se faire une place. Elle a déjà été employée par S.I.á.t.u.r.⁶⁸⁷ – dont deux des organisateurs de Raflost font partie. À travers des activités intensives, l'organisation finit par s'imposer sur la scène de la musique contemporaine et devient incontournable. Mais il faut aussi noter que ce qui la caractérise n'est pas la musique électronique, mais l'emploi presque systématique des logiciels libres pour créer une notation musicale qui aide à dépasser la structure du solfège classique, et crée ainsi une nouvelle esthétique musicale. Les activités ne se limitent pas à l'écriture, mais s'étendent au domaine du développement des nouveaux instruments, qui eux peuvent inclure des modifications d'anciens instruments par une préparation électronique. La référence à John Cage et le piano préparé n'est pas un

⁶⁸⁷ Fondé en 2005.

incident. C'est notamment au cours de la préparation des festivals durant l'hiver 2009 à 2010, lorsque nous suivons les activités de S.l.á.t.u.r., que l'importance de l'assiduité de la pratique nous apparaît évidente. Il est aussi clair en les observant que la collaboration vient plus « naturellement » aux compositeurs, qui ont tous une pratique instrumentale, qu'aux plasticiens. La raison est assez simple et évidente. Les compositeurs ont besoin de musiciens pour interpréter leurs pièces, et comme ils créent une nouvelle musique – au sens qu'elle s'écarte de la tradition, et que des musiciens professionnels doivent apprendre à lire et à interpréter – la solution la plus simple est d'interpréter eux-mêmes les pièces des uns et des autres. Au fil des années, le nombre de musiciens capables d'interpréter leurs partitions s'agrandit, et une communauté élargie se constitue autour des S.l.á.t.u.r. Pendant les festivals de 2010, qui ont lieu conjointement avec des programmes à la fois séparés et communs, il devient tout aussi évident que pour agrandir l'audience du numérique, il faut élargir la communauté à la fois des amateurs et des praticiens. C'est alors que l'Académie des arts vient indirectement à notre aide par l'intermédiaire de la Maison des idées des universités (Hugmyndahús háskólanna), ouverte au printemps 2009 à l'initiative de l'Académie et de l'Université de Reykjavík. Leur but est de fonder une structure susceptible d'accueillir des designers, des artistes et autres créateurs, avec des idées en gestation à développer pour créer des entreprises. Le projet est né à la suite de la crise économique, en réaction à une situation où l'on éprouve à la fois le besoin de donner une place à un secteur bloqué, et celui d'aider à relancer l'économie. Au bout d'une année d'activité, la Maison des idées obtient l'accès à un deuxième espace, situé dans une vieille usine de poissons. L'annexe est destinée à accueillir les projets de jeunes créatifs combinant arts, sciences et technologies. Le premier groupe à s'installer dans les nouveaux locaux est Hakkavélin, ou l'espace des hackers, avec qui Raflost+Pikslaverk décide d'organiser un après-midi de « workshop » d'Arduino en guise d'ouverture de la semaine du festival. L'appel à candidature pour des projets pour l'espace n'est pas encore lancé, et le festival peut ainsi y organiser des concerts et la soirée finale. Quand l'appel à candidatures est finalement ouvert en plein milieu de l'été, nous décidons d'envoyer une application au nom de Pikslaverk, avec la participation de quelques individus. Quelques mois auparavant, nous avons eu une discussion avec un artiste américain, Ryan Parteka, qui avait envoyé une candidature à

la ville de Reykjavik pour un studio qu'il était prêt à partager avec nous. Il n'obtient pas l'espace, et il est donc logique de tenter de s'infiltrer dans la nouvelle annexe de la Maison des idées. Entre-temps, un nouveau membre s'est joint à nous. Il s'agit d'Erik Parr, un autre jeune artiste américain, venu en Islande pour travailler au centre de recherche en intelligence artificielle à l'Université de Reykjavik. Il monte quelques mois auparavant une exposition au centre-ville avec un ami, avec qui nous étions en contact. Parr finit par nous contacter puisqu'il ne trouve pas de communauté d'artistes média à Reykjavik. Cette prise de contact, ainsi que l'enthousiasme d'Hallór Arnar Úlfarsson, un artiste islandais, récemment de retour au pays après des années passées à étudier et travailler à Helsinki et à Berlin, nous ont convaincus que le temps était venu de tenter à nouveau la création d'un « média lab ».

Le comité de sélection des candidatures pour l'annexe est au départ quelque peu réticent à notre proposition, mais nous finissons par le convaincre que nos activités correspondent à ce qu'ils recherchent. En août 2010, nous nous sommes installés avec quelques membres de S.I.á.t.u.r. dans la cuisine de l'usine, à côté de l'espace des hackers. L'idée au départ était qu'un espace permettrait aux artistes de travailler sur des projets, partager des connaissances et des savoir-faire et organiser des « workshops » autour des logiciels et des mini-ordinateurs tels que l'arduino. La dynamique dégagée autour de ces activités plutôt modestes, organisées au cours de l'automne 2010, a dépassé toutes les attentes, même celles du groupe. Avec l'arrivée d'Erik Parr, nous avons sans effort pu nouer un lien avec l'Université de Reykjavik, d'où nous avons vu surgir un ancien collaborateur de Krístrún Gunnarsdóttir, Hannes Högni Vilhjálmsson, qui avait entre-temps fait des études d'informaticien et d'art des médias à l'Institut de technologie du Massachusetts (MIT). Hannes est entré dans le noyau du groupe, avec Halldór Arnar Úlfarsson qui a initié nombre de soirées de présentation, où nous avons invité des artistes à parler de leurs projets. Halldór travaillait alors sur le développement d'un prototype de son instrument, le Halldorophone qui est issu d'une vieille idée du plasticien qui a voulu faire de la musique pour s'infiltrer dans le milieu musical. Le projet a commencé comme une performance où il a joué avec le feedback d'une guitare électrique, et qui au fil des années a connu quelques versions avant de devenir celle qui, depuis 2011, est utilisée par des musiciens. Ce projet avait besoin d'une collaboration

interdisciplinaire, et le cadre qui était en train de se former correspondait ainsi au besoin de Halldor. C'est également au cours d'une soirée que Sigrún Harðardóttir a rencontré Joe Foley, un informaticien et un ingénieur américain diplômé du MIT, alors récemment engagé par l'Université de Reykjavik. Ils ont décidé d'organiser un cours transdisciplinaire pour des étudiants en arts plastiques et en ingénierie qui s'est tenu à l'Académie des arts au printemps 2011. Les étudiants ont travaillé ensemble à la réalisation de sculptures interactives qui nous paraissaient prometteuses pour la suite. C'est ainsi que nous avons enfin réussi à créer un « média lab », à qui nous avons donné le nom Lorna Lab. Or, après ce début très fructueux qui a vu naître un groupe de gens venus de divers horizons ayant tous la conviction que l'expérience du travail transdisciplinaire allait nourrir nos pratiques respectives, nous avons été obligés de quitter l'usine en février 2011.

Les restrictions budgétaires imposées par le Fonds monétaire international (FMI) au gouvernement islandais après l'effondrement des banques en 2008 a fini par frapper de plein fouet les universités. L'Université de Reykjavik a décidé de retirer son soutien à la Maison des idées, et l'Académie des arts n'a pas pu suivre. La directrice de la Maison des idées et son assistante ont essayé de convaincre les deux ministères concernés, celui de la Culture et celui de l'Industrie, de prendre le relais, mais sans succès. Lorna Lab a de son côté tenté de montrer que le projet avait réussi et qu'il avait un énorme potentiel, mais pour pouvoir continuer, il fallait lui trouver un nouveau local. Après un rendez-vous avec le ministre de la Culture et un fonctionnaire administratif au mois de janvier 2011, nous avons cru comprendre qu'ils n'étaient pas en mesure d'appréhender nos activités. La place des nouvelles technologies au sein d'une création artistique n'avait jamais été sérieusement discutée au sein du ministère. Il ne faut pas s'en étonner puisque ni l'Académie des arts, ni la Fédération des artistes, qui reste l'interlocuteur principal de la part des artistes avec les politiciens, ne s'en sont plus préoccupés. C'est finalement un employé du Musée d'art moderne de la ville de Reykjavik, qui possède une salle à multiples usages, qui l'a offerte à Lorna Lab un samedi après-midi par mois. Nous avons eu la liberté d'y organiser un programme sur des sujets qui nous intéressent, à condition que les activités soient ouvertes au public. Or, c'était justement ce qui nous intéressait : pouvoir atteindre un plus large auditoire, et en même temps poursuivre une

pratique expérimentale. Dès mars 2010, un après-midi a été consacré à l'introduction de nos activités, suivie par un programme de « workshops » initiatiques sur des sujets tels que la programmation, le hacking et la construction des instruments. Cette collaboration entre Lorna Lab et le musée s'est poursuivie tout au long de l'hiver 2011 – 2012, et a repris à la rentrée. C'est finalement avec Lorna Lab que le numérique semble être en train de gagner une vraie visibilité au sein de l'art et de la culture en Islande. Le laboratoire s'est fait un nom et nos activités commencent à être connues, même s'il faut encore faire un travail de communication pour faire entrer le sujet du numérique dans le débat général sur l'art et la culture.

La question qui reste ouverte est celle de savoir pourquoi le théoricien s'est impliqué directement dans les activités des artistes et a milité pour une cause qui n'est a priori pas la sienne. Pour commencer, le sujet du numérique m'intéresse. J'ai en commun avec Couchot et Hillaire de penser qu'il est important, même pour l'esthéticien qui ne trouve pas facilement un ancrage dans cet univers, de s'intéresser à un sujet qu'a priori, il ne comprend pas, mais qui paraît être un enjeu important pour l'art et la culture en général. Le manque d'intérêt vis-à-vis des nouvelles technologies et du numérique au sein de l'Académie des arts m'a également posée des questions. Je voulais essayer de comprendre son désintérêt, pour trouver des arguments qui pourraient le convaincre et justifier mon propre engagement. C'est à partir de quelle questionnement qu'une affirmation des deux auteurs français a suscité mon attention. Ils disent que Martin Heidegger a eu une influence considérable sur la pensée de la technique en France⁶⁸⁸, et surtout une mauvaise lecture de son texte. Ces propos avaient une résonance avec la réticence personnellement rencontrée en Islande. Tout aussi importante était la remarque suivante, disant que « l'œuvre du philosophe demeure essentielle pour la compréhension du fait technique dans toute sa profondeur, ou de la Technique comme système dominant, même s'il faudrait, comme nous y invite Peter Sloterdijk "penser Heidegger contre Heidegger" ». ⁶⁸⁹ C'est à partir de cette phrase que nous sommes partis à la rencontre de la question de la technique d'Heidegger, et de son assertion stipulant que la technique est une menace pour l'homme et la culture, qui nous a posé des questions.

⁶⁸⁸ Couchot et Hillaire, *op.cit.*, p. 125.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

L'essence de la technique

L'intérêt de la philosophie de la technique d'Heidegger ne repose pas sur une vision futuriste d'un art des nouvelles technologies, mais sur une réflexion sur la technique comme structure de la société moderne. Heidegger n'emploie pas le mot « structure » mais le concept de *Gestell*, ou arraisonnement, pour décrire un système total de commande et de contrôle. L'intérêt que nous portons à cette conception de la technique vient de la pertinence de l'analyse, qui projette un regard pessimiste sur le destin de la culture et de l'art. L'idée que la technique puisse être dépendante d'une force substantielle qui la domine encourage une vision apocalyptique de son pouvoir. La technique moderne, nous dit Heidegger, risque d'amener l'humanité à sa perte puisqu'elle est hors du contrôle de l'homme. C'est ce qu'il démontre, et la meilleure solution semble ainsi être de la condamner ou de tenter de l'éviter. Une telle position défaitiste est fondée sur une vision alarmiste du destin de la culture et de l'art sous le règne de la technique. Elle intensifie la confrontation entre l'esprit et la matière, apparaît avec la philosophie⁶⁹⁰, qui distingue la théorie de la pratique, et qui aurait été renforcée par la distinction entre l'objet technique et l'objet esthétique, qui a été mis sur le compte de la discipline philosophique que l'on nomme esthétique⁶⁹¹. La dichotomie entre l'esprit et la matière, et puis entre l'objet technique et l'objet esthétique, encourage la réticence de la culture qui « se conduit envers l'objet technique comme l'homme envers l'étranger quand il se laisse emporter par la xénophobie primitive »⁶⁹². Pour tenter de sortir du dilemme du rejet de la technique comme opposé à la culture et l'art, renforcé par une analyse alarmiste, qui a caractérisé la culture européenne, il aurait été préférable de suivre le positivisme de Simondon plutôt qu'Heidegger. Or nous voulons tenter de saisir l'essentiel de la pensée de ce dernier afin de mettre en avant ce qui l'inquiète, pour apporter une dimension philosophique à l'analyse de la situation en

⁶⁹⁰ « La philosophie est née en Ionie, du rejet des machines. Depuis Platon elle raconte l'Odyssée de l'Esprit affronté à la Matière », Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Folio, 1995, p. 127.

⁶⁹¹ « La culture est déséquilibrée parce qu'elle reconnaît certains objets, comme l'objet esthétique, et leur accorde droit de cité dans le monde des significations, tandis qu'elle refoule d'autres objets, et en particulier les objets techniques, dans le monde sans structure de ce qui ne possède pas de signification, mais seulement un usage, une fonction utile. » Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, édition Aubier, 1989, p. 10.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 9.

Islande, où nous avons été confrontés au refus de questionner la technique. Dans le contexte local, le milieu de l'art se montre résistant envers les nouvelles technologies, alors que dans un contexte global, l'intérêt pour leur influence sur l'art n'a fait que croître. En même temps, il semble que la situation particulière, prise dans un ensemble, peut à tout moment être interprétée comme une variante de ce qui est commun, et inversement, les exceptions se trouvent à l'intérieur de l'analyse générale. Une lecture attentive des deux textes principaux d'Heidegger⁶⁹³ sur la technique, qui sont porteurs d'inquiétude, révélera éventuellement qu'un espoir peut naître à partir d'une vision claire sur l'état du monde, qui au lieu de nous faire sombrer dans une mélancolie, permet de penser son envers. C'est uniquement à partir de la clarté de l'esprit, comme le dirait Heidegger, qu'il sera possible de résister à la domination totale et incontrôlable de la technique moderne. Mais qu'est-ce que cette technique moderne et pourquoi est-elle considérée comme menaçante ? La question peut paraître anachronique à notre époque, qui se trouve confrontée aux changements dus au réchauffement climatique, causés par l'homme et sa confiance dans le progrès, et qui font aujourd'hui partie des préoccupations des artistes concernés par des questions écologiques. Aussi intéressant que ce sujet puisse être dans le contexte islandais, la question n'englobe pas la relation entre art et technique. Celle-ci n'est adressée que par la négation, ce qui nous permet de revenir à Heidegger.

Pour commencer il faut souligner que sa définition de la technique ne repose pas sur une observation des propriétés des instruments ou des machines, qui sont au cœur de l'analyse de Simondon. Elle repose sur l'essence de la technique, qu'il considère plus révélatrice du destin de l'homme qu'une analyse des instruments. Nous pouvons demander pourquoi l'essence de la technique pourrait nous en dire plus sur la technique que la technique elle-même, et nous aurions pour réponse que c'est parce que « la technique n'est pas la même chose que l'essence de la technique ».⁶⁹⁴ L'affirmation dérange quand on n'est pas un essentialiste convaincu et ainsi nous aurions tendance à être d'accord avec Feenberg, qui dit que l'approche essentialiste est problématique

⁶⁹³ Heidegger, « La question de la technique », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 9-48 et *La langue de tradition et la langue technique*, Paris, Lebeer-Hausmann, 1990.

⁶⁹⁴ Heidegger, 1958, *op. cit.*, p. 10.

puisqu'elle extrait la technique des valeurs contingentes à la société⁶⁹⁵ qu'elle regroupe. Il faut comprendre comment cette extraction a lieu, et comment la technique devient autosuffisante. L'essence, nous dit Heidegger, est ce qui régit la technique, et c'est en l'ignorant que ces contraintes deviennent les plus imposantes.⁶⁹⁶ Le problème est que l'essence est occultée et ne peut être dévoilée que si nous acceptons de surmonter le procédé conventionnel qui consiste à définir la technique à partir de l'instrument. Un tel empirisme amène inévitablement à une explication évolutionnaire de la technique, engendrée à partir de l'histoire des outils. La narration historique est ainsi insatisfaisante, puisqu'elle ne permet pas de connaître l'essence de la technique de notre temps. La première erreur serait de croire que la technique est neutre, et la deuxième erreur serait de penser que la technique n'est qu'un instrument. Il faut pourtant admettre que c'est la conception courante de la technique, et même avouer qu'elle est exacte. Mais cela n'enlève rien au fait qu'elle réduit la technique à l'instrumentalité et ne dit rien de son essence. Cela signifie que même si Heidegger reconnaît qu'il y a une différence fondamentale entre une hache de pierre et un satellite, nous serions incapables de concevoir cette différence si nous nous contentions de regarder les outils.⁶⁹⁷ La conception instrumentale de la technique efface la différence – aussi étrangère que cette affirmation puisse paraître – alors que la question de l'essence permet de la transcender. De même il devient possible de faire la distinction entre ce qui est exact et ce qui est vrai. Décrire la technique comme un instrument est exact, mais cela ne veut pas dire que c'est vrai. L'exactitude ne permet ni le dévoilement de l'essence ni de faire la différence entre la technique ancienne et la technique nouvelle.⁶⁹⁸

Nous pouvons être d'accord ou non avec l'impossibilité de cerner la dissemblance entre une vieille hache de pierre et un satellite de télécommunication. Pour l'instant, il s'agit de comprendre en quoi le passage de la technique ancienne à la technique moderne est un événement. Il l'est puisque la transformation de la technique touche l'humanité dans son être, dit Heidegger. Ainsi pour comprendre les changements qui nous guettent et notre façon d'être et d'interagir dans le monde, il faut pénétrer ce

⁶⁹⁵ Feenberg, *Questioning technology*, *op. cit.*, p. 210.

⁶⁹⁶ *Ibid.* p. 10.

⁶⁹⁷ « Tous deux sont des instruments, des moyens produits pour des fins déterminées. » Heidegger, 1990, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁹⁸ Heidegger, 1958, *op. cit.*, p. 10.

qui régit la technique. Pour y arriver, il faut confronter l'usage des mots dans la langue courante et la chose. Heidegger demande si la signification que nous donnons au mot technique correspond à ce qui « est », en supposant que l'être ne concerne pas la propriété intrinsèque des outils, qu'il faut dépasser pour saisir le véritable sens de la technique. Ainsi, il y aurait un écart entre la signification que nous donnons au mot technique et la chose qu'il représente si l'essence nous reste étrangère. Cet écart s'est creusé car la technique a subi une transmutation, alors que le mot reste le même. En français, le terme « nouvelles technologies » désigne non pas « la technique » mais « les techniques » de notre temps, ou plutôt des technologies qui sont autre chose⁶⁹⁹ et qui nous ramènent encore une fois aux instruments et à leurs applications. La recherche de l'essence de la technique risque ainsi de se montrer vaine si nous ne sommes pas prêts à accepter que la généralité puisse nous éclairer sur les particularités. Nous pouvons aussi nous demander si les nouveaux mots nous épargnent l'interrogation sur ce qu'ils représentent, et la clarification sur ce qui fait la nouveauté. Il est possible que les mots « nouvelles technologies » ne garantissent en rien que la signification que nous leur donnons soit plus claire dans notre esprit que ne l'était le sens de la technique pour Heidegger si nous sommes incapables d'expliquer ce qui les caractérise, ou pire, saisir leur essence.

Mais commençons par la question de savoir si le mot « technique », dans la langue courante, représente ce qui « est ». Il s'agit de savoir s'il y a une correspondance entre l'usage du mot et sa définition. C'est un vaste projet de tenter de savoir si l'usage que nous faisons du mot technique correspond à ce qui est la technique dans le monde. En le faisant, Heidegger donne du sérieux à la langue qui fait le lien entre l'essence et l'être de l'homme dans le monde. C'est pour cette raison qu'il va par la suite poser la question du rapport entre la langue et la technique moderne, qui finira par figer notre rapport au monde dans une représentation invariable du calcul, qui exclut l'art, et la poésie qui repose sur la langue traditionnelle et qu'Heidegger considère être l'art suprême.⁷⁰⁰ La langue est importante puisqu'elle nous permet de nommer le monde, de le traduire en mots qui font sens, et contribue à

⁶⁹⁹ Nous renvoyons à la distinction de Jean Pierre Sérís dans *La technique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 2.

⁷⁰⁰ La place donnée à la poésie est intéressante, puisqu'elle correspond à la hiérarchie des arts en Islande, où la poésie a pendant longtemps été tenue pour l'art suprême.

donner une signification à l'environnement et aux choses qui nous entourent. Or, s'il y a un écart trop grand entre la définition du mot « technique » et la technique elle-même, cela nous touchera dans notre être, car nous aurions une conception faussée du monde. Heidegger maintient que la définition courante du mot « technique » n'est pas suffisante et propose de l'approfondir. Il revient à la distinction qui peut être faite entre l'artisanat et la machine à l'âge industriel, qui est devenue inexacte. « Car à l'intérieur de l'âge industriel moderne, on constate une première et une seconde révolution technique. La première consiste dans le passage de la technique de l'artisanat et de manufacture à la technique des machines à moteur. On considère la seconde révolution technique comme l'introduction et le triomphe de l'automatisation la plus large possible, dont le principe de base est défini par la technique de la régulation et du guidage, la cybernétique. »⁷⁰¹ Cette citation n'est pas ce qui distingue l'analyse d'Heidegger des autres, mais plutôt ce qu'il a en commun avec ceux qui reconnaissent que la technique a subi des transmutations porteuses de changements sociaux, culturels et artistiques. La technique la plus récente, la cybernétique, est la technique qui a marqué le début de l'ère des nouvelles technologies, et donc de l'informatique et du numérique, devenus les technologies dominantes. Cette technique est celle de notre ère et nous pouvons ainsi penser qu'au début du XXI^{ème} siècle, plus personne ne confondra ni l'artisanat, ni les machines de l'ère industrielle, avec l'informatisation et le numérique. La question est de savoir en quoi le changement consiste, en quoi il altère l'être de l'homme dans le monde, et en quoi il importe pour l'art.

Heidegger permet d'ouvrir la question en montrant en quoi ce que la représentation de la langue courante donne à la technique est insuffisant. Il formule cinq thèses sur la conception courante de la technique, qui valent la peine d'être citées dans leur intégralité.

« 1) La technique moderne est un moyen inventé et produit par les hommes, c'est-dire un instrument de réalisation de fins industrielles au sens le plus large

⁷⁰¹ Heidegger, 1990, *op. cit.*, p. 15.

posé par l'homme ; 2) La technique moderne est, en tant qu'instrument en question, l'application pratique de la science de la nature ; 3) La technique industrielle, fondée sur la science moderne, est un domaine particulier à l'intérieur de la civilisation moderne ; 4) La technique moderne est une continuation progressive, graduellement perfectionnée, de la vieille technique artisanale selon les possibilités fournies par la civilisation moderne ; 5) La technique moderne exige, en tant qu'instrument humain ainsi défini, d'être également placée sous le contrôle de l'homme, et que l'homme s'en assure la maîtrise comme de sa propre fabrication. »⁷⁰²

À partir de ces thèses, Heidegger perçoit un trait fondamental qui peut être défini à partir de deux moments qui se rapportent l'un à l'autre. D'abord, la technique moderne est considérée comme une chose humaine, fondée sur la science de la nature qui est un exploit de l'homme. La même chose peut être dite de la civilisation. Elle est construite par l'homme, et la technique peut être vue comme un domaine particulier de la civilisation, qui a pour but de protéger l'« être homme de l'homme »⁷⁰³, c'est-à-dire son humanité. La question qui doit alors être posée est celle de savoir si la technique, qui fait partie de la civilisation, contribue, et en quel sens, à la culture humaine, ou si elle la menace et la pousse à sa ruine. L'interprétation courante voudrait que la technique soit inséparable de l'homme et qu'elle fasse partie de son humanité. L'homme est alors à la fois producteur des outils et des instruments, et l'utilisateur de leurs procédés. Même si cela est juste, la définition ne répond pas à la question de savoir si « la culture technique et à sa suite la technique elle-même contribuent en général, et si oui en quel sens, à la culture humaine (*Menschheitsbildung*) ».⁷⁰⁴ Elle pose problème, car en disant que la technique est faite par l'homme pour l'homme, qu'elle est un instrument manipulé par l'homme, elle englobe toute la technique dans son ensemble. Si on accepte qu'il y ait une différence entre des outils tels que la hache de pierre et le satellite, celle-ci est expliquée par le progrès technique. Or, cela ne suffit pas. Elle nous permet certainement de dire qu'ils sont des instruments qui

⁷⁰² *Ibid.*, pp. 16-17.

⁷⁰³ *Ibid.*

⁷⁰⁴ *Ibid.*, pp. 18-19.

servent une fin déterminée, mais omet le fait que la hache de pierre est un outil primitif qui sert à « façonner des corps », et le satellite un appareil très complexe qui sert comme relais de transmission de signaux de communication à distance. Si nous sommes capables de voir qu'il y a une énorme différence entre les deux, cette différence est annulée par l'explication du progrès technique. Heidegger demande comment y faire objection et revient au mot grec *tékhné*, d'où est dérivé le mot technique, et qui à l'aube de la langue grecque avait la même signification que l'« épistème », qui veut dire connaissance, et plus précisément « s'y connaître dans le fait de produire ». ⁷⁰⁵ C'est donc une connaissance qui précède la production et se réalise en elle, disant comment quelque chose peut être produit. « Le fondement du connaître repose, dans l'expérience grecque, sur le fait d'ouvrir, de rendre manifeste ce qui est donné comme présent. Cependant le pro-duire pensé de manière grecque ne signifie pas tant fabriquer, manipuler et opérer, mais plutôt (...) poser, mettre debout en faisant venir ici, dans le manifeste, ce qui auparavant n'était pas donné comme présent. » ⁷⁰⁶ C'est crucial pour l'analyse d'Heidegger de pouvoir dire que le produire pose et rend manifeste ce qui est déjà connu, et que la connaissance réside dans la *tekhné*. Cela implique que la chose n'advient pas à partir de la seule opération productive, mais dépend de la connaissance qui la précède. La *tekhné* est donc à l'origine un concept de savoir, même si Platon la conçoit comme un savoir spécifique appliqué au faire et qui rend présent ce qui pose. Cela semble écarter l'idée de l'opération comme processus capable d'altérer le savoir, puisque celui-ci est déterminé d'avance, et ce qui est posé est disponible à un usage prédéterminé. Après avoir montré le vrai sens de la technique ancienne, Heidegger revient sur l'idée commune qui dit que la technique moderne est une application de la science, et propose de l'examiner à la lumière de ce qui vient d'être dit sur le sens originel de la *tekhné* – que nous retrouvons non dans le mot « technique » mais dans celui de savoir-faire. Comme la connaissance réside dans la *tekhné*, il peut dire que le principe de savoir règne déjà dans la technique. Ainsi, « elle-même fournit à partir d'elle-même la possibilité et l'exigence d'une mise en forme particulière de son propre savoir, aussitôt que s'offre

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 23.

ou se développe une science qui lui correspond. »⁷⁰⁷ Ceci est l'évènement dont il parle, qui n'advient qu'une seule fois au début des temps modernes et qui nous dit que l'influence « science-technique » est réciproque. La technique n'est pas une simple application de la science puisqu'elle détermine ce qui lui est accessible dans la nature. Le philosophe reconnaît qu'il n'a pas été le premier à se rendre à cette évidence mais il suppose que cette réciprocité n'aurait pas été possible si technique et science n'avaient pas des caractéristiques communes. Nous avons déjà dit que la technique « possède en elle-même quelque chose d'un trait de connaissance » tout comme la science qui est une connaissance, mais ce n'est pas leur unique point commun. La science de la nature moderne s'occupe de l'étude de la nature, et elle détermine ainsi en quoi elle peut être rentable pour l'homme. La nature devient un domaine d'objectivité scientifique, qui peut être projeté par avance et permet que les processus naturels soient a priori calculables. Le procédé repose sur des données physiques, qui offrent un calcul dont le résultat indique l'énergie disponible dans le sol. Nous pouvons alors dire que l'objectif principal de la science naturelle est de trouver de l'énergie mobilisable. La mobilisation a besoin d'instruments, c'est-à-dire de technique au sens exact. Or la technique n'est pas seulement l'instrument, mais également la connaissance de ce qui peut être mobilisé. Cette connaissance repose sur la mathématique appliquée par la science pour calculer ce qui est déjà là, disponible à l'usage. C'est sur ce point que la distinction entre la technique ancienne et moderne prend une tournure discutable. Il va nous dire que la mobilisation n'est pas une production. Elle n'en est pas une parce qu'elle ne repose pas sur ce qu'il est possible de produire, mais sur un calcul de ce qui est disponible à l'exploitation et qui est donné d'avance. La distinction entre ce qui est possible et ce qui est disponible reposerait alors sur la différence qu'il y a entre le savoir-faire et le calcul qu'il provoque. Dans le premier cas, il y a un passage de l'état virtuel à un état actuel. Mais dans le deuxième cas, la virtualité est donnée comme actualité par la formule mathématique. Cette dernière permet la simulation informatique, qui peut être visualisée sur un écran, ce qui nous dit que l'informatique permet de construire le virtuel dans la mémoire de l'ordinateur. Mais ce développement de la technologie n'était pas encore au point quand Heidegger a fait

⁷⁰⁷ *Ibid.*

son analyse, qui porte le germe de ce qui va venir. Pour lui, la technique ancienne repose sur le faire, mais la technique moderne est avant tout une technique de contrôle et de commande, et non une technique de production. La première est une réalisation en puissance, alors que la disponibilité est déjà donnée et demande seulement d'être provoquée.

Ce sens de la technique, tel qu'il a été révélé par Heidegger, pose problème. Mais il permet de dire que la science moderne est une variante de la technique moderne. Cela signifie que le rapport entre la technique moderne et la science naturelle est co-déterminant de la connaissance de la science. Cela est vrai parce que la technique, en tant que méthode de calcul, prévoit l'énergie disponible dans la nature. L'utilité est déterminée d'avance à partir d'une méthode, qui est une technique permettant d'approcher la nature comme une sommation provocante. La connaissance des ressources naturelles appelle l'homme à les exploiter. La technique est conçue comme méthode d'application de cette connaissance, et confirme la conception courante de la technique faite par l'homme. Elle la renforce même, et nous sommes confrontés au problème du contrôle de la technique. Déterminée d'avance, la technique porte en soi la connaissance de ce qui advient, et qui est préfiguré dans le calcul, et sa domination est sans limite. Son pouvoir est absolu, et il élimine la question de son contrôle. La technique est au contrôle et nous, les hommes, nous sommes poussés à préparer continuellement des nouveaux moyens techniques sans nous soucier de la détermination des fins. C'est là qu'Heidegger établit la rupture avec les quatre causalités de la matière, la forme, la fin et l'effet. Il donne l'exemple de la coupe, où la *causa materialis* est l'argent, la *causa formalis* la forme de la coupe « dans laquelle entre la matière », la *causa finalis* ou la fin qui est le sacrifice, et finalement la *causa efficiens* ou l'effet, dont l'origine est l'orfèvre. Les quatre causalités dévoilent la technique comme moyen et la ramènent encore une fois à l'instrumentalité, qui ne fait que « cacher ce qu'elle est ».⁷⁰⁸ Le moyen est « ce par quoi quelque chose est opéré et ainsi obtenu. Ce qui a un effet comme conséquence, on l'appelle cause.»⁷⁰⁹ Or le produit ne cesse pas avec la fin, mais commence à partir d'elle. C'est-à-dire qu'une fois finie, la coupe est prête et disponible pour être utilisée à une certaine fin. La disponibilité permet de révéler sa portée, qui

⁷⁰⁸ Heidegger, 1958, *op. cit.*, p. 12 et *passim*.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

passer par l'usage qu'on en fait. Autrement dit, si la coupe est la fin que se donne son producteur, son « destin » est d'être utilisé. Cela signifie qu'à partir du moment où le produit est fini, il prend sa place dans le monde. Sa « vie » commence à partir du moment où il se sépare de son producteur. Nous avons compris qu'il est question ici d'une production artisanale, où l'orfèvre joue un rôle déterminant dans la production de la coupe. C'est en lui que les causes se rassemblent, ce qui signifie que la fabrication de l'objet ne peut avoir lieu sans lui. Néanmoins, ce que les anciens ont appelé cause, dit Heidegger, fait plus qu'associer les quatre causes. La cause signifie également « l'acte dont on répond », ou *Verschulden*, qui rassemble les quatre causes et « fait venir » la chose dans le présent. Il n'est donc pas question d'accorder à l'artisan le plein pouvoir de sa production, même si sa réflexion la précède. La réflexion est tournée vers le but à atteindre et ne peut se passer de la production. La production fait que la chose apparaît, mais pensée de manière grecque, la production n'est pas uniquement une fabrication. Il faut rappeler que produire, écrit pro-duire, veut dire poser et rendre manifeste. La production (*poïesis*) fait apparaître le non-présent dans le présent, mais il y a deux modes de production organisateurs du festival: celui de la nature, qui « a en soi la possibilité de s'ouvrir », ⁷¹⁰ et la production qui ne s'ouvre qu'à partir de l'autre. Cette dernière a besoin de la technique qui « fait partie du pro-duire (*poïesis*) », qui a quelque chose de « poétique ». La technique n'est donc pas un simple moyen ou un instrument puisqu'elle a la possibilité de pro-duire, ou poser et donner des ouvertures. Les deux modes de production font passer de l'état caché de la chose à l'état non-caché, et c'est uniquement dans ce sens que l'on peut parler de pro-duction. Cette arrivée repose, et trouve son élan, dans le dévoilement. La technique est ce par quoi une chose peut prendre une telle « allure », ce qui veut dire que « le point décisif, dans la *tékhné*, ne réside aucunement dans l'action de faire et de manier, pas davantage dans l'utilisation de moyens, mais dans le dévoilement ». ⁷¹¹ En tant que dévoilement, la technique donne des ouvertures et « déploie son être (*west*) dans la région où le dévoilement et la non-occultation, (*alétheia*), où la vérité a lieu. » ⁷¹² Ce qu'Heidegger est en train de dire, c'est que même si la technique repose sur une connaissance

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ *Ibid.* p. 19.

⁷¹² *Ibid.*

spécifique liée au métier de l'artisan ou à l'activité de l'artiste, elle porte en elle la connaissance générale qui dit la vérité, mais qui ne se déploie qu'une fois que le « produit » est terminé. Pour revenir à l'exemple de la coupe, il y a un lien entre cette coupe-là et toutes les coupes dont l'usage est le sacrifice. Ce lien, c'est l'essence qui nous est dévoilée par le passage de la coupe de non-être à être où « la vérité se met elle-même en œuvre. ».⁷¹³

La technique moderne est aussi un dévoilement, mais elle ne se déploie pas dans une production au sens de la *poiesis*. Le dévoilement qui régit la technique moderne, nous dit Heidegger, « est une pro-vocation par laquelle la nature est mise en demeure de livrer une énergie qui puisse comme telle être extraite et accumulée. »⁷¹⁴ Le tournant qu'il discerne dans le passage de la production à la pro-vocation, est dû à la complicité de la physique moderne et de la technique. La technique, qui dépendait de la production artisanale, a cédé la place à la production industrielle qui repose sur l'extraction des ressources naturelles, rendue possible par la science, qui définit le mode de dévoilement de la technique moderne. Complice de la science, la technique moderne s'oriente vers l'exploitation des ressources naturelles telles que les rivières. Elle se distingue de l'artisanat puisqu'elle ne produit pas – au sens de « faire-venir » de l'occultation vers la non-occultation, mais « requiert » et « pro-voque » ce qui est déjà donné. La possibilité de transformer la matière brute est fondée sur une science dont la connaissance n'est pas occultée, et qui n'a pas besoin d'être « portée à l'être ». Si la possibilité de la coupe réside dans l'artisan, la disponibilité des ressources naturelles est élaborée sur le calcul fait par les scientifiques, qui vont déléguer l'extraction à l'industrie. La pro-vocation n'est pas une production puisqu'elle consiste à faire « avancer », « ouvrir » et « mettre à jour » ce qui est déjà connu dans la nature. Ce qui est provoqué est mobilisé, extrait, accumulé et stocké, et nous pouvons dire que la technique moderne fait avancer par extraction, accumulation et stockage. La pro-vocation est une interpellation qui dévoile l'essence de la technique moderne. Elle montre que le courant de la rivière peut être récupéré pour produire de l'électricité, et ensuite distribué et transmis. Heidegger donne l'exemple de la centrale hydraulique, qui

⁷¹³ Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » in *Les chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 81.

⁷¹⁴ Heidegger, 1958, *op. cit.* p. 20.

selon lui est différente du pont en ce qu'elle provoque la rivière, dont la puissance est commise à être transformée en électricité, tandis que le pont n'est qu'une passerelle. Ce qui est ainsi commis a une position stable, qu'il appelle fonds. Le fonds est tout ce qui peut être provoqué, transformé et stocké. Or la vraie différence ne réside pas dans celle entre le pont et la centrale, qui ne sont que des instruments.

La technique moderne se montre comme « le dévoilement qui provoque », et les expressions « interpellé », « commettre », et « fonds » s'imposent. L'homme accomplit l'interpellation pro-voquante, par laquelle le réel est dévoilé comme fonds. L'homme qui se consacre à la technique « prend part au commettre comme à un mode de dévoilement. »⁷¹⁵ L'homme aussi est provoqué et commis, et en tant que tel, il doit faire partie du fonds. Mais parce qu'il doit « commettre », il ne devient jamais un pur fonds. « En s'adonnant à la technique, il prend part au commettre comme à un mode du dévoilement. Or, la non-occultation, à l'intérieur de laquelle le commettre se déploie, n'est jamais le fait de l'homme, aussi peu que l'est le domaine que déjà l'homme traverse, chaque fois que comme sujet il se rapporte à un objet. »⁷¹⁶ Si le dévoilement n'est pas le fait de l'homme, comment a-t-il lieu ? L'homme est dans le non-caché, et donc, quand l'homme à l'intérieur de la non-occultation dévoile à sa manière ce qui est présent, il ne fait que répondre à l'appel de la non-occultation. C'est-à-dire qu'il n'est pas appelé par ce qui n'est pas encore présent, mais par ce qui est déjà donné par la science. Celle-ci lui permet d'aborder la nature comme un objet de recherche « jusqu'à ce que l'objet, lui aussi, disparaisse dans le sans-objet du fonds. »⁷¹⁷ Les objets qui disparaissent dans le fonds sont des « choses » interpellées à être commises et transportées. Le fonds n'est donc pas uniquement composé de ressources naturelles de produits industriels qui font partie de réseau de circulation des marchandises, et qui doivent rester prêtes à partir. Mais pourquoi Heidegger croit-il que la circulation des biens est propre à la modernité ? Et pourquoi s'obstine-t-il à vouloir faire la différence entre production et provocation et penser l'essence de la technique comme quelque chose d'extérieur aux objets et aux instruments ? C'est pour saisir l'essentiel, qui pour nous est concrètement ancré dans le monde. L'occultation pourrait alors n'être rien

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 25

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ *Ibid.*

d'autre que le fonctionnement intrinsèque d'une machine comme l'ordinateur. Nous ne voyons pas l'opération à l'intérieur de la machine mais nous pouvons apprendre à la connaître et à la modifier. Mais pour Heidegger, ce n'est pas si simple.

Le cheminement de sa pensée nous attire dans des contrées que nous n'avons pas forcément envie d'habiter. Son dévoilement est aussi un assombrissement, et il faut pourtant continuer à le suivre. L'essentiel, dit-il, serait de comprendre que l'homme moderne aborde la nature comme un objet qu'il a lui-même fabriqué. Nous pourrions répondre que toute pensée est en soit une fabrication du monde, au sens que toute tentative de l'expliquer contribue à construire la manière dont nous le percevons. Nous pouvons construire un monde avec la mythologie – comme le faisaient les Vikings – pour qui l'existence de Walhalla était aussi vraie que la vérité Heidegger, qui nous est plus familière. Il est donc possible que ce qu'il appelle essence dévoile une partie de la condition humaine, et que sa philosophie de la technique soit intéressante parce qu'il a à son tour contribué à la construction de notre vision du monde. Dire cela va évidemment à l'encontre de sa propre position. Il nous dit par exemple que les hommes ont pris de la distance avec la nature, ce qui paraît juste quand nous pensons à nos ancêtres les Vikings pour qui les dieux faisaient partie des forces naturelles. La distance ouvre non seulement le chemin vers la science, qui essaie de comprendre le fonctionnement de la nature à travers l'expérimentation, mais également vers un dieu qui lui est extérieur. Or, il faut reconnaître que c'est avec la technique moderne qu'apparaît l'idée de l'homme éloigné non seulement de la nature, mais de son milieu naturel. L'homme corrompu par la civilisation devient un thème récurrent dans l'art et la philosophie à partir de l'époque romantique.⁷¹⁸ La culture des villes devient synonyme d'aliénation et d'abandon des valeurs supposées plus authentiques. La culture citadine apparaît alors comme une culture de retrait de la nature et ainsi tout ce que la culture met en avant comme étant sa manifestation la plus haute contribuerait en même temps à l'éloignement de l'homme d'un état présumé naturel et innocent.

Mais un tel raisonnement finit par nous égarer, et ne nous permet pas de discerner la différence entre la technique ancienne et moderne. Cette dernière n'aurait pas seulement éloigné l'homme de la nature, mais aussi de son milieu culturel en le

⁷¹⁸ Voir Jean Starobinski, *op.cit.*

rendant étranger à lui-même. La relation entre l'homme et la nature se caractérise par le besoin du premier de maîtriser ce qui ne peut être maîtrisé, et de contrôler ce qui ne peut être contrôlé. Seulement la science permet de prévoir ce qui n'est pas prévisible, sans pouvoir garantir que la connaissance puisse nous épargner de ce qui arrivera inévitablement. La prévisibilité diminue le risque d'être pris à l'improviste, mais n'enlève pas le fait que tout ne peut être contrôlé – notamment la météo et les éruptions volcaniques. On peut ainsi se demander si Heidegger a transposé l'idée de l'homme qui contrôle la technique, dont le pouvoir commence à ressembler à celui des forces naturelles. Le pouvoir qui est ainsi attribué à la technique montre de manière controversée une croyance absolue dans le pouvoir de la technique. Si Heidegger a raison de dire que la capacité de l'homme à contrôler le monde est limitée, il a tort de vouloir lui enlever sa capacité à l'influencer. Or Heidegger pense que l'homme risque de perdre le contrôle, puisqu'il est contrôlé par des dispositifs mis en place par le réseau de calcul, extraction, production, stockage, transmission et transport. Autrement dit, il ne serait plus qu'un maillon dans une chaîne du système qu'il a mis en place pour tenter de contrôler ce qui ne peut l'être complètement, et qui finit par le contrôler. Or, ce n'est pas la technique exacte qui le contrôle, mais l'essence de la technique qui l'appelle et le provoque à commettre le réel comme fonds. L'essence se dévoile comme étant la condition humaine sous le règne du *Gestell*.

Le *Gestell* n'est pas seulement une provocation parce qu'il conserve la résonance du *stellen*, de la provocation, du *her-stellen*, qui veut dire placer debout devant, et du *dar-stellen*, qui met devant les yeux.⁷¹⁹ Il fait « apparaître la chose présente dans la non-occultation ».⁷²⁰ La physique à son tour « n'est pas une physique expérimentale parce qu'elle applique à la nature des appareils pour l'interroger, mais inversement : c'est parce que la physique – comme pure théorie – met la nature en demeure (*stell*) de se montrer comme un complexe calculable et prévisible de forces que l'expérimentation est commise à l'interroger, afin qu'on sache si et comment la nature ainsi mise en demeure répond à l'appel. »⁷²¹ Cela veut dire que la physique théorise à propos de la nature, et lui demande de se montrer comme complexe calculable et

⁷¹⁹ *Stellen*, en allemand, est proche de « stilla [upp] » en islandais. « Stilla upp », « setja fram », « stilla upp fyrir framan ».

⁷²⁰ Heidegger, 1958., *op.cit.* p. 28.

⁷²¹ *Ibid.* p. 29

prévisible des forces que l'expérimentation est forcée d'interroger. Elle est d'abord une hypothèse, et on expérimente ensuite avec des appareils pour la vérifier. C'est dans ce sens que la science moderne est précurseur de l'Arraisonement ou *Gestell*. La physique s'est éloignée du mode de représentation exclusivement tourné vers les objets pour s'intéresser à la nature, et le système de causalité s'en trouve modifié. « Celle-ci ne se présente plus sur le mode du "faire-venir pro-ducteur" mais selon un mode où le réel se dévoile comme fonds. »⁷²² Ainsi, l'Arraisonement n'a pas lieu « dans » l'homme seul, et n'advient pas « par » lui de façon déterminante. L'homme provoqué se tient dans le domaine de *Gestell*, où il ne contrôle rien. La science et la technique, dans leur corrélation de calcul théorique et instrumental, permettent les expérimentations pour vérifier les exactitudes des théories qui commandent d'extraire de l'énergie, et l'homme n'a pas le choix. Ce qui est disponible comme fonds demande à être utilisé, et l'homme est envoyé sur le chemin du dévoilement où le réel partout devient fonds.⁷²³ L'envoi qui rassemble et qui peut seul mettre sur le chemin du dévoilement, c'est le destin. C'est à partir de lui que toute histoire est engagée, mais sans contrainte. « L'homme dans tout son être est toujours régi par le destin du dévoilement. Car l'homme, justement, ne devient libre que pour autant qu'il est inclus dans le domaine du destin et qu'ainsi il devient un homme qui écoute, non un serf, que l'on commande. »⁷²⁴ La question de la technique devient à ce point une question de liberté d'action, qui conduit à des interrogations politiques et non pas artistiques. Si l'homme pense qu'il faut exploiter les ressources naturelles car c'est possible, il donne raison à Heidegger et on finira par avoir l'impression que la technique a pris le contrôle.⁷²⁵ Ce n'est pas la technique en tant qu'instrument mais l'essence de la technique qui dévoile la vérité comme fonds. L'homme se laisse contrôler par ce qui est utile en se laissant emporter par l'impératif de l'utilité. La question de choix et de liberté d'agir est évacuée. La liberté ne peut être régie que si l'homme porte une vision éclairée sur cette condition. Mais Heidegger essaie de le priver de cette liberté quand il dit que la technique est la « fatalité de notre époque où fatalité signifie : ce qu'il y a d'inévitable dans un processus qu'on ne peut

⁷²² *Ibid.*, p. 32.

⁷²³ *Ibid.* p. 33

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ Voir Jean-Paul Leroux, « Les cadavres, la technique et Heidegger », *L'enseignement philosophique*, 56^{ème} année, N°4, mars-avril 2006, pp. 21-33.

modifier ». ⁷²⁶ En tant que fatalité, la technique moderne ferme la possibilité d'agir. Ce n'est pourtant pas la technique au sens strict qui est dangereuse. « Il n'y a rien de démoniaque dans la technique, mais il y a le mystère de son essence. » ⁷²⁷ La technique moderne est une menace quand le « dévoilement se limite au commettre, et que tout se présente seulement dans la non-occultation du fonds ». ⁷²⁸ C'est parce que le fonds est utile qu'il évacue l'inutilité dont il ne faut pas se soucier.

Après avoir enfermé l'homme dans le règne de la technique qui le commande, il cherche une sortie qui pourrait le sauver. De quoi faut-il sauver l'homme ? Il faut le sauver de son perpétuel souci de l'exploitation de l'utile. Et qui serait mieux placé pour le faire que l'art, qui a été mis au service de la vérité ? L'art dévoile ce qui est caché, mais sa capacité de dévoilement semble dépendre de la technique ancienne, puisqu'autrefois « *tékhné* désignait la production du vrai dans le beau. » ⁷²⁹ L'art était un dévoilement unique et multiple, qui faisait resplendir la présence des dieux, ce que la technique moderne est incapable de faire. Il était pieux et docile à la puissance et à la conservation de la vérité. C'est à partir de ce point qu'Heidegger se montre nostalgique d'un temps révolu, où l'art avait un autre rôle qu'à notre époque. « Les arts ne tiraient point leur origine du (sentiment) artistique. Les œuvres d'art n'étaient point l'objet d'une jouissance esthétique. L'art n'était point un secteur de la production culturelle. » ⁷³⁰ Tout au contraire, l'art portait le nom de *tékhné* parce qu'il était un dévoilement producteur, et qu'ainsi il faisait partie de la *poiesis*. Le nom de *poiesis*, ou de poésie, a été donné au dévoilement qui pénètre et régit tout l'art du beau, parce qu'il pénètre tout acte par lequel l'être essentiel est dévoilé dans le Beau. C'est pourquoi l'essence de la technique n'a rien de la technique. C'est ainsi que la conclusion à la question de la technique ouvre une question sur l'art qui sauve. Cet art doit forcément avoir une dimension spirituelle, sinon mystique, permettant à l'œuvre de dépasser sa condition purement utile pour acquérir une signification profonde. C'est dans ce sens que va Ólafur Gíslason quand il interprète l'œuvre majeure de Kjarval, *Le lait de montagne (Fjallamjólk)*. Pour lui, cette peinture n'est pas politique, comme le voudrait

⁷²⁶ Heidegger, *op. cit.* p. 34.

⁷²⁷ *Ibid.* p. 37.

⁷²⁸ *Ibid.* pp. 45-46.

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ *Ibid.*

Danto⁷³¹, mais c'est un monde en soi où les hommes peuvent se rassembler. Ainsi, elle ne peut être que politique et encore moins nationale.⁷³² Or l'art contemporain ou l'œuvre numérique seraient-ils capables d'un tel rassemblement ? Heidegger n'envisage pas que la technique qui menace puisse être liée à l'œuvre d'art comme dévoilement de cette vérité-là. Mais qu'est-ce que l'art de la technique moderne pourra nous dévoiler ? Si ce n'est plus la vérité de l'être dans le monde, son rôle est de nous dévoiler que notre existence est fermement ancrée dans la banalité du quotidien, ou même dans un monde politique. Bien sûr, un tel art n'est plus transcendantal, mais si le destin de l'homme est d'être régi par la technique, c'est ce qui sera dévoilé par l'art de la technique, qui ne dévoile rien puisqu'il ne fait que montrer ce qui est déjà connu – pour paraphraser Heidegger. C'est d'ailleurs la conclusion d'Ellul sur l'état de l'art dans l'empire du non-sens qu'est l'empire de l'art dans une société gérée par le système technicien.⁷³³ Avec son point de vue pessimiste, il n'est pas étonnant qu'Heidegger ait servi les détracteurs des arts des nouvelles technologies plus que leurs apologistes. L'art qui sauve n'est pas l'art de la technique, qui menace de détourner l'homme de l'essence supérieure pour le placer au milieu d'un monde matériel, où la seule vérité qui compte est celle des sciences naturelles et l'exploitation de l'utilisable. Alors pourquoi s'intéresser à la philosophie de la technique d'Heidegger ? En quoi peut-elle nous éclairer ? Sa position est problématique, parce qu'elle nous pousse dans l'impasse de la négation et risque de clore la question de la place des pratiques artistiques à l'intérieur de la société de *Gestell*, où la vérité a été réduite à la platitude du banal. Faut-il vouloir un autre art que celui qui nous montre cette banalité en face ? Si le rôle de l'art est de nous dévoiler notre condition, pourquoi ne devrait-il pas rester banal ?

L'artisanat est instrumental au sens que l'instrument fait corps avec l'artisan dans l'acte de faire. La technique moderne, est une méthode de prévision et d'exploitation non seulement des ressources naturelles, mais aussi de l'homme « qui est provoqué par l'exigence de provoquer la nature à la mobilisation. »⁷³⁴ Ce qui a disparu

⁷³¹ Arthur C. Danto, « Kjarval og sköpun íslenskrar vitundar », in *Kjarval 1885-1972*, Reykjavík, Nesútgáfan, 2005, pp. 534-539.

⁷³² « Hún afhjúpar fyrir okkur leyndardóma listarinnar og nær því langt út fyrir öll þjóðleg viðmið og þar með langt út fyrir þær pólitísku forsendur sem Danto sá í verkum Kjarvals. », Ólafur Gíslason, *op.cit.*, p. 22.

⁷³³ Ellul, *L'empire de non-sens*, *op. cit.*

⁷³⁴ Heidegger, 1958, *op.cit.* p. 30.

dans cette transmutation est le lien entre moyen et fin. Il n'y a plus d'autre fin que la mobilisation sans fin, qui est sans cesse relancée. Nous pouvons comprendre la mobilisation au sens propre comme au figuré : la mobilisation des ressources naturelles, la mobilisation de l'énergie humaine et la contrainte de s'adapter à de nouveaux moyens. Cette description est familière, mais elle ne fait que constater ce qui est. Si la technique de la mobilisation menace la culture, nous pourrions reformuler la question et nous demander si la technique elle-même y contribue en général, et si oui, en quel sens pour la culture humaine et donc l'art. Si la culture est menacée, les nouvelles technologies risquent de ruiner l'art, ou l'art n'a-t-il pas déjà disparu en suivant cet argument ? Il ne suffit pas de dire que la technique fait partie de l'humain, parce que la technique moderne aurait privé l'homme d'une dimension spirituelle en lui arrachant le domaine de la connaissance, ou plus précisément cette partie de la connaissance qui est liée à l'inutile. L'homme n'est pas seulement étranger à la technique, il devient étranger à lui-même. Il est vide et il est réduit à l'état de fonds. Vu sous cet angle, la menace paraît réelle. Mais elle ne vient pas uniquement de l'essence de la technique que connaît le milieu naturel, mais du philosophe qui, sous prétexte de vouloir nous montrer la vérité, nous délivre de l'espoir. En décrivant l'autodestruction de l'homme par le biais de la technique et de la science, il ne dresse pas uniquement un portrait pessimiste du présent, mais le projette dans l'avenir où les ruines nous attendent. Les reliquats du passé s'incrument dans la vision de l'avenir et prédisent sa disparition avant qu'elle ne soit réalisée. L'idée de la menace est une spéculation sur ce qui pourrait arriver. Ce qui est exclu de la destruction imminente est la réaction protectrice. Ces deux forces nous propulsent parallèlement, la première allant vers l'inévitable fin, et l'autre vers le besoin de conservation et de création. Elles devraient pourtant assurer la continuité et conserver la capacité de symboliser, et donc ouvrir la possibilité du renouvellement de l'art.

Heidegger est un philosophe qui nous égare puisqu'il nous éloigne de la situation concrète des conditions particulières, même s'il dit ailleurs que l'art est historial⁷³⁵, ce qui signifie qu'il est soumis à sa condition temporelle. Cela signifie qu'un petit pays comme l'Islande est appelé à mettre à jour ses instruments technologiques dans un contexte où tout n'est pas à sa portée immédiate. C'est un petit

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 88.

pays qui est devenu riche, mais qui n'a pas eu les mêmes moyens que des grands pays développeurs de nouvelles technologies. Il est toujours en retard, non tant dans l'adaptation des moyens que dans le domaine de la réflexion et du discours théorique, qui étudie leur impact sur l'art et la culture. Il est en retard parce qu'il ne se donne pas les moyens de se poser les bonnes questions. Sa difficulté à penser les changements qui sont en train de se mettre en place avec les nouvelles technologies nous révèle cette situation. Mais il n'est pas univoque et doit être pris dans le contexte de l'analyse d'Heidegger, qui dit que l'opinion courante à l'égard de la technique est de la considérer comme neutre. La neutralité annule la différence entre la technique ancienne et les nouvelles technologies, et tout questionnement à son égard paraît ainsi inutile. Par conséquent, le milieu de l'art en Islande a cru inutile de regarder la différence entre un pinceau et une caméra vidéo ou un programme informatique comme problématique, puisqu'il ne s'agit que de moyens. L'analyse d'Heidegger aurait alors le mérite de montrer que nous sommes soumis au développement de la technologie si nous refusons d'accepter qu'il puisse avoir un sens, et nous nous bornons à croire qu'il s'agit seulement d'un progrès qui ne changera rien au pouvoir de l'artiste à manipuler l'outil ou à transférer sa pensée sur un support numérique, qui de toute façon ne ferait qu'enregistrer son idée. Face à ce constat, nous pourrions sombrer dans le catastrophisme technophobe, en disant que la technologie aurait détruit l'art. Mais nous allons plutôt prendre la posture de Simondon et observer concrètement ce que la technologie est venue faire dans le domaine de l'activité humaine que nous appelons art, et comment les artistes l'ont interrogée ou pas.

Assimilations

Dissolution de la peinture

Qu'est-ce que la peinture ? N'est-ce pas une toile couverte de couleurs appliquées sur une surface pour donner du volume aux figures ou objets ? Or, est-elle avant tout une composition de couleurs, qui après avoir été peintes sur une toile font sortir la planéité de son champ ? Ou est-ce que la peinture peut être autre chose ? Une photographie ou une vidéo ? Peut-être une photographie floue d'une boîte bleue, prise avec un objectif placé trop près de l'objet pour pouvoir obtenir une image nette ? Ou une vidéo des objets qui tombent devant une caméra qui ne capte que la couleur en mouvement ou un enregistrement d'une substance liquide qui coule ? Est-ce qu'une peinture peut être une photographie d'un chat dont les contours ont été aplatis avec l'aide d'un logiciel ? La photographie devient-elle picturale quand elle a été agrandie sur papier et collée sur le mur d'une salle d'exposition comme une fresque ? Faut-il se demander ce que devient la peinture figurative sans objet sinon une peinture abstraite ? Une peinture apparemment abstraite peut-elle garder une relation avec le monde des objets ? Ou encore, comment la peinture peut-elle montrer la modification d'une substance en une autre quand elle est un objet statique ? De telles questions sont implicites à l'œuvre de Tumi Magnússon, qui interroge la relation entre la couleur et l'image peinte, prise ou filmée. Mais il fait plus que s'intéresser à la couleur en tant que telle. La question picturale pourrait alors être un leurre qui détourne notre regard de l'objet disparu, liquidé de son corps. Nous pouvons éventuellement regarder les œuvres de Tumi comme des représentations d'une disparition. Ou d'une présence cachée. L'artiste propose à travers son œuvre des déclinaisons à l'infini de la relation entre la couleur et la substance, entre la fluidité de la peinture comme matériau et de la peinture comme représentation bidimensionnelle de la couleur sur surface plane, que ce soit une toile, un mur, une impression sur papier ou une image-mouvement enregistrée et sauvegardée sur un disque. Les peintures de Tumi Magnússon peuvent ressembler à des peintures à propos de la peinture, mais elles ne sont jamais sans rapport avec un monde objectif, extérieur à la surface plane qui refuse de le représenter. La couleur résiste à

l'objet privé de son contour, et qui n'est représenté que par elle. La surface peut être multicolore, mais la plupart de temps, elle est monochrome ou bichrome, avec des interstices de dégradés. De telles peintures pourraient avoir une parenté avec celle de Rothko si elles ne réfutaient pas la dimension spirituelle. Leur interrogation est frontale, posée à partir de la matière composante ou médiatisée. Ces œuvres ne sont ni sublimes ni héroïques, mais d'une banalité qui frôle par moment l'ennui. Or, le déplaisir n'est jamais qu'apparent. Pour lutter contre le spleen, l'artiste a recours à l'humour, qui l'empêche de tomber dans l'abysse de la mélancolie. La légèreté est un refus du solennel, mais ne doit pas cacher le sérieux de l'artiste. L'ironie subtilement exprimée dans les titres introduit la notion de distraction dans une pratique qui a pour but de questionner sa propre existence. Dans la même veine, l'artiste montre une préférence pour une palette kitsch et des compositions aux tonalités indécentes. C'est en ce sens que l'œuvre de Tumi Magnússon est intrigante. Les peintures laissent planer un doute sur la possibilité du tableau traditionnel de perdurer, sans que la réserve ne soit expressément prononcée. Ce qui est posé comme problème est la limite de la stabilité, de l'objet et de la peinture, qui a conduit l'artiste à passer de la peinture sur chevalet au numérique. Rétrospectivement cette évolution paraît presque naturelle, comme si l'artiste s'était laissé guider par l'intuition plutôt qu'une volonté consciente d'explorer l'avenir de la peinture à l'ère des technologies numériques. Il est graduellement passé de l'application de la couleur sur toile à l'enregistrement de la coulée des liquides colorés et des taches de peintures projetées, qui pourraient être vues comme un détournement du *dripping* de Pollock. Mais l'artiste ne se contente pas de faire un simple détournement de l'expressionnisme abstrait, qui a voulu dépasser les limites des bordures habituelles de la toile et l'étendre hors limites.

Tumi Magnússon a émergé en tant qu'artiste au début des années 1980, lors de l'apogée de la Nouvelle Peinture en Islande. Loin d'être un groupe homogène, les jeunes peintres, qui au début ont pris leurs distances avec le caractère auto-réfléchi de l'art conceptuel, ont approché la peinture par différentes directions. Il y a ceux qui n'ont jamais voulu faire autre chose que peindre. D'autres ont tourné le dos à l'art nouveau, mais n'ont pas pu continuer à ignorer l'importance de leur héritage. Dans les deux groupes, nous trouvons des artistes qui se sont consacrés exclusivement à la peinture,

alors que d'autres n'ont pas cessé de questionner la notion de discipline. C'est surtout dans le dernier groupe que nous trouvons des artistes qui ont refusé toute spécialisation, que ce soit celle de la technique ou du médium pictural. C'est ainsi que l'influence de l'art conceptuel et de Fluxus, que certains ont voulu éviter en donnant libre cours aux sentiments, a fini par rattraper ceux enclins à une approche plus posée qu'expressionniste. Tumi fait partie du dernier groupe, tout en s'en distinguant par la distance prise avec l'héritage de la peinture de paysage explorée par des artistes comme Einar Garibaldi. La distance que Tumi a réussi à prendre avec cet héritage qui hante de nombreux artistes islandais, qui échappent difficilement à la présence imposante de la nature et du paysage, pourrait être expliquée par son parcours personnel, si nous croyons avoir besoin d'une explication. Tumi Magnússon a été étudiant à l'École d'arts et métiers à la fin des années 1970, où il a connu l'apogée de la première vague de l'art conceptuel. Au lieu de finir l'école à Reykjavík, il est parti aux Pays-Bas au bout de deux années d'études. Il a continué à AKI à Enschede, puis est allé en Espagne, où il a passé une année à Grenade avant de s'installer quelque temps en Angleterre. Sa carrière internationale a commencé très tôt, dès sa sortie de l'école, mais il a également été actif en Islande où il a enseigné régulièrement à partir de 1986, avant de devenir responsable de l'enseignement des techniques mixtes en 1996, puis professeur à l'Académie des Arts jusqu'en 2005.⁷³⁶ Malgré son absence du pays au début des années 1980, Tumi n'a jamais été inconnu dans le contexte local. C'est en 1985, lors d'une exposition individuelle au Musée de l'art vivant, que le milieu de l'art commence à lui prêter une attention sérieuse, comme le montre un grand entretien paru dans la revue culturelle *Teningur* pour l'occasion.⁷³⁷ Il est remarqué pour la rugosité de ses tableaux, et pour l'attention qu'il prête aux objets banals isolés dans l'espace. Son imaginaire est associé à celui des surréalistes⁷³⁸, qu'il aurait abandonné par la suite. Or en y regardant de plus près, ce n'est pas la subconscience qui l'intéresse, mais la possibilité représentationnelle de l'art pictural après la peinture de color-field.

⁷³⁶ Il a été engagé par l'Académie Royale des Beaux-Arts à Copenhague, où il est actuellement professeur.

⁷³⁷ Gunnar Harðarson, Ingólfur Arnarsson, Kristinn G. Harðarson, Sólveig Aðalsteinsdóttir, « Atvik í eilífiðinni. Talað við Tuma Magnússon », *Teningur*, N° 2, 1986, pp. 25-35.

⁷³⁸ Voir Gunnar Kvaran, « Hugmyndamálverk » in Ólafur Kvaran éd., *Íslensk listasaga V*, pp. 86-117, p. 95.

La grande tendance de la Nouvelle Peinture est expressive. Mais chez Tumi, les couleurs sont sèchement appliquées et les tableaux privés d'émotion. Ce dernier trait se retrouve chez d'autres peintres post-conceptuels qui n'ont pas réussi à se détacher de la question picturale du paysage, qui continue d'être considérée comme garantie d'authenticité. Tumi Magnússon est pourtant passé par des motifs qui s'inscrivent dans cet héritage local durant sa période figurative. Nous trouvons la montagne isolée dans quelques-uns de ses tableaux des années quatre-vingt comme *En montagne (Á fjöllum, 1985)* et *Gîte de rassembleurs de transhumantes (Gagnamannakofi, 1985)*. La montagne est y est quasiment abstraite, comme elle l'était dans *Skessubátar* de Finnur Jónsson et les peintures tardives des îles Vestmann de Júlíana Sveinsdóttir. Mais à l'inverse de la peinture des pionniers, le montage de Tumi n'est pas seul. Il est montré près d'objets identifiables, liés à une activité humaine, pris isolément et placés dans un environnement étranger. La position de l'artiste n'est pas romantique ou sentimentale quand il montre la montagne à l'arrière-plan d'un gîte ou d'une cuisinière de bois sur laquelle est posée une théière. La présence du sommet montre certes l'influence persistante de la peinture de paysage, mais elle témoigne également de la quête de l'artiste de représenter des objets banals en peinture en créant des rencontres improbables. Sans aucune narration ni volonté d'atteindre un réalisme figuratif, les peintures déclinent des variations de compositions avec deux choses – humaines ou naturelles – dont la juxtaposition sert à définir l'espace pictural. La palette est limitée à trois ou quatre couleurs contrastées, appliquées irrégulièrement pour donner une texture rugueuse à la toile. Ces peintures font partie d'une période exploratoire que l'artiste ne met pas en avant. Ces objets reconnaissables ont disparu dès le début des années 1990, pour céder le champ pictural à des couleurs recouvrant également la surface. La touche de pinceau, encore visible dans les peintures figuratives, a été remplacée par une planéité obtenue avec l'utilisation de l'aérographe. C'est durant cette période que Tumi a commencé à s'intéresser de plus près à la matière informe et fluide, et à des transformations chimiques qui engendrent des mutations des teintes représentées par des dégradés. Cette dernière exploration est apparue dans des peintures bicolores dans des séries de peintures monochromes censées représenter des substances, souvent fluides, tels que le vin rouge, l'œuf, le café ou l'urine. Dans ces tableaux, l'artiste a approfondi

une étude des nuances de rouges, marrons et jaunes que nous retrouvons dans des nombreuses œuvres. Les tonalités de la couleur brune du Coca-Cola sont ainsi devenues le sujet d'une série de tableaux monochromes intitulée *Coca Cola Deep and Shallow*. La teinte de la couleur de chaque tableau est définie à partir de la densité du liquide, selon son récipient et la quantité de boisson qu'il contient. Ainsi, une bouteille pleine, de Coca renversée dans un verre, ou une goutte, sont représentées par des nuances de brun différentes. L'origine des teintes subtilement distinctes n'est pas montrée, et le titre donne ainsi la clé pour l'interprétation de la couleur.⁷³⁹ La banalité du sujet, la médiocrité de la couleur brunâtre, et la connotation humoristique du titre résument assez bien l'approche de l'artiste et son sens de l'humour. Ses peintures abstraites ne sont jamais purement visuelles parce que leur titre ramène le spectateur à une réalité concrète et non transcendante. L'expérience de l'œuvre n'est donc pas totalement rétinienne, ce qui signifie qu'elle est capable d'ouvrir sur une réflexion qui permet de surpasser la référence immédiate à l'objet, qui est aussi une blague. L'interprétation pourrait rester au stade de la drôlerie, qui soulage une tension face à l'austérité de la peinture monochrome. L'infidélité du peintre à la peinture est un autre trait de l'œuvre de Tumi qui pourrait être vu comme une manifestation de ce mélange entre le jeu et le sérieux, dont il a besoin pour fonctionner.

Les séries de peintures monochromes, qui varient par la tonalité, portent des titres suggérant soit un mélange progressif de matières solides ou liquides, soit le passage d'une phase chimique à une autre ou la nuance d'un contenu sans le contenant. Vingt et une peintures monochromes de la série *Tissu cérébral et vin rouge (Heilavefur og rauðvín, 1997)* sont alignées sur deux murs opposés pour montrer la phase progressive de transformation du gris du cerveau à la couleur bordeaux du vin. L'arrangement linéaire fait plus que suggérer l'infiltration du tissu cérébral par le vin, puisque du vin rouge est servi au vernissage pour « stimuler la contemplation du rouge qui se reflète sur la surface grise des tableaux situés sur un mur opposé »⁷⁴⁰. Le mélange

⁷³⁹ Voir aussi l'essai d'Ólafur Gíslason, « The Paradox of painting the real thing. On the work "Coca-Cola, Deep and Shallow" by Tumi Magnússon », 1999.

Accessible sur http://www.tumimagnusson.com/bibliography/olafur_gislason.htm

⁷⁴⁰ « Red wine was served on the opening in order to stimulate the contemplation of the influence of the red colour on the grey ». Voir http://www.tumimagnusson.com/gallery_i8/doc2.htm

des couleurs n'est pas réel, mais stimulé par la disposition des peintures accrochées face à face. La réaction chimique est un autre sujet, qui apparaît dans ce qui est une série de huit peintures monochromes intitulée *Un blanc d'œuf cru et cuisiné (Raw and Cooked Egg White, 1998)*, censée représenter ce qui se passe à la cuisson d'un œuf. Le jaune de la première peinture est celui du blanc cru qui pâlit graduellement avant de devenir blanc. Une autre transmutation de l'œuf est représentée dans une peinture pointillée où le blanc et le jaune sont mélangés avec la patine. Les points ne sont pas petits mais grands, et obtenus avec l'aérographe qui apporte un effet de flou. Cette technique est aussi utilisée pour réaliser l'effet de nuées de blanc, gris et noir dans *Trois fumées (1995)* et de jaune, blanc et tabac dans *Trois entonnoirs (1995)*, où les couleurs vacillent entre netteté et mixité. À la place des points distinctifs de la peinture pointilliste, les points sont à la fois nets et sans contours précis, comme les objets pour le myope qui observe le monde sans lunettes. L'indiscernabilité des bords retrouve de l'écho dans les photographies des *Boîtes frontales (Frontal Box, 2007)*, imprimées au pigment sur du papier marouflé sur aluminium. Ces photos des boîtes de disques durs sont visuellement proches des peintures monochromes. Ce qui trahit la réalité objective du sujet sont les détails relevés par l'objectif de l'appareil photographique. Un bouton dans un coin à droite, ou une irrégularité de la surface créée par la rencontre entre différentes textures, brise l'uniformité du champ coloré alors que le flou des bordures tente de dissimuler la forme carrée de l'image et des boîtes. L'impression par pigment ne donne résolument pas le même effet que la peinture, même si la couleur essaye de couvrir uniformément et donc de cacher l'objet, méconnaissable puisque photographié en gros plan. Les couleurs saturées de pigments turquoise et bleu réussissent presque à transformer la banalité du sujet en une belle image, ce qui a un effet rare dans l'œuvre de Tumi, le rapprochant presque des vraies œuvres du kitsch.

En essayant d'échapper à la représentation de l'objet, c'est comme si l'artiste s'était souvenu que la peinture au chevalet est elle-même un objet dont il faudrait se débarrasser. C'est ainsi que la peinture en tant qu'objet disparaît littéralement quand l'artiste commence à peindre directement sur les murs. Il ne reste plus rien sauf la couleur peinte directement sur les murs de la galerie, comme si l'artiste avait voulu vérifier jusqu'où il pouvait aller avec la matière picturale dans une relation à l'espace

dans lequel elle est exposée. La peinture objet devient une peinture spatiale, et pourtant, elle garde quelque chose de son état premier, d'un espace distinctif de l'espace dans lequel elle est exposée. L'artiste ne peint pas les murs en entier pour créer l'illusion d'une immersion, mais choisit un endroit au milieu du mur, à une hauteur proche de celle d'un accrochage. Dans *Porridge et héroïne* (*Hafragrautur og heróin*, 1997), exposé dans la Galerie 20 m, il peint deux lignes horizontales et épaisses avec des bordures floues, qui se retrouvent dans un coin. Les couleurs sont choisies à partir des substances dont les noms en islandais commencent avec H. Des peintures ternes et jaunâtres sont appliquées au milieu du sol et du plafond. Les couleurs sont plus fortes dans le coin où elles convergent, mais s'affaiblissent avec les lignes de fuite évanescentes avant de disparaître complètement. Dans un coin opposé, les couleurs sont proches du coin, avec qui elles forment un carré dichrome. Le petit espace de la galerie au plafond bas crée une certaine atmosphère d'intimité avec la peinture murale, qui reste pourtant bien délimitée. L'artiste a créé d'autres variations de cette disposition de la peinture comme environnement, où la peinture est presque indiscernable de l'espace où elle est exposée. Les teintes des visages de Joris et Pálína, propriétaire de la Galerie+, ont défini les teintes d'une œuvre portant leur nom, également peinte sur les murs. Cette fois-ci, la couleur va du sol au plafond et devient méconnaissable en tant qu'œuvre. L'absence de bornes bien définies entre le mur et la peinture permet à la couleur d'intégrer l'espace au-delà de la durée de l'exposition. Elle est en symbiose avec le mur, qui lui procure un support fixe alors que l'œuvre n'est qu'éphémère. Elle est passagère, non parce qu'elle ne peut perdurer, mais parce que la galerie ne lui accorde qu'un temps limité avant de la cacher avec une peinture blanche. Son apparition est fugitive, même si elle peut être renouvelée dans un autre endroit. La même idée peut alors apparaître ailleurs, mais différente d'apparence. Cependant, tandis que la peinture murale occupe l'espace, elle altère la relation entre celui-ci et le spectateur, qui le partage avec la peinture. La volonté de l'artiste de sortir la peinture du champ limité par la toile pour envahir l'espace prend une autre allure dans *Spots*, (1999) où les pois débordent littéralement du tableau pour s'étendre sur le mur. Après que la peinture a été poussée hors du bord, elle est prête à être basculée vers un nouveau média, la vidéo. Avec la vidéo, l'artiste passe de la manipulation de la matière picturale à un dispositif

d'enregistrement des substances. L'artiste exploite les qualités audiovisuelles de la vidéo, qui introduit la notion de temps avec l'enregistrement du son et l'écoulement de la couleur.

La première vidéo de Tumi Magnússon a été spécialement conçue pour le dôme du Musée de Ásmundur Sveinsson⁷⁴¹, situé dans l'ancien atelier du sculpteur. Le dôme, ou *Kúlan*, est une petite salle circulaire à l'étage du musée, consacrée aux expositions d'art contemporain. Le titre de l'œuvre *Petites gorgées* (*Sopar*, 2003) fait référence à une action qui a lieu à des intervalles réguliers durant la projection de la vidéo, et qui crée l'événement. Le thème récurrent de la couleur-substance et couleur-fluide comme abstraction de l'objet représenté par la peinture est ramené à une présentation concrète de la réalité abstraite du liquide. La peinture est remplacée par l'enregistrement du modèle de la couleur source. L'image vidéo de la couleur pose un nouveau problème, qui est celui de l'adaptation de l'idée de la représentation de la couleur substance à un nouveau médium et de sa présentation. Avant d'arriver à la solution trouvée, il faut expliquer la présentation de l'œuvre exposée. Le spectateur entre dans le dôme par un escalier qui l'amène directement au milieu de la pièce, où il découvre une image circulaire colorée et projetée au plafond. La lumière de la projection génère des réverbérations colorées qui emplissent le dôme et enveloppent le spectateur. Quant au cercle projeté, il paraît au premier abord être une image immobile, alors qu'on y perçoit un flottement léger qui indique un mouvement. Une observation plus attentive révèle des déplacements de petites bulles à l'intérieur du cercle, qui ont une teinte vaguement distincte de l'ensemble. L'ambiance dans la salle est solennelle jusqu'à ce que le visage de l'artiste fasse irruption dans l'image et plonge vers le spectateur. Avec l'incursion de l'artiste, le caractère fluide de la couleur prend un sens concret. L'action qui suit lui fait prendre pleinement conscience de l'origine de l'image projetée. Il s'agit d'une boisson filmée par une caméra placée au-dessous du verre transparent qui la contient. Le haut du visage apparaît brièvement au-dessus du bord, juste le temps de boire une petite gorgée. Les yeux et le nez sont déformés par l'objectif de la caméra située à proximité et donnent une allure comique au visage. L'acte est accompagné par un son, qui est l'amplification de la gorgée bue à grand bruit et qui remplit aussi brièvement l'espace

⁷⁴¹ *Ásmundarsafn* en islandais.

que le visage de l'artiste le cadre de l'image. La résonance acoustique du dôme donne du corps au son brusque et une qualité qu'il n'aurait pas obtenue autrement. L'événement ajoute aussi une distraction à la projection de l'image minimale. La petite gorgée remue le liquide et crée la transition de changement de couleur dès que le visage disparaît à nouveau. Quand le verre a été vidé, une image du ciel légèrement nuageux apparaît au plafond, comme un trompe l'œil qui donne l'impression que le cercle du dôme s'ouvre sur l'extérieur. Le visage apparaît au rebord du verre pour prendre une petite gorgée, qui déclenche la transition d'une couleur à une autre. La projection passe d'un orange-jaune au noir grisâtre, puis au rouge en passant par le bleu du ciel. Ce sont des couleurs de jus de fruit, de thé et de vin qui sont ainsi présentées. L'apparition du visage, qui est accompagné » par l'amplification sonore, vient perturber la contemplation dans la quiétude du cercle coloré. L'état pensif du spectateur, qui savoure l'œuvre dans un silence quasiment religieux, est interrompu et il est rappelé à la conscience d'une réalité bien plus banale du dôme, qui n'appartient pas à une église mais à un ancien atelier d'artiste transformé en une salle d'exposition. Le passage à la vidéo confère une dimension sonore à l'œuvre picturale, permettant ainsi de spatialiser l'expérience de la couleur par le biais d'une perception auditive, qui a lieu au moment même où l'artiste boit et où l'image change. La forme circulaire de la projection renvoie à la goutte qui a également été représentée dans le Coca Cola, mais la couleur n'est pas monochrome et unidimensionnelle, plutôt nuageuse comme le ciel. Les *Petites gorgées* est une installation qui s'est bien adaptée au lieu pour laquelle elle a été créée. Mais elle a aussi marqué une nouvelle transition dans l'œuvre de Tumi, qui est passé du sujet de la couleur qui représente à la couleur présentée.

La fusion entre l'image vidéographique projetée sur le dôme et l'installation des quatre moniteurs de *Mix* (2004) dans une grande salle du Musée d'art d'Arnesingar⁷⁴² n'était pas aussi évidente. En utilisant des petits moniteurs placés sur des socles bas situés dans une salle à haut plafond, il crée une distance entre l'image-écran et le spectateur qui la surplombe. La direction du regard est changée et ne se tourne plus vers le haut mais vers le bas. L'œuvre est exposée avec des photographies numérisées de fleurs, imprimées sur un film adhésif collé sur les portes coulissantes des salles

⁷⁴² Listasafn Árnesinga, un musée régional situé dans le village Hveragerði.

d'exposition du musée. Les couleurs vives des fleurs s'accordent à des couleurs également vives de liquides qui tombent goutte à goutte sur les vidéos. Comme pour l'œuvre précédente, le titre est explicite puisqu'il s'agit d'un mixage des liquides. Les quatre écrans, situés chacun contre un mur de la salle, montrent quatre images différentes et pourtant identiques puisque nous y voyons un mélange de couleurs en train de se faire. Deux fluides d'origine et de couleurs distinctes se mélangent quand l'un goutte dans l'autre. Le mixage est indu puisque le mélange se fait entre une boisson et un liquide non potable, comme le lait qui goutte dans le bleu du détergent ou un liquide rose d'origine inconnue. L'égouttage est accompagné par le son des gouttes qui tombent dans les liquides. La peinture est devenue une vidéo des éclaboussures de la matière liquide qui coule par goutte dans un autre liquide. L'image vidéographique est sans profondeur, mais la dimension spatiale est obtenue par la distribution des moniteurs et des haut-parleurs qui encerclent le spectateur, et par la dimension sonore qui unit les quatre images à travers l'audition. Le potentiel immersif de l'installation est pourtant réduit par la petitesse des moniteurs, qui questionne la relation entre le son et l'image. Avec la sonorisation, la peinture sort de son cadre bien limité par le moniteur en même temps que l'enregistrement montre ce que les peintures ont voulu représenter. La vidéo amène l'élément temporel qui manque à la peinture comme objet et aux séries qui représentent la mutation de la couleur sous un mode statique qui ne peut être rendu que par la série. La peinture se désiste de l'objet pour devenir un pur non-objet.

La dimension temporelle de la peinture comme vidéo est élaborée de manière plus poussée dans *Flaques (Pollar)*, où cinq écrans plats sont accrochés sur des murs comme des peintures. Ils montrent chacun une image d'éclaboussures de peinture filmée en gros plan. Ce n'est pas l'objet peinture, mais la matière picturale du peintre, tel qu'elle apparaît directement à la sortie d'un tube de couleur. Or ici, ce n'est pas une peinture émanant d'un tube mais d'une boîte qui est utilisée pour obtenir des grosses taches. Les couleurs sont pures, et non directement mélangées, mais entassées les unes sur les autres. Même si elles s'empilent, la surface de l'image reste plate. L'épaisseur créée par l'empilement n'est qu'imaginée et non montrée. Dans cette œuvre, l'image reste immobile pendant un certain temps avant qu'un mouvement minimal ne vienne rompre l'inaction. Il est créé par une interruption comme dans *Petites gorgées*, mais

cette fois, le changement d'une couleur à une autre a lieu subitement quand une tache de peinture est comme projetée sur une autre qui se trouve alors au premier plan. Chaque « jet » est une projection suivie de bruit qui vient des haut-parleurs situés à côté d'un autre écran. Les moniteurs sont dispersés dans la salle, et le bruit paraît ainsi détaché de l'image qui aurait dû en être la source. Le décalage entre l'action de l'image et le son donne l'impression que la tache, qui apparaît sur l'écran, est projetée à travers la salle pour frapper la surface de l'écran. Or, la tache projetée n'est pas une peinture sur l'écran, mais une image de peinture derrière l'écran. La projection elle-même n'a pas lieu en temps réel puisqu'il s'agit d'un enregistrement. La tache ne provient pas d'un autre endroit que celui qui se situe à l'intérieur de l'image, ou plutôt ce qui existe hors du cadre au moment où l'action est enregistrée. Le manque d'information sur l'origine de l'éclaboussure enlève la présence de l'artiste, faiseur invisible hors cadre, contrairement à Pollock qui a donné corps à l'acte de peindre quand il a été photographié par Namuth. L'illusion spatiale fonctionne pourtant puisque le spectateur se détourne de l'image regardée par réflexion, à la recherche de la source « du jet ». L'image sonore crée l'illusion que la peinture est projetée d'une autre partie de la salle avant d'éclater sur la surface lisse de l'écran LCD. Or l'action n'a pas lieu dans l'espace de l'exposition, où l'on entend le son avant de voir une nouvelle tache de couleur s'entasser sur la couleur précédente. C'est une action passée puisqu'elle est enregistrée, et l'auteur de l'acte n'est nullement visible, pas plus que le support autre que celui sur lequel elle s'empile réellement. En réalité, l'image filmée n'a pas d'autre propriété matérielle que celle du signal décodé. Elle n'est qu'un signal électronique, une image numérisée et véritablement fluide, qui contient des informations sur l'enregistrement de l'action. Le spectateur perçoit cette discordance entre la matière présentée et la propriété de l'image écran, privée de la texture de la touche dont l'artiste s'est déjà éloigné avec l'aérographe. La vidéo numérique crée une tension entre l'image fugitive et la substance filmée. C'est comme si la peinture objet s'était dissoute en se transformant en une image d'elle-même et en son abstrait. Les peintures de Tumi ont cessé d'être des objets pour devenir des images des substances et des objets en chute. Elles ne peuvent être montrées qu'à l'aide d'appareils d'enregistrement et de dispositifs d'exposition.

Contrairement aux peintures apparemment abstraites, le recours à la photographie est lié au retour du corps reconnaissable, saisi par un objectif mais déformé par la manipulation du logiciel, qui le force à perdre ses contours et à entrer dans un cadre limité par extension – comme un mur ou une porte. Le changement de moyen n'a pas altéré l'interrogation de base qui, malgré la diversité des méthodes employées, a continué à tourner autour d'un axe principal : la relation entre la matérialité de l'objet solide et son état fluide représenté par la couleur.⁷⁴³ En dirigeant son questionnement vers le rapport entre la consistance et le liquide, entre le compact et le fluide, le concret et l'abstrait, Tumi Magnússon a pu fixer sa problématique esthétique sur le plan de la métaphore de l'espace. En mettant l'accent sur la couleur et sa relation avec la surface délimitée par le contour de l'objet, la bordure de la toile ou les murs d'une salle, cette interrogation finit par devenir non seulement une question picturale, mais aussi une question autour de la flexibilité de son parti pris esthétique. La problématique ne correspond pourtant pas directement à celle du média ou du numérique. Tumi Magnússon ne s'en cache pas quand il explique, dans un texte publié lors de l'exposition de *Flaques* à Skaftfell, centre culturel de Seyðisfjörður, qu'il préfère travailler dans une zone non définie de rencontre entre une substance et l'espace, que ce soit celui d'une salle ou d'une surface.⁷⁴⁴ Dans cette œuvre, la peinture devient à la fois sujet et objet, tout en acquérant une « voix » quand le bruit de sa trajectoire emplit l'espace. Que sa source sonore soit une autre que l'enregistrement du son du « jet » devient accessoire. Ce qui importe, c'est le fait que l'objet devient un dispositif, et la présentation une dissolution de la prise où a lieu une confrontation entre le monde physique de la forme et de l'informe, entre le solide et le fluide, le stable et l'instable. *Flaques* est une œuvre pleine de doute, et pourtant sûre de son indécision.

L'art conceptuel et le Fluxus ont marqué la manière dont l'artiste a abordé la peinture, bien que le choix d'un médium traditionnel puisse être considéré comme une tentative pour prendre des distances avec ces deux courants. Mais la Nouvelle Peinture

⁷⁴³ Nina Poulsen, « Tumi Magnússon i Paintbox », 2 mars 2004 sur www.kopenhagen.dk : Tumi Magnússon dit ne pas croire que l'objet est une fin : « I think it's got something to do with not believing in that an object is an end, a complete form. It's just that you have this material that it's made of, and for a while it takes the form of this mixture or this object. »

⁷⁴⁴ Tumi Magnússon, *Pollar*, 7 juillet – 4 août 2007. Récupéré le 17 mars 2008 sur http://skaftfell.is/_gallery.php?lang=is&tab=archive&year=2007.

ne pouvait retourner à une pratique antérieure sans prendre en compte ce qui était arrivé entre-temps. Elle devient ainsi une régénération qui n'a pas été exempte d'influences, de courants qui l'ont précédée et qui ont profondément marqué l'art contemporain en Islande. Leur portée apparaît chez Tumi, qui refuse à la fois de se limiter à la spécificité de la peinture de chevalet et à la discipline qui lui est liée. Ce refus pourrait aussi être perçu comme un symptôme de la condition post-média de l'art, où matériau et média sont devenus interchangeable.⁷⁴⁵ Dans *Flaques*, la peinture comme matière est présentée à l'état brut, comme un médium fluide qui médiatise tout en étant lui-même médiatisé. La matière ne prend pas forme, mais le médium nous informe que la peinture existe en nous privant de contact direct avec la matérialité. Dans ses premières peintures, Tumi avait montré des objets banals présentés isolés ou dans une relation à un autre objet, situé dans un espace pictural défini par une ou deux couleurs qui interrogent la relation entre les objets et l'espace. Il pouvait s'agir d'une fourchette démesurée placée contre une montagne éloignée, d'une vis énorme qui surplombait une bouteille de lait, ou d'une maison isolée liée par un chemin à une fenêtre illuminée entourée de noir. La peinture a pu passer par diverses étapes transformatrices, d'un objet à l'autre, avant de trouver sa phase finale. Cela ne revient pas à dire que l'artiste a peint inconsciemment ou par principe d'automatismes surréalistes, mais qu'il considère que la couleur a des capacités transformatrices. Si dans un premier temps la couleur prend la forme d'objets, ceux-ci ont fini par perdre leur volume avant de disparaître complètement au profit des peintures monochromes et diachromes, dont seul le titre indique leur relation avec le monde des objets. Cette métamorphose de la peinture, des objets aux couleurs qui renvoient à la peinture de *color-field*, n'aspire pas à la sublimation. Elle est plutôt un signe que l'artiste est devenu conscient de sa position historique dans le contexte d'un art mondialisé qui lui permet de chercher des références historiques extraterritoriales sans se poser la question de l'identité. Tumi se distingue en ce sens de Birgir Andrésen, devenu figure emblématique de l'art postmoderne islandais, tourné vers l'héritage de la culture locale. Si l'œuvre de Tumi peut être qualifiée de postmoderne, sa postmodernité s'inscrit dans un contexte qui est artistique avant d'être lié à un territoire national. Il reprend une problématique des peintres

⁷⁴⁵ Peter Weibel, *op.cit.*

modernistes et la place dans la condition des médias, où les arts plastiques sont devenus de l'art sans délimitation claire des frontières disciplinaires. L'abandon de la peinture traditionnelle permet aussi d'en déduire qu'il était conscient de la position affaiblissante de la peinture dans un monde des nouveaux médias, qui l'ont intrigué sans qu'il ait trouvé le besoin de les questionner directement. Tumi Magnússon est passé d'un médium à un autre sans se poser de question sur la validité de ce choix, ou sans avoir l'impression d'avoir trahi la peinture. C'est ici que nous pouvons saisir le sens véritable du précepte des artistes islandais, qui choisissent le moyen qui convient à leur idée. L'idée de Tumi Magnússon n'est pas attachée à un médium spécifique mais à la couleur et à l'espace. C'est pourquoi il peut dire que la « peinture est peut-être un état d'esprit et non pas une méthode des arts plastiques ».⁷⁴⁶ Une peinture n'est pas une peinture quand elle est d'abord une question de couleur avant d'être une question de médium. La peinture peut ainsi être une photographie ou une vidéo quand elle est réduite à son état primaire – la couleur. Elle devient la matière qui la compose, tout en cherchant une relation avec le monde des objets qui lui est extérieur. Le précepte moderniste de l'art pour l'art arrive à un degré zéro pour mieux rebondir vers une réalité qui interroge, tout en refusant de nous la montrer autrement que dans un état purement pictural, celui de la couleur.

Le brassage des moyens et des médias

Ragnar Kjartansson fait partie d'une génération d'artistes islandais qui, après avoir fait des études au pays, ont pu mener en parallèle une carrière locale et internationale sans être partis vivre à l'étranger.⁷⁴⁷ C'est après sa participation à la Biennale de Venise, en 2009, que l'œuvre de Ragnar a atteint une visibilité internationale. L'artiste n'avait que trente et un ans lorsqu'il fut sélectionné pour représenter l'Islande à la Biennale, où il a exposé dans le palais de Michiel dal Brusa, à côté du Grand Canal, qui servait alors de pavillon pour le pays. Le choix de l'artiste, géré pour la deuxième fois par le Centre

⁷⁴⁶ « Þetta gæti leitt mann að þeirri niðurstöðu að málverk sé hugarástand fremur en myndlistaraðferð. » Tumi Magnússon, Pollar, *op.cit.*

⁷⁴⁷ Erró vit et travaille à Paris depuis les années 1960. Steina Vasulka est devenu un pionnier de l'art vidéo aux États-Unis. Les artistes de SÚM, Sigurður Guðmundsson et Hreinn Friðfinnsson, vivent au Pays-Bas. Depuis les années 1970, Ólafur Elíasson est un cas à part, car il a été formé au Danemark et vit et travaille à Berlin.

islandais d'art KIM⁷⁴⁸, avait été annoncé un mois après le vernissage de l'exposition présentant son installation vidéo *Dieu (Guð)* au Musée de l'art vivant en octobre 2007. La vidéo montre un jeune chanteur – en l'occurrence l'artiste - placé devant un microphone à l'ancienne, habillé en smoking avec des cheveux plaqués en arrière. Le regard absent, il chante inlassablement le même refrain, *sorrow conquers happiness*, avec une inspiration captivante. Un ensemble musical, composé d'un quatuor à cordes, un trio des vents, un harpiste, et la bande Flís avec le pianiste Davíð Þór Jónsson, ainsi que de contrebasses et de percussions, l'accompagne. L'arrière de la scène est couvert par un drapé de satin « rose de Bára »⁷⁴⁹, qui encadre le couloir où se trouvent les spectateurs quand ils regardent la projection. L'étoffe fait converger l'espace de la galerie avec l'image, ce qui accentue l'expérience de partage. Les instrumentistes, vêtus de noir, sont répartis entre cinq plateaux décorés avec le même tissu rose, qui les fait s'immerger dans le fond. Les musiciens accompagnent la ritournelle avec des variations qui structurent les trente minutes de la vidéo. Le refrain est répété une soixantaine de fois, et pourtant, chaque reprise donne un nouvel essor au chant. Il commence avec l'inflexion légère de Flís, dont l'intensité augmente quand il est rejoint par les violons, le violoncelle et la harpe, avant d'atteindre le crescendo avec trompette, trombone et cor d'harmonie qui donnent une couleur de Big Band au refrain. Chaque reprise est un nouveau commencement où le chanteur semble découvrir la mélodie et les mots pour la première fois, comme si pour lui, le temps avait été suspendu sans laisser de souvenir de l'instant précédent.

La performance a pris les invités au vernissage par un assaut affectueux, ne laissant aucun d'entre eux indifférent au mantra hypnotique du chanteur. Si l'ampleur du drapé et sa couleur pompeuse ont semé le doute quant à la sincérité de l'artiste, il est compensé par sa posture naturelle et le sérieux des musiciens. La répétition donnait à la ritournelle un caractère rituel, inspirant le titre *Dieu* à cette œuvre glamour et mélancolique qui pousse les spectateurs dans un état anesthésique. L'expérience partagée des invités au vernissage a renforcé le sentiment qu'ils étaient en train

⁷⁴⁸ Kynningarmiðstöð íslenskrar myndlistar.

⁷⁴⁹ D'après une ancienne boutique de mode féminine Hjá Báru (Chez Bára) spécialisée dans des robes de soirée et des accessoires glamoureux. Helgi Snær Sigurðsson, « Báru-bleik heimshryggð », *Morgunblaðið*, 7 octobre 2007, p. 46.

d'assister à un véritable événement. Ragnar Kjartansson avait réussi à capter les spectateurs de manière inattendue en mêlant des ingrédients de spectacle musical à l'ambiance d'un film hollywoodien des années cinquante tourné en technicolor, et cela sans basculer dans la mièvrerie. Jón B. K. Ransu, critique d'art à *Morgunblaðið*, n'a pas hésité à affirmer que l'installation était la meilleure exposition de l'année à Reykjavik⁷⁵⁰, tout en admettant qu'une autre exposition de Ragnar Kjartansson appelée *Culpabilité* (*Samviskubít*), montrée à la galerie i8 six mois plus tôt, avait été la plus mauvaise. Cette observation est intéressante et nous permet de souligner non seulement la différence, mais aussi les points communs entre les deux expositions. *Culpabilité* était une exposition bien plus mesurée que *Dieu*, et de ce fait plus susceptible de plaire aux critiques. C'est pourtant en prenant le risque de déborder vers l'exubérance d'un mélodrame digne d'Almodovar que Ragnar Kjartansson est arrivé à conquérir le milieu de l'art local. Or, cette capacité de l'artiste de vaincre par l'émotion est apparue de manière négative dans l'exposition à la galerie i8. L'artiste y a aussi montré une vidéo qu'il a tournée avec un acteur comique très populaire surnommé Laddi. Il y paraît vêtu d'un long manteau noir, un fusil dans une main gantée, et un sac en plastique jaune de supermarché Bonus rempli de cartouches dans l'autre. Errant au milieu d'un champ de lave accidenté et couvert de neige, le comique ne joue en l'occurrence aucun rôle. Au contraire, il paraît être redevenu lui-même sans maquillage, avec le visage pâle et inexpressif sous ses cheveux blonds. Sans le masque de la bouffonnerie qui a fait son succès, l'errance silencieuse est vidée de contenu comique, donnant à l'acteur l'allure d'une banalité languissante. De temps en temps, il lève le fusil et vise avant de tirer vers une proie invisible. Le tir en l'air n'a d'autre intention que d'ouvrir le feu. Le contraste entre la blancheur de la neige immaculée et le visage blême d'un côté, et les vêtements sombres et la lave sortant de la neige de l'autre, rajoute encore à la désolation d'une scène qui aurait dû rendre à l'acteur son « moi ». Or la vidéo n'est ni un reportage, ni un documentaire sur Þórhallur Magnússon, qui est le vrai nom de Laddi, mais une mise en scène de l'acteur par le plasticien, qui fait le choix de le mettre dans une situation digne de Beckett. La vidéo était projetée sur un mur blanc de la galerie, où l'on trouvait également un accrochage de deux ensembles de tableaux. Le premier contenait des

⁷⁵⁰ Jón B. K. Ransu, « Að hitta guð fyrir slysi », *Morgunblaðið*, 22 octobre 2007, p. 39

peintures de paysages de petit format, et le portrait d'une jeune femme tournant le dos au spectateur. Les tableaux renvoient à l'insouciance d'un été agréablement placide, sous un soleil éclatant qui contraste avec la neige. Sur un autre mur, des peintures de paysages expressionnistes aux touches rugueuses montraient des montagnes hivernales avec des éclats de flammes prolongeant l'action sur la vidéo. Les tirs à vide acquièrent sur les tableaux une force de projectile d'artillerie, qui leur donne un air faussement dramatique. Ces tableaux ont laissé perplexe un autre critique, Þóra Þórisdóttir, l'incitant à écrire qu'ils ressemblaient plus à un décor de théâtre qu'à de vraies peintures.⁷⁵¹ Cette appréciation juste n'a pas été approfondie et n'a pas empêché son collègue de considérer qu'elles étaient les plus mauvaises œuvres exposées de l'année. Elles ont heurté la sensibilité picturale des amoureux de la peinture, qui n'y ont vu que des tableaux mal faits.

Ces deux expositions, aussi différentes soient-elles, ont des points communs constituant le noyau de l'œuvre de Ragnar Kjartansson depuis ses années d'études à l'École des arts et métiers, devenue l'Académie des Arts quand il l'a quitté en 2001. Le sujet principal qui englobe tous les autres est lié à son obsession avec l'identité de l'artiste, l'amenant à questionner la concordance entre les trois moments constitutifs de l'œuvre d'art qui sont le processus de création, l'œuvre finie, et sa rencontre avec le public. Un autre élément directement associé à l'artiste et son identité concerne son intérêt pour la ligne incertaine entre la vérité de jeu et la dissimulation adoptée dans la vraie vie⁷⁵², que nous trouvons dans les deux vidéos. Ainsi, le glamour et la tristesse sont attachés à la fascination de l'artiste pour les mises en scène et les faux-semblants, qu'il manœuvre d'une manière aussi singulière qu'audacieuse. Le plus souvent, Ragnar Kjartansson apparaît lui-même dans ses performances, seul ou accompagné par des amis collaborateurs comme Davíð Þór Jónsson et Páll Haukur Björnsson, qui ont participé à l'exposition *The End* à Venise. Mais avant de revenir vers cette œuvre composée d'une performance double, arrêtons-nous sur le contexte dans lequel l'artiste a évolué.

La provenance de la forme particulière de performance de Ragnar Kjartansson, qui flirte avec le théâtral et le spectacle musical, est d'abord à chercher dans son histoire

⁷⁵¹ Þóra Þórisdóttir, « Leikin sjálfsmýnd listamanns og samviskubitið », *Morgunblaðið*, 3 avril 2007, p. 37

⁷⁵² Markús Þór Andrésson & Dorothee Kirch, « The End » in Christian Schoen éd., *The End*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, pp. 99-113, p. 100

personnelle sans réduire son œuvre à une expression biographique. Il est le fils d'une actrice et d'un metteur en scène de théâtre reconnus, le petit frère d'une actrice de renom, et le petit-fils d'un sculpteur qui a fondé la société des sculpteurs de Reykjavík, et dont il est homonyme. Pratiquement élevé au théâtre, lieu de travail de ses parents, il a participé à diverses mises en scène, dont une de son père qui a eu un grand succès.⁷⁵³ Devenu à son tour un artiste plasticien ayant choisi comme forme principale la performance, il questionne la profession de ses parents ainsi que sa propre profession, où la prétention est devenue la raison même d'être de l'artiste. Le rapport entre son histoire personnelle et sa pratique actuelle permet de comprendre d'où vient sa maîtrise de la performance, qui mêle la simulation à la sincérité, et le spectacle à l'art. Quand Ragnar joue à être l'artiste qu'il est : ce n'est pas seulement nous, les spectateurs, qu'il essaie de tromper. Il a aussi besoin de se convaincre dans son rôle, où le paraître propre à l'art du spectacle l'emporte. D'un autre côté, nous pouvons voir dans ses mises en scène performatives le désir de l'adulte de retrouver le bonheur de l'enfant qui découvre que l'imaginaire lui permet d'entrer dans la peau d'un autre.⁷⁵⁴ Ragnar Kjartansson choisit pourtant de mettre en scène l'artiste qu'il est devenu, sentant l'urgence de jouer, comme si entre le « moi » et sa profession, il y avait une distance qui ne pourrait être comblée qu'avec le jeu. C'est en ce sens que la performance minimaliste de Laddi dans la vidéo *Culpabilité* questionne la distinction entre la vérité de l'individu, qui durant tout sa vie a porté des masques, et l'authenticité de l'acteur qui se cache pour garder sa sincérité de comédien. Le sérieux du jeu de l'acteur professionnel peut être retrouvé dans les performances de Ragnar Kjartansson, sans que celui-ci prétende être comédien. Il joue avec la ligne très fine entre la vérité de l'acteur, qui reste conscient de la distance qu'il y a entre lui et son personnage, et la magie du spectacle qui fait croire au spectateur que l'acteur et le personnage ne font qu'un. C'est ainsi que le comédien Laddi, connu pour ses farces, semble être devenu lui-même quand il joue, sans jouer comme d'habitude un personnage drôle. L'homme calme et solitaire qui rôde dans la neige pour tirer en l'air n'est pas tant la personne derrière le masque que la métaphore de la condition de l'interprète, qui joue sans savoir si son jeu va arriver à toucher

⁷⁵³ Voir l'entretien de Christian Schoen avec l'artiste, « The Dead King », *The End*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, pp. 63-77, p. 64 : « I did drama, children plays, musicals. I acted in one play by my father that had two hundred repeat performances. I was ten at the time. »

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 76

quelqu'un. L'apparence morne de comique qui fait du sérieux sans le dramatique montre une version contraire du mélodrame qui attire les spectateurs en dévoilant des états d'âmes. Même si l'artiste a voulu rendre hommage à l'acteur⁷⁵⁵, dont la personnalité reste peu connue des Islandais à cause de sa timidité, il y a dans cette mise en scène une confrontation non seulement entre l'apparence du jeu et la vérité de la personne qui continue à nous échapper, mais aussi entre l'art du spectacle de divertissement et l'art contemporain, réputé pour son sérieux réfléchi. Il y a dans l'œuvre de Ragnar une réaction à l'art des générations précédentes, marqué par l'art conceptuel.⁷⁵⁶ Les œuvres d'artistes comme Kristján Guðmundsson ou Tumi Magnússon ont une apparence rigoureuse, obtenue par une approche méthodique et détachée qui tient les spectateurs à distance. Ils partagent pourtant un sens subtil de l'humour, qui dissimule la veine romantique qui transperce l'œuvre de nombreux artistes islandais. L'écart entre Ragnar Kjartansson et ses prédécesseurs est à trouver dans sa manière d'assumer pleinement l'héritage local sans nier l'impact qu'ont eu sur lui les performances des années soixante-dix réalisées par des artistes comme Marina Abramovich, Chris Buren, ou Vito Acconci, qu'il cite volontairement. Ragnar manque de complexes envers ces grandes références, qui ont conduit des artistes de la génération précédente à tourner leur regard vers l'intérieur de pays pour puiser leur sujet dans une culture visuelle peu explorée par les arts plastiques. Les représentants les plus éminents de cette approche sont Steingrímur Eyfjörð, Birgir Andrésson et Ólöf Nordal, sans oublier l'œuvre singulière de Bjarni Þórarinsson, et son alter ego Kokkur Kyrtan Kvæsir. Ces artistes ont en commun d'avoir senti le besoin de se tourner sur eux-mêmes pour retrouver leurs racines, après avoir été submergés par diverses influences internationales.⁷⁵⁷ Le renversement, qui était vécu comme une libération par la première génération d'artistes contemporains, s'est donc traduit par une crise identitaire chez leurs successeurs, qu'ils ont dû résoudre dans leur pratique.

Une anecdote racontée par Ólöf Nordal, la petite-fille de Sigurður Nordal, pourrait illustrer un sentiment à la fois de conflit et de rencontre entre une culture locale et une

⁷⁵⁵ *Ibid*, p. 72

⁷⁵⁶ « It was a very conceptual, serious time in art in Iceland ». *Ibid*, p. 66.

⁷⁵⁷ Voir l'entretien cité dessus et les propos de Birgir Andrésson dans Þróstur Helgason, *Birgir Andrésson. Í íslenskum litum*, Reykjavík, Crymgea, 2011, op. 34-36.

culture globale.⁷⁵⁸ Ólöf était étudiante d'art à l'Université de Yale aux États-Unis au début des années 1990, quand un jour à la bibliothèque, elle a croisé un livre de son grand-père. En le voyant parmi des milliers d'autres livres, elle a pris conscience du fait que ses références étaient principalement islandaises et qu'elle avait un bagage culturel qui lui était propre. À partir de ce moment, elle a décidé de travailler avec la culture islandaise, dont elle interroge les mutations tout en s'appropriant l'approche conceptuelle qui, en refusant la spécialisation disciplinaire, peut déléguer la réalisation de l'œuvre à un tiers. Sa pratique est d'abord sculpturale, mais cela ne l'empêche pas d'avoir recours à la photographie et à la vidéo numérique, dont elle se sert pour créer des images animées en trois dimensions faisant revivre des figures légendaires comme *La Sirène (Selmey)*, mi-femme et mi-phoque ou *l'Œuf de Coq (Hanaegg)*. Le parcours de Bjarni Þórarinnsson est quelque peu différent, puisqu'il a fait table rase de sa pratique conceptuelle pour créer l'Académie de la sagesse, qu'il présente sous forme de dessins des *roses de la sagesse (vísirósir)* dans lesquels il inscrit son système de néologismes pseudoscientifiques.⁷⁵⁹ Parmi ces artistes, Ragnar Kjartansson se réfère surtout à Birgir Andrússon, qu'il a eu comme professeur et dont il garde un souvenir impressionnant d'un homme capable de « remplir la salle par sa présence ».⁷⁶⁰ Birgir était élève de Magnús Pálsson à l'École des arts et métiers dans les années 1970, avant de continuer ses études aux Pays-Bas, où il a fait connaissance avec Douwe Jan Bakker, dont l'œuvre a été inspirée par ses voyages en Islande. L'artiste hollandais a ainsi encouragé l'Islandais Birgir Andrússon à travailler à partir de sa propre culture : « Ça serait plus important que d'essayer d'être un Rothko ou un Rauschenberg ».⁷⁶¹ La démarche logique de Bakker a aussi laissé des traces sur la manière de travailler de Birgir Andrússon. À partir des procédés systématiques, il a créé des œuvres en série ayant recours à des techniques mécaniques comme la photographie, ou en les imitant dans les

⁷⁵⁸ Voir l'émission *Myndheimar Ólafar Nordal* dirigée par Ragnheiður Thorsteinsson et Markús Þór Andrússon, RÚV, 2011.

⁷⁵⁹ Margrét Elísabet Ólafsdóttir, « Ég fékk á mig hrossaflugu », *Pressan*, 15 juillet 1993, p. 20

⁷⁶⁰ « I was just blown away by people like Birgir Andrússon. He was teaching us 'installation', and would just sit down really hung over and tell stories of his blind parents and Dieter Roth, read poetry, and curse the businessmen in the papers. He filled the room with his eternal presence. » Propos recueillis par Christian Schoen, *op.cit.* p. 66

⁷⁶¹ « [Bakker] studdi mig mikið í því að vinna úr hinu þjóðlega. Það væri mikilvægara en að vera einhver Rothko eða Rauschenberg. » Þróstur Helgason, *op. cit.*, pp. 24-25.

peintures à points. Dans ses œuvres, l'artiste recycle des documents visuels comme des timbres et des vieilles photographies des vagabondes datant de XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle. Elles peuvent être visuellement pauvres, mais la sensibilité que démontre l'artiste envers les irrégularités au quotidien leur procure une tension et leur donne une touche affective. Une autre dimension encore est liée à son rapport avec les histoires, qu'elles soient culturelles ou personnelles. Une partie importante de son inspiration est puisée dans l'histoire de son enfance. Birgir Andréssoon a été élevé par des parents non-voyants, avec qui il vivait dans une Maison des aveugles aux Îles Vestmann. L'expérience de l'enfant voyant l'a doté d'une réceptivité toute particulière aux liens existant entre le langage et l'image. Elle se traduit clairement dans des portraits, qui sont des tableaux bicolores faits à partir de descriptions textuelles des vagabondes ou des couleurs des chevaux, trouvées dans des archives. Ce rapport n'est pas aussi évident dans la série *Build*, qui est composée de cartons découpés et présentés comme tels, ou en photographies. Cette série, à la fois pauvre et méticuleuse, est inspirée d'une des anecdotes qui faisaient partie de quotidien de l'enfant. Il était les yeux des adultes, et tout particulièrement de son père rembourreur qui l'a rendu sensible à la dextérité de l'artisan. Les trous soigneusement coupés de *Build* font référence à des découpages de grosses lettres trouvées sur des cartons commerciaux faits pour un malvoyant, qui en avait besoin pour écrire une lettre. C'est en ce sens qu'une partie de l'œuvre de Birgir Andréssoon ne peut être interprétée d'une façon juste sans les anecdotes qui l'ont inspirée. Dans un pays qui cultive à la fois la généalogie et l'art de la narration, les histoires familiales et familiales se mêlent ainsi aux arts plastiques. Elles finissent par faire partie de la création artistique sur la place et le discours théorique, qui l'accompagne quand il intègre les anecdotes. Ceci dit, les Sagas médiévales ne doivent pas cacher les sagas contemporaines, ni la nature des jonctions interpersonnelles sans lesquelles on n'aurait qu'une image partielle et partielle de l'art islandais. Les récits ne sont pas uniquement à chercher dans un patrimoine du passé, mais également dans les légendes qui continuent d'être créées et transmises. Mais pour que les histoires puissent sortir de leur milieu d'origine, elles doivent avoir le retentissement universel du mythe, qui leur permet de transcender l'anecdote. La légende peut aussi faire l'œuvre et contribuer à créer la reconnaissance de l'artiste. C'est ainsi, qu'une installation de

Ragnar Kjartanson, créée pour l'exposition d'arts plastiques au festival d'art à Reykjavík en 2005, a survécu. Ragnar avait choisi comme lieu d'exposition la vieille maison de fête de campagne située au pied de la chaîne de montagnes, surplombée par le désormais célèbre volcan Eyjafjallajökull. Dans son installation, l'artiste a fait une performance marathon, dont la réputation a dépassé les frontières.

Ragnar s'est installé dans la petite maison délabrée, près de la route nationale numéro un, pendant un mois avec l'installation *The Great Unrest*. Elle est composée d'objets et d'œuvres divers repartis dans tout l'espace. Dans la salle principale avec la scène, il y avait des tourne-disques, des magnétophones et des sommets enneigés, des flammes et des troncs d'arbres découpés dans des cartons peints en noir, comme des décors de théâtre, et posés sur le sol. Les rideaux rouges faits de cartons, encadraient la petite scène, sur laquelle un homme habillé en chevalier médiéval jouait sur une guitare acoustique en fredonnant un refrain triste. Il était assis devant un tableau représentant le paysage continental, qui servait de fond, absorbé par son état affligé. Des aquarelles, représentant des langues salivantes à connotation sexuelle, tapissaient les murs d'une arrière-chambre accessible par un couloir. Une autre aquarelle accrochée dans la salle principale représente le chevalier de dos, dans une pose faisant référence au tableau de Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, indiquant la provenance du motif d'arbres que l'on trouvait également dans le couloir. Ragnar Kjartansson incarnait était le chevalier chantonnant sur la scène, au milieu de la maison délaissée. Une musique pop venant des appareils électroniques qui entrecoupait le chant faisait référence à des jours de fêtes du passé. Cette performance, qui dura un mois, n'a pas été vue par une foule de gens, mais elle reprenait l'expérience faite par l'artiste lors de présentation de son diplôme, où il a mis en scène un opéra improvisé. L'ambiance que l'artiste a réussi à créer dans la maison de fête abandonnée a survécu par la transmission orale de ceux qui l'ont vu. La performance elle-même était répétée en boucle, devenant ainsi la signature de l'artiste. C'est après avoir montré un documentaire sur *The Great Unrest* dans une exposition à Bruxelles en 2007, que Ragnar Kjartansson a compris que le moment éphémère et la légende créée autour de cette performance, ont plus de force que la vidéo elle-même.⁷⁶² L'expérience faite sur

⁷⁶² Schoen, *op. cit.*, p. 71.

place, qui avait suscité le bouche à oreille et l'avait fait vivre au-delà de sa durée concrète, n'était pas reproductible sur la vidéo documentaire. Depuis, l'artiste fait une distinction nette entre une performance ardente répétée en boucle et une performance vidéo qui a sa propre force de séduction.

Ragnar Kjartansson est de la même génération que les artistes Gabriela Friðriksdóttir et Egill Sæbjörnsson, avec lesquels il a en commun un passé musical débuté à l'adolescence, qui se marie avec une prédilection pour la mise en scène. Il partage également avec la première un penchant assumé pour un art romantique, même si son œuvre n'est pas aussi sombre que celle de Gabriela. Elle cherche ses sources dans un mysticisme sorcier, tandis que Ragnar s'inspire des troubadours et de la chevalerie romanesque. Son imaginaire est plus proche de la décadence des poèmes des chevaliers, traduits au Moyen Âge, que des Sagas locales. Les artistes ont cependant, fait deux performances ensemble : *Operatione Pathetica* (2003) et *Ode à Bubbi Morthens* (2004), dédiées à des musiciens. La première montre deux compositeurs de musique contemporaine couverts de pansements en train de s'automutiler, composant en même temps des œuvres d'avant-garde. La deuxième était consacrée à une star locale de la musique rock. La *Weltschmerz*⁷⁶³, qui y est exprimée de manière morbide, est un des thèmes majeurs de l'œuvre de Ragnar Kjartansson, même s'il évite des éléments autodestructifs que nous trouvons chez Gabriela. En revanche, Ragnar est gravement frivole dans la représentation de la peine pathétique exprimée par les alter egos des musiciens, comme peuvent l'être les performances musicales d'Egill Sæbjörnsson, avec lequel il partage une inclination pour des questions existentialistes. Malgré ces points communs, les œuvres de ces trois artistes sont esthétiquement éloignées. Le contact direct que Ragnar Kjartansson a eu avec la scène de théâtre, et les années qu'il a passé comme membre de groupes de musique pop⁷⁶⁴, l'ont rendu attentif à la présence du public, qu'il voudrait pouvoir toucher. Si l'artiste a retenu la leçon d'Abramovich et Buren que la performance peut pousser le corps aux limites du soutenable, il n'est pas allé vers la mutilation, mais vers la fatigue qui vient avec l'endurance de l'acte répété pendant des heures, puis des jours et des semaines. Ce qui paraît être un acte frivole et

⁷⁶³ Titre d'une performance de quatre jours donnée par Páll Haukur Björnsson à VOLTA 3 à Basel en 2007.

⁷⁶⁴ Il était membre de Trabant et Funerals, et apparaissait en solo sous le nom de Rassi prump.

amusant, devient alors un exercice physique de résistance de l'artiste, prêt à se confronter au public à tout moment. Cette activité ne met pas en péril son corps, mais rend l'artiste vulnérable car chaque instance devient une mise à l'épreuve de sa ténacité. Ainsi, la création du moment magique vécu par le spectateur ne peut être garantie qu'à condition de toujours répéter le même geste. L'artiste est en ce sens, comme l'acteur, dans un rapport de séduction avec le spectateur, au bout duquel il peut atteindre son but ou échouer.

C'est à partir de ces thématiques que Ragnar Kjartansson a fait l'exposition *The End* à Venise. Elle était partagée en deux parties liées entre elles, avec une performance marathon qui a duré cinq mois, et une installation vidéo avec cinq écrans. La vidéo était tournée à Banff au Canada, près des Montagnes Rocheuses, dans un paysage autrement dramatique que celui rencontré en Islande. Sur chacun des écrans, repartis sur les murs comme des tableaux, les spectateurs pouvaient observer et écouter simultanément deux musiciens, incarnés par Ragnar Kjartansson et son ami et collaborateur Davíð Þór Jónsson. Dans chaque vidéo, ils jouaient de différents instruments, soit une guitare électronique avec batterie, ou une guitare acoustique avec un ukulélé. Sur le cinquième écran, une pianiste vue de loin jouait sur un piano à queue paraissant minuscule, placé au milieu d'une pleine enneigée dominée par un sommet impressionnant. Les musiciens avaient l'allure de cowboys perdus, traînant avec leurs instruments au bord d'un sentier peu fréquenté. Dans l'autre salle, Ragnar Kjartansson s'est mis dans la peau d'un peintre au chevalet, accompagné d'un modèle masculin habillé d'un simple maillot de bain avec une rayure jaune. Le décor hivernal du paysage enneigé de la vidéo, avec les musiciens chaudement couverts de fourrures, contrastait avec la chaleur de l'été vénitien, et la quasi-nudité du modèle vivant situé dans l'autre salle, aménagée en vrai-faux studio pour l'occasion. La performance à Venise était une version extensive des autres performances ritournelles faites par l'artiste au cours des années précédentes, poussées à l'extrême par la durée de la Biennale. Comme dans ses performances antérieures, l'artiste a joué avec la notion de boucle imposée et de fatigue engendrée par la contrainte de la répétition, en apparence détendue. Cette fois-ci, la boucle n'était pas instantanée mais journalière. Ragnar Kjartansson a passé cent cinquante jours à Venise dans la galerie d'exposition. Cette période correspondait à la durée de la performance de

The End. Il n'y était pas uniquement en tant que lui-même, mais également dans le rôle de l'artiste-peintre. Il est apparu comme l'image vivante du mythe de la bohème, forgé au XIX^{ème} siècle après l'émancipation de l'artiste. Libéré de ses commanditaires, il est devenu maître de sa création et de son temps. L'image de l'artiste inactif aux yeux de la bourgeoisie a été poussée à l'extrême durant la performance à Venise. Cette image est devenue une réalité pour les Islandais quand ils ont appris que Ragnar Kjartansson avait l'intention de rester pendant toute la durée de la Biennale à Venise, cette ville mythique, ayant servi de décor pour de nombreuses œuvres d'art, qu'elles soient littéraires, plastiques ou cinématographiques. Non seulement il avait l'intention d'y rester pendant cinq mois, mais il comptait en plus y passer l'été, accompagné par un ami habillé en tenue de vacances d'été, à boire de la bière et fumer des cigarettes. Vue d'Islande, la fredaine ne s'annonçait pas bien⁷⁶⁵. Mais pour Ragnar Kjartansson, il s'agissait de jouer avec l'image, tout en mettant à l'épreuve la réalité même de l'artiste, qui va dans son studio comme le fonctionnaire va au bureau. L'air de rien, dans ce cadre estival, l'artiste s'est donné pour tâche de peindre un tableau par jour, servant de preuve de son activité créatrice. Le temps passe, l'automne vient, et tout à coup, la soi dit inactivité de l'artiste à Venise est devenue une nouvelle exposition en Islande, où 150 œuvres ont littéralement couvert les murs disponibles dans la salle du centre culturel Hafnarborg. Sur toutes les peintures, les spectateurs pouvaient observer un jeune homme effilé, habillé d'un maillot de bain noir avec une rayure jaune sur le côté. Tous les jours pendant six mois, le modèle est arrivé à l'atelier de l'artiste, où il a posé soit à côté d'une fontaine de marbre blanc, située au milieu de l'espace, soit sur une chaise, ou encore contre un mur de la galerie. Sur d'autres peintures, le modèle se trouve à côté des accessoires qui comptent un tourne-disque avec des hauts parleurs, une lampe rouge, des vinyles et des livres d'auteurs romantiques. Puis, il y a des journées où le patio était trop tentant pour ne pas laisser le modèle aller s'y reposer, avec des lunettes de soleil et un livre à la main, comme un vrai touriste. Avec cette performance Ragnar Kjartansson pousse jusqu'au bout sa fascination pour la vie d'artiste et les conditions de la création. C'est le fantasme de Ragnar Kjartansson, à propos de la vie et l'œuvre des artistes du passé, qu'il fait revivre dans la performance sur le peintre et son modèle. La peinture

⁷⁶⁵ Þórður Grímsson, « Prump er ekki list », *Fréttablaðið*, 20. juin 2009, p. 22 ; Aðalsteinn Ingólfsson, « Innherjar og útlagar », *Tímarit Máls og menningar*, Novembre 2009, pp. 138-144.

devient alors une instance parmi d'autres, qui ne peut être détachée de tous les petits rituels qui ont dû précéder sa création, et la pause qui suit sa finition. La performance à Venise avait un caractère cérémoniel où l'artiste s'est mis dans la peau d'un autre artiste fictif, le pur produit de son imagination, mais qui est en même temps là pour stimuler l'activité de peintre. Ragnar Kjartansson s'est en effet imposé à lui-même de faire une peinture par jour de son modèle pendant son séjour à Venise. Ces peintures finissent par devenir des accessoires. Les cent cinquante peintures qui en ont résulté, ont constitué le noyau de l'exposition, montrée au début du mois de janvier 2010 en Islande. Elles montrent une ambiance initialement détendue, qui évolue vers une narration d'attente et de monotonie, où l'emprise du peintre sur son modèle apparaît comme un mélange de l'attirance de Gustave von Ascschenbach pour le jeune garçon dans *Mort à Venise*, et la tentative de Frenhofer dans le *Chef-d'œuvre inconnu* de restituer la vie en peinture. Or, au lieu de se concentrer sur un tableau majestueux, Ragnar Kjartansson a répété tous les jours l'acte de peindre un tableau dans l'espoir vain de faire peut-être un jour une bonne peinture. Tous les jours, les mêmes gestes sont répétés avec des variations infinies que permet le décor. Elles témoignent de la tentative de l'homme modèle de créer des loisirs à l'intérieur de la période inactive des vacances, dont rêve le travailleur tout l'année. C'est ainsi que le temps finit par devenir le sujet peint, et une partie aussi importante de ses peintures que le motif. Ragnar réussit à saisir un moment de la vie, répété chaque jour dans le même espace, comme si la répétition était le meilleur moyen pour atteindre une quelconque vérité. Son but n'est pas de créer un chef-d'œuvre, mais de créer les conditions pour qu'une œuvre tout court puisse voir le jour. Ici, la contrainte de la ritournelle définie par un temps limité - quoiqu'il soit de relativement longue durée - remplace l'idée romantique du génie qui crée un chef-d'œuvre absolu à partir de l'inspiration divine. La répétition met à jour le recommencement créatif de l'artiste, qui n'arrive jamais à atteindre son but. De cet acte répété naît la variation des peintures, représentant toujours le même modèle dans différentes positions. L'image de peintre contemplatif qui partage un moment de béatitude intime avec le modèle disparaît progressivement pour laisser place à une souffrance physique, partagée par le modèle, qui exprime de la fatigue à partir du moment où le temps commence à refroidir. La pluie inonde l'espace, et le modèle frivole ajoute une écharpe à sa tenue estivale. Le modèle

apparaît toujours seul, début ou assis, avec une composition différente des accessoires. L'humeur du jeune homme apparaît en harmonie avec l'ambiance solitaire et mélancolique des cowboys de la vidéo dans la salle à côté. Les peintures ne rendent pas compte de l'affluence des visiteurs dans l'atelier-exposition, ni des conversations que l'artiste et son modèle ont pu avoir avec les visiteurs durant leurs moments de pause. Les tableaux sont vides d'autres événements que ceux qui touchent directement l'espace et le modèle dans sa relation au peintre qui l'observe.

L'œuvre de Ragnar Kjartansson est à la fois complexe et répétitive. Et nous retrouvons les mêmes éléments dans ses performances vivantes. Celles-ci sont proches de l'œuvre totale au sens qu'elles mêlent des éléments plastiques avec une mise en scène théâtrale. Or la totalité ressemble plus à un brassage de divers objets de bricolages, qu'à un ensemble homogène et soigné, même s'ils finissent par former un tout. Ces décors forment une composition rafistolée, proche du théâtre amateur, qui contraste avec l'image polie de ses vidéos les plus récentes. Ces décors composent les installations servant de cadre aux performances, qui ont été comparées à des tableaux vivants. Nous retrouvons ces mêmes éléments dans des installations de performances musicales d'Egill Sæbjörnsson comme *You take all my time* ou *Mr. Piano et Madame Pile*, dans lesquelles l'artiste mêle accessoires de théâtre et projections des vidéos sur eux. La relation entre une forme théâtrale de la performance et les arts plastiques n'est pas en soi une nouveauté en Islande si nous songeons à Sigurður Guðmundsson l'aîné, qui a créé des tableaux vivants en collaboration avec une troupe de théâtre à Reykjavik au XIX^{ème} siècle. Cette forme artistique, qui n'est par ailleurs pas prise au sérieux par le peintre, a retrouvé une nouvelle vie quand le scénographe Magnús Pálsson s'est tourné vers les arts plastiques. Il n'a jamais voulu faire une distinction nette entre le théâtre et ses performances, qu'elles soient sculpturales ou mises en scène en collaboration avec d'autres artistes plasticiens, gardant ainsi la distinction ambiguë. L'origine de ces projets collaboratifs, que nous retrouvons fréquemment chez Ragnar Kjartansson, Egill Sæbjörnsson et Gabriela Friðriksdóttir, peut également être trouvée dans l'influence de Magnús Pálsson, qui encourage toujours de tels projets. Le mélange des genres, l'introduction de l'élément sonore et musical dans les arts plastiques, ainsi que l'esprit communautaire de la pratique, peuvent être tracés jusqu'aux artistes de Fluxus, et plus

particulièrement à Dieter Roth et Robert Filliou. Les conditions locales encouragent les artistes à créer de tels projets, favorisés par les conditions de proximité, mais qui deviennent aussi une manière de briser l'isolement et de vaincre la solitude, toujours présente sur cette île peu peuplée. C'est dans ce contexte que l'expérience de Ragnar Kjartansson avec le théâtre et la musique pop, ont trouvé un terrain fertile, d'abord au sein de l'École des arts et métiers au moment de sa transition vers le statut universitaire d'Académie, et ensuite dans le milieu de l'art, où de telles pratiques sont devenues fréquentes. Si Ragnar Kjartansson n'est pas le seul artiste islandais à avoir introduit la musique dans ses performances, il a poussé la frontière entre performance plastique et performance musicale à un point où ces deux formes se fondent l'une dans l'autre. Ses performances ne deviennent pas pour autant des concerts. Elles sont basées sur le principe de recommencement de la répétition, qui la renvoie à la boucle technique de la vidéo, qui revient toujours à son point de départ. Quant à la mise en scène de l'atelier de l'artiste à Venise, elle a rendu floue la distinction entre la réalité et la mise en scène, qui pour Ragnar est plus honnête que la prétention au naturel. C'est en ce sens que l'artiste fuit les conventions et refuse volontairement de se définir comme un artiste authentique au sens de l'enfant naturellement créatif. Il s'est, pour ainsi dire, libéré de l'image de l'artiste islandais, qui est devenu le stéréotype de lui-même. Cette libération peut être vue concrètement dans une des premières vidéos faite par Ragnar, après qu'il a quitté l'école, et avant qu'il ne décide d'arrêter sa carrière musicale pour les arts plastiques. La vidéo faisait partie d'une installation appelée *Kolonisering*, ou *Colonisation*, et a été exposée pour la première fois à la galerie Stalke à Copenhague en 2003, puis à Kling & Bang à Reykjavik. La vidéo est plus théâtrale que les performances musicales faites auparavant, mais contient pourtant la répétition. Nous y voyons un marchand danois, joué par l'acteur Benedikt Erlingsson, habillé en costume de XVIII^{ème} siècle avec une perruque. Il est en train de flageller un pauvre paysan islandais, joué par l'artiste, accroupi à quatre pattes par terre avec le pantalon baissé. Le marchand tient le paysan par les cheveux pendant qu'il s'amuse à lui infliger des fessées. La vidéo était montrée sur un moniteur, intégré à l'installation évoquant l'ambiance d'un dépôt de boutique. Le sol de la galerie était couvert de blé, mais l'artiste avait accroché sur un mur des dessins de frégates de marchands danois. Avec cette exposition, Ragnar Kjartansson peut être

considéré comme le premier artiste plasticien à avoir réglé ses comptes avec la période coloniale, en obligeant les spectateurs de deux pays à regarder en face ce passé commun, où chacun a eu un rôle différent. Si l'œuvre renvoie le reflet d'opresseur aux Danois et à celui d'oppressé aux Islandais, elle ne le fait pas sans ce mélange de joie et de tristesse, qui donne à l'œuvre de Ragnar Kjartansson à la fois toute son ambiguïté et toute sa richesse.

Le code et la création artistique

Ragnar Helgi Ólafsson, Páll Thayer et Haraldur Karlsson ont en commun un intérêt pour les technologies numériques, qui font partie intégrant dans leur pratique artistique. Ils ont également en commun d'avoir surtout montré leurs œuvres au sein d'expositions et de festivals spécialement consacrés à l'art numérique. Dans le contexte islandais, c'est au sein des événements organisés par l'association Lorna et par Raflost que leurs œuvres ont trouvé une visibilité. Comme la plupart des artistes islandais, Páll Thayer et Haraldur Karlsson ont commencé leurs études à l'École des arts et métiers à Reykjavík, avant de partir à l'étranger. Haraldur Karlsson y a étudié vers la fin des années 1980, avant d'aller au Pays-Bas où il a passé deux ans au département d'art vidéo à AKI, à Enschede, et puis trois années à la sonologie, au Conservatoire royal Den Hague. Il est à notre connaissance le seul artiste visuel à avoir choisi la sonologie, qui est bien connue des musiciens islandais. Ríkharður H. Friðriksson y a découvert la musique électronique dans les années 1980, mais il a par la suite été suivi par les membres de S.l.á.t.u.r., Áki Ásgeirsson, Ingi Garðar Erlendsson et Þráinn Hjálmarsson, qui ont tous été ses élèves à l'Académie des arts. Les parcours respectifs de Páll Thayer et Ragnar Helgi Ólafsson sont un peu différents. Le premier a interrompu ses études au début des années 1990 pendant quelques années, avant de terminer l'École des arts et métiers en 1999. Il a ensuite attendu jusqu'en 2006 pour faire un Master à l'Université de Concordia à Montréal. Quant à Ragnar Helgi Ólafsson, il a fait des études de philosophie à l'Université d'Islande dans les années 1990. Il a ensuite passé une année dans une école de cinéma à New York, avant de trouver sa voie à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence, d'où il est sorti, diplômé en 2001. Ces trois artistes ont fait connaissance à Lorna, qui au moment de sa fondation, en 2002, a contacté tous les artistes pratiquant

l'art numérique en Islande. À cette époque, la carrière artistique de ces artistes avait à peine commencé, ce qui nous a permis de suivre l'évolution de leurs pratiques. C'est surtout vrai pour l'œuvre de Ragnar Helgi Ólafsson et Páll Thayer, qui nous intéressent plus particulièrement. Haraldur Karlsson est un artiste que nous n'avons pas eu la possibilité de suivre d'aussi près que les deux premiers. Il a consacré une grande partie de son temps à l'enseignement à l'Académie des arts, où il a travaillé en étroite collaboration avec ses collègues, Hilmar Þórðarson et Ríkharður H. Friðriksson, au sein de l'atelier d'image et son. Sa pratique artistique tourne essentiellement autour de l'expérimentation audiovisuelle, et plus particulièrement son projet *Little solar system* et ses dérivés, qu'il développe depuis une décennie. À partir de données réelles des rythmes du « petit système solaire », l'artiste utilise des contrôleurs qu'il construit lui-même, pour transformer des signaux reçus en son et images, qui sont contrôlés en temps réel. L'artiste travaille en parallèle sur un autre projet à long terme avec le compositeur Daniel Schorno sous le nom d'Epynomous instrument group.⁷⁶⁶ Leur collaboration se concentre sur le développement d'instruments alternatifs pour des performances et des installations. Depuis qu'Haraldur Karlsson s'est installé en Norvège, il n'a fait que deux apparitions en Islande dans le cadre de festival Raflost, en 2010 et 2012. Le caractère expérimental de ses projets, conçus sur une échelle temporelle de longue durée, demande un suivi continu que nous placerons dans une étude future, qui suivra un autre axe que celui que nous avons choisi ici. Ce que nous pouvons dire maintenant, c'est que son œuvre, résolument expérimentale, peut être placée sur la charnière des arts visuels et sonores, ce qui l'approche des compositeurs, dont le rôle est de visualiser la musique et le son. C'est ainsi qu'Haraldur Karlsson a trouvé une affinité quasi naturelle avec les musiciens compositeurs, et non avec ses collègues plasticiens. Ainsi, quand l'atelier d'image et de son de l'Académie, a été séparé en deux, il s'est trouvé isolé au sein du département des arts plastiques. Cette situation, combinée à des circonstances personnelles, a encouragé son départ en Norvège en 2009. Il est pourtant clair que c'est la technologie électronique d'abord, et le numérique ensuite, qui avec une pratique performative, facilite le rapprochement entre les artistes plasticiens et les musiciens.

⁷⁶⁶ Voir <http://haraldur.info> ou <http://inmlp.squarespace.com/>

Cela ne signifie pas que toute œuvre audio soit performative, mais que c'est sur la frontière entre pratiques visuelle, sonore et musicale que nous voyons se développer le travail des artistes qui ont, d'une manière ou une autre, eu recours à la technologie électronique et numérique. C'est vrai pour les vidéos de Tumi Magnússon et Ragnar Kjartansson, aussi différentes soit-elles, mais aussi pour des installations sonores de Ragnar Helgi Ólafsson et Páll Thayer. Ces deux derniers ont en commun avec Ragnar Kjartansson et Egill Sæbjörnsson d'avoir joué dans des groupes de pop, sans que cette musique soit apparue directement dans leurs œuvres. Une pratique musicale paraît pourtant être un facteur important pour le développement d'une pratique sonore chez ces artistes. La carrière musicale de Thayer n'a pas été très longue, mais Ragnar Helgi Ólafsson joue depuis des années avec les Grands Pingouins (Geirfuglarnir), un groupe divertissant, tout en menant une carrière de graphiste indépendant et d'artiste numérique. Ce qui différencie leur travail de celui de Tumi Magnússon et Ragnar Kjartansson, aussi différents soient-ils, c'est qu'ils partent des problématiques directement nées des nouvelles technologies, où le son est généré par enregistrement des données et non pas un jeu instrumental.

L'introduction de Páll Thayer à l'art sonore passe par l'École des arts et métiers, où Finnbogi Pétursson a enseigné régulièrement dans les années 1990. L'œuvre de ce dernier a été pendant longtemps, exclusivement consacrée au son électronique. C'est sous son influences que nous avons vu émerger une première vague d'œuvres, qui peuvent être qualifiées de sonores, et non pas de musicales comme chez Ragnar Kjartansson et Egill Sæbjörnsson.⁷⁶⁷ L'œuvre sonore de Finnbogi Pétursson est portée sur la spatialisation et la visualisation des fréquences hertziennes, dont les ondes sont rendues visibles par les reflets de leur contact avec une surface d'eau. Páll Thayer a commencé dans cette direction avec ses premières installations sonores, avant de passer à la programmation sur Internet. Il crée une première œuvre pour le Net en 2000 pour un projet montré dans le cadre de Café 9, organisé lors de Reykjavik capitale européenne de la culture. L'œuvre était exposée sur le portail www.n2art.nu, qui rassemblait des œuvres d'artistes nordiques créées spécialement pour l'Internet. Le

⁷⁶⁷ La question de la distinction entre la musique et le son est une problématique que nous n'aborderons pas ici.

choix des artistes islandais était fait par Katrín Sigurðardóttir⁷⁶⁸, qui a sollicité Páll Thayer et Þóroddur Bjarnason, les seuls participants islandais. Ce dernier a recréé une œuvre participative, *Le parlement des discussions fluides* (*Þing fljótandi umræðu*), exposée sans support technologique au Musée d'art vivant deux années plus tôt. Dans le cadre de Café 9, l'œuvre, qui était composée de plusieurs éléments à l'origine, est devenue un site, discussions.is, qui fonctionne comme une plateforme pour les internautes pour y écrire et transmettre des nouvelles hors du circuit des médias de masse. Même si l'œuvre a été bien accueillie, l'expérience n'a pas encouragé Þóroddur à poursuivre dans la même voie. Il a aussi refusé d'être associé à l'art des médias quand nous l'avons contacté pour la recherche nordique sur la pratique des médias en 2002. L'expérience avec Café 9 a eu un tout autre effet sur Páll Thayer, qui a fait de l'Internet son terrain privilégié de création et d'exposition. Cette transition a été suivie par une réflexion sur la spécificité de l'Internet, et plus particulièrement sur le code.⁷⁶⁹ À partir de cette période, Páll Thayer est devenu actif sur des listes de diffusion comme le *Rhizome*, où il a posté ses œuvres et généré des discussions. Thayer fait partie des artistes qui considèrent que l'Internet n'est pas uniquement une plateforme d'exposition, mais une source de matériaux pour créer des œuvres en ligne. C'est à partir du principe que l'œuvre peut faire partie intégrante de l'Internet qu'il a fait *Coucher du soleil* (*Sólarlag*), en récupérant des données générées par un dispositif connecté. Les données choisies étaient fournies par des caméras de surveillance connectées à des sites qui émettaient des prises de vue à l'extérieur en streaming. L'intervention de l'artiste consiste à relayer les données des autres sites et les transmettre sur le sien. Le transfert d'un site à l'autre se fait à des intervalles réguliers, déterminés par un code écrit par l'artiste, en fonction de l'heure du coucher du soleil à l'endroit où les caméras sont placées. Le transfert d'une caméra à l'autre permet ainsi une transmission constante et en direct d'un coucher de soleil quelque part dans le monde. L'œuvre invite l'internaute à faire un tour de monde virtuel en 24 heures, toute en restant dans un moment suspendu d'un crépuscule infini. Ce voyage circulaire rappelle le film *Le Cercle* de Friðrik Þór

768 Nous avons déjà mentionné les œuvres que cette artiste a réalisées pour l'Internet, mais elle s'est depuis consacrée à la création d'œuvres sculpturales.

769 Nous pouvons renvoyer à des textes de l'artiste accessibles sur son site <http://pallthayer.dyndns.org/>

Friðriksson, mais ici l'artiste n'a pas besoin de se déplacer physiquement pour saisir les images. C'est le monde qui vient vers lui sous forme d'images, qui symbolisent l'ouverture envers le monde et la disparition virtuelle des frontières. Ce n'est plus le paysage local qui intéresse l'artiste, mais tout paysage médiatisé par une caméra. Elles rendent perceptible le rétrécissement du monde constamment médiatisé, où la nationalité du modèle de l'image a perdu son sens. L'œuvre ne fait pas une référence explicite au film de Friðrik Þór, mais à la peinture de paysage, qui était le thème explicitement traité par le cinéaste. La caméra, qui faisait le tour de l'île sur le toit d'une voiture, a été remplacée pour une multitude de caméras fixes, situées autour du globe. Le but n'est pas de faire un voyage, mais de montrer un sujet récurrent dans des œuvres représentant la nature, tout en révélant la particularité de l'Internet. Or dans cette œuvre, ce n'est pas l'artiste qui choisit le motif mais l'internaute, qui a placé une caméra dans un but qui importe peu à l'artiste. Ce qui l'intéresse, c'est de revenir sur un motif dont l'intérêt ne repose pas tant sur le paysage que sur les effets de lumière du soleil couchant. Ce spectacle fascinant de la nature, peut facilement devenir kitsch, une fois transposé sur une toile ou une pellicule. Ainsi l'artiste prend ses distances avec le sujet, en refusant de traiter l'image. Celle-ci est choisie comme un ready-made, avec désintérêt, et un critère préétabli qui repose sur sa position géographique. L'artiste la traite d'une manière propre à l'Internet, en aillant recours au flux des données qui lui permet de montrer des variations sur le sujet, dont l'intérêt ne repose pas sur l'image en soi, mais sur le fait qu'elle peut être changée pour une autre. De manière contradictoire, le but du changement n'est pas de changer, mais de figer un moment précis de la journée où le ciel devient rouge avant que le soleil se couche à l'horizon. Le flux temporel qui suit le temps réel fait, que même si chaque caméra montre toujours le même point de vue, l'image varie selon le temps et les passants. Le but ultime est de rendre perceptible la fonction de l'Internet, qui permet à l'internaute de voyager virtuellement autour de la terre, tout en restant sur place. Ce voyage ne permet pas une exploration illimitée, mais prédéterminée, puisque chaque caméra reste dans une position fixe, d'où elle filme une banalité quotidienne dans l'attente d'un événement. Les caméras sont rarement dirigées vers un paysage pittoresque, mais plutôt vers un parking, un carrefour ou un bâtiment qu'elle est censée surveiller. Le cadrage est

rarement serré, mais large, offrant une vue panoramique sur un site qui nous laisse deviner sa raison d'être là. Ce n'est donc pas l'image en tant que telle qui importe, mais le fait que la caméra filme pour que chacun puisse voir en temps réel. L'émission en direct est significative, puisqu'elle procure une nouvelle expérience d'attente devant un événement banal, vécu partout une fois par jour grâce au cycle naturel. Or celui-ci est contourné par la création d'une situation où le même moment de la journée peut être vécu éternellement, étant donné que l'internaute reste devant l'écran sans surfer. Comme cela est contraire à l'activité d'un internaute, le site lui garantit qu'il trouvera toujours son coucher du soleil, à n'importe quel moment de la journée. Ainsi l'œuvre contourne l'écoulement de temps, en faisant se dérouler virtuellement le même moment. Cette redondance nous renvoie à la répétition de Ragnar Kjartansson, qui nous fait revivre le même moment dans un état mélancolique. L'œuvre de Páll Thayer n'est pas complètement exempte d'une telle émotivité, quoiqu'elle soit générée mécaniquement par le flux, qui est le contraire de la répétition qui lui résiste. Le sujet même du coucher du soleil témoigne d'une humeur mélancolique et légèrement nostalgique. Ainsi, le choix des images n'est pas aussi désintéressé qu'il n'y paraît. Un autre aspect de l'œuvre est plus directement culturel. Il ne peut être saisi sans explication par d'autres que les islandophones, capables d'associer la dernière partie du titre de l'œuvre en islandais à la musique. Dans *Sólarlag*, nous avons le mot *lag*, qui signifie littéralement « chanson ». C'est donc à partir du jeu de mot avec le titre, que Páll Thayer a ajouté une dimension sonore à l'œuvre. Le son est créé à partir des données des images diffusées, qui sont transformées en une bande sonore. Cette volonté d'associer l'image et le son peut être trouvée dans plusieurs œuvres de Páll Thayer, qu'il a créées par la suite à partir des données numériques transformées par l'algorithme de code.⁷⁷⁰

Avec cette œuvre, la pratique artistique de Páll Thayer a pris une tournure significative. Or ce n'est pas l'Internet qui est au centre de ses préoccupations, mais la programmation et le code qu'il désigne comme son médium.⁷⁷¹ Ce qui permet la

770 L'œuvre n'existe plus sur Internet, mais elle a été recréée pour une exposition à Mejan Lab à Stockholm en 2008. Un extrait est accessible sur <http://vimeo.com/3000354>.

771 « On artists that write code and artists that do not », juillet 2008. Texte non publié, communiqué par l'artiste au format PDF le 9 juin 2009.

création de l'œuvre est la maîtrise d'un langage de programmation et la capacité de l'artiste à faire en sorte qu'elle prenne une forme qui pourrait être qualifiée d'artistique. La référence à un sujet historique de la peinture est en effet révélatrice de la façon de Páll Thayer d'adresser cette double question posée au sujet de la création des images artistiques à l'heure de numérique. Elle s'est révélée au cours de sa démarche, dans le contexte de l'Internet qui a ouvert la possibilité de contourner des circuits habituels de l'art contemporain, tout en créant le risque pour l'artiste de se trouver marginalisé au sein de ces mêmes circuits. Pour Páll Thayer, la découverte des nouveaux médias électroniques et numériques marque ainsi des nouvelles possibilités apparues avec l'impossibilité de continuer comme avant. Il est donc partiellement confronté au même problème que Tumi Magnússon, qui interroge l'avenir de la peinture à l'heure des médias non picturaux. Les solutions recherchées par ces deux artistes sont pourtant très différentes. L'attitude de Páll Thayer envers la matière picturale est plus radicale, puisqu'il accepte dès le départ de renoncer à la matière objective. L'intuition de Tumi se concrétise dans l'acceptation de l'abstraction de tout objet physique, absente de l'œuvre de Páll Thayer. C'est pourtant l'œuvre du premier qui est abstraite, alors que Thayer opte pour une représentation figurative après avoir fait deux œuvres interactives intitulées *Intercontinental spontaneous jam session* et *Looking for the new universal harmony*, où les images changeantes sont une traduction visuelle des activités musicales des internautes. Ainsi, malgré une problématique tournée vers la programmation et le code, son œuvre reste ancrée dans une tradition qui puise ses références dans l'histoire de l'art. Celles-ci ne sont pas spécifiquement locales, ni revendiquées comme telles, mais viennent de l'histoire de l'art en général. Elles peuvent être puisées chez les impressionnistes, dans la peinture abstraite ou expressionniste, dans l'art conceptuel ou le pop, dont il se sert pour insister sur l'importance du code qui peut transformer n'importe quelle donnée en image ou en son.

Le code peut être la matière première pour créer des actions descriptives des *Microcodes* ou les transformer. Dans un premier temps, l'image saisie mécaniquement par la caméra, n'est pas transformée, mais seulement rendue accessible grâce à la programmation. Le code lui-même reste caché et pourtant, il renvoie à la question de la réception de l'œuvre codée. Le code est une construction conceptuelle écrite dans un

langage incompréhensible par ceux qui ne savent pas coder. L'illisibilité du code le rend hermétique aux yeux du spectateur s'il n'est pas traduit visuellement. La question de la visualisation de code arrive ainsi au centre de la question posée par Páll Thayer, qui veut en même temps aider le spectateur à prendre conscience de l'origine de l'image. Cela conduit l'artiste à chercher un mode de visualisation du code pour qu'il devienne facilement reconnaissable par le spectateur comme œuvre d'art. La première solution semble être celle de choisir une forme visuelle identifiable à une forme traditionnelle de peinture. Des expérimentations menées par l'artiste dans cette direction n'ont pas toujours eu l'effet voulu. Le décalage entre une image qui imite la peinture sans être une peinture, peut en effet susciter des réactions contraires à l'intention de départ. C'est devenu le cas pour les images qui ont été interprétées comme maladroites, ou tout simplement mal faites, par rapport à la référence. Or la notion de mal fait est en réalité déplacée face aux images « picturales » générées par le code. L'œuvre qui illustre le mieux un tel malentendu est *Études de nu dans un environnement aléatoire* (*Nude studies in Aleatoric Environments*). L'œuvre est basée sur un principe proche de celui de *Coucher de soleil*, puisqu'elle est créée à partir des données trouvées sur l'Internet. Or cette fois-ci, il ne s'agit pas d'images filmées et transmises, mais de mesures géologiques prises sur un réseau de sismographes liés par un centre de recherche scientifique aux États-Unis. Les données des mesures, qui ont pour but de surveiller les activités tectoniques, sont visualisées par un programme créé par l'artiste. Celui-ci est utilisé pour transformer des images photographiques prises sur Flickr en « peintures » numériques, mi figuratives et mi abstraites, dont les formes sont créées de manière aléatoire par les mesures. Plus les mouvements tectoniques sont intenses, plus les images deviennent complexes et riches d'informations. Visuellement, les images sont des simulations des peintures expressionnistes traitant un sujet classique de la peinture, le nu. Or l'habileté du programme à créer des images picturales convaincantes est limitée. Il sait faire des gros traits qui ressemblent à des grosses touches de peintures, mais sans grande sensibilité artistique. Les peintures sont générées constamment, et apparaissent sur l'écran, selon les mesures des activités sismiques. Les images sont à la fois expressionnistes et grossières, et même temps exemptes de la texture qui donne la qualité picturale à une peinture à l'huile. Or le but n'est pas de rivaliser avec la peinture

physique, mais de rendre les données visuellement perceptibles à travers une forme facilement reconnaissable comme œuvre d'art par le spectateur. Le problème de la réception de telles images vient du fait qu'elles sont comparées aux peintures auxquelles elles font référence, et dont la source est le geste. Ici, la main de l'artiste n'intervient que pour donner des instructions permettant à l'image d'être générée automatiquement par le programme. Le problème qui est alors posé est celui de savoir comment il est possible de rendre perceptible la construction abstraite de codes.

Dans une interaction quotidienne de l'utilisateur avec l'ordinateur, les données apparaissent sur l'écran de l'ordinateur sous forme d'icône, qui facilite l'interaction avec le logiciel qui permet à la machine de fonctionner. Cela signifie que chaque utilisateur d'un ordinateur utilise le code sans se rendre compte que toutes les commandes qu'il envoie, que ce soit à partir de clavier, de la souris, ou en touchant l'écran, sont envoyées vers le système sous forme de code. C'est grâce à l'image-écran que l'utilisateur ne voit ni le code, ni les opérations des programmes, mais uniquement leurs interprétations graphiques. L'image-écran est une apparition picturale des commandes, qui sont basées sur des codes et qui libèrent le spectateur de la corvée qu'est le codage. Pour faciliter encore la communication de l'utilisateur avec le logiciel, il est présenté sous forme d'icônes qui l'aident à décider quelle commande il va envoyer au système. Ces icônes peuvent apparaître sous forme de chemises, de dossiers, ou de pinceaux, qui font référence à des objets physiques familiers, ou encore sous forme d'un logo d'entreprise productrice de logiciels, et que l'utilisateur a appris à associer à des fonctions précises. Quel que soit la forme ou la nature de l'icône, l'image-objet renvoie à des opérations qui peuvent être effectuées en déplaçant le curseur sur elle, et ensuite en cliquant sur la souris. Le clic est une instruction qui renvoie la commande au système, qui l'exécute automatiquement. La propriété et le comportement du programme auquel l'icône se réfère sont prédéterminés et donnés d'avance. Seul le programmeur peut changer l'opération en modifiant le programme, faisant de l'utilisateur un commandant d'opération prédéterminée. Pour la plupart des utilisateurs de logiciels, cette forme d'agencement est convenable, mais elle encourage également une forme de passivité et de dépendance. L'intérêt de Páll Thayer pour le code n'est donc pas fondé sur une simple fascination pour la programmation et l'opération de la machine, mais sur

un désir de comprendre le fonctionnement du système pour pouvoir le transformer et offrir à l'utilisateur une nouvelle expérience, qui lui permet de regarder autrement un environnement devenu banal.⁷⁷² Ce qui, pour Guðmundur Finnbogason, était le devoir de l'artiste de faire voir l'Islande aux islandais, s'est transformé chez Páll Thayer en un souhait d'ouvrir l'univers informatique à une nouvelle forme d'expérience. Ce désir de donner à voir n'est pas motivé par un amour patriotique, mais par la conviction que cet univers devrait rester transparent et accessible à tous. C'est contre la passivité de l'utilisateur ordinaire et son ignorance que Páll Thayer s'est approprié le langage programmatique des logiciels libres et ouverts à tous. C'est dans ce même esprit qu'il rend accessible aux internautes le code de ses œuvres, qu'il publie sous la licence Creative Commons. L'ouverture offre la possibilité aux spectateurs de devenir actifs en s'appropriant le code, avec le droit de le changer pour en faire leur propre version de l'œuvre. Le code ainsi employé acquiert une dimension ludique, qui ouvre la voie à la création personnelle et éventuellement artistique. C'est en ce sens que Thayer regarde le code comme un médium qui peut être modelé par l'artiste, capable de lui donner un contenu artistique.

Le code joue un rôle important dans *On Everything*, où il est utilisé pour chercher du matériel dans la banque d'images Flickr, où les internautes peuvent ouvrir un compte de dossiers de photos que tout usager peut consulter. Ce sont ces photos, souvent personnelles, que Páll Thayer utilise. Il a créé un code qui saisit les données de tous les sites qui partagent des photos sur Flickr. Le matériel qu'il trouve est traité par le programme Java, qui anime les photos qui apparaissent sur le site de l'artiste, comme des peintures automatiques en train de se faire. C'est-à-dire que les photographies sont traitées par Java avant de les transmettre à l'utilisateur sous forme d'images qui ressemblent à des peintures. Au départ, l'artiste écrit des commandes qui font travailler le système pour qu'il fonctionne de manière autonome. Cela signifie qu'à chaque fois qu'un internaute visite le site de l'œuvre, il voit apparaître une image en train de se faire et qui est en réalité une photographie saisie sur Flickr, et ensuite retravaillée par le

⁷⁷² Voir « On the Art Experience and the Natural Attitude », 5 mai 2006. Récupéré sur le site de l'artiste, *op.cit.*, 7 mai 2007.

programme. L'apparence de ces images, qui apparaissent une à la fois, est proche de celle des peintures réalisées en remplissant des cases numérotées, et que chacun peut se procurer dans une commerce de loisir. N'importe qui peut les peindre en appliquant les couleurs à l'intérieur des lignes prédéterminées. Rien ne suggère à l'amateur de mélanger les couleurs, ou ne l'encourage à accentuer sa touche. Ce sont au contraire, des peintures plates, uniformes, stériles et mécaniques, réalisées avec des couleurs peu chères. Elles ne demandent aucune habilité, sauf peut-être celle de respecter les contours des formes et d'appliquer la couleur de manière uniforme. L'imitation de cette forme, à la fois familière et non artistique, s'est révélée plus réussie que la tentative de donner à l'image générée automatiquement un caractère expressif. Elles donnent aux œuvres « peintes » par le logiciel une allure à la fois familière et populaire, qui leur évite la comparaison avec une expression artistique. En même temps, elles font référence aux peintures mécaniques de Warhol et Lichtenstein, qui se sont servis de la culture populaire pour créer des œuvres en série ayant recours à un ancien procédé mécanique, le graphique. Mais Pall Thayer ne se contente pas de « colorer » les photographies originales comme si elles étaient peintes par numéros. La peinture virtuelle transforme la photographie originale dont l'image est brouillée par le traitement de programme. Le motif original ressemble à une image négative qui disparaît progressivement, tout en étant transformée en une nouvelle image positive qui laisse seulement deviner l'original.

Les photographies ainsi retravaillées par le logiciel apparaissent sur l'écran comme des peintures d'amateur, faites mécaniquement. Elle garde toutefois un trait artistique, généré par l'abstraction du modèle figuratif, l'irrégularité de l'application de la couleur, et l'absence de règles claires et identifiables. Or ces couleurs ne sont pas de la peinture, même de mauvaise qualité, mais des pixels électroniques, ou des points lumineux, aux caractères uniformes et lisses qui disparaissent dès qu'elles sont complètes. Pendant que le code retravaille les photographies, une voix artificielle, générée par un autre code, lie de manière aléatoire des textes pris sur des entrées de blogs. La voix informatique lit le texte dans un ton plat et monotone qui souligne le fait qu'elle n'est qu'une transformation de texte en son. Elle accentue également le fait que l'ordinateur – ou le code - ne comprend pas ce qu'il lit, pas plus qu'il n'est capable de percevoir les couleurs qu'il utilise pour retravailler les photographies. Le code ne fait

pas de choix sentimental ou émotionnel, mais applique ce qu'on lui dit de faire de manière automatique et opérationnelle. Il travaille consciencieusement ce qu'on lui dit de faire, à condition que l'ordinateur et la connexion Internet fonctionnent. Cette indifférence du code révèle pourtant la vulnérabilité de l'utilisateur qui expose sa vie – souvent intime – sur Internet. Mais l'œuvre rend également perceptible que ces images, qui sont mises là pour être vues, sont noyées dans le flot d'autres images. Chaque photographie n'est utilisée qu'une seule fois, pour générer une nouvelle image qui disparaît aussitôt. Ainsi, même si chaque image est unique dans son être même, elle perd sa qualité d'unicité puisqu'elle est aussitôt chassée par l'image suivante, qui vient prendre sa place sur l'écran. L'œuvre n'existe pas comme image originale, mais comme un flux d'images qui apparaissent seulement pour disparaître à nouveau. Ce caractère de flux perpétuel d'informations sur Internet finit ainsi par devenir le contenu même de l'œuvre de Páll Thayer. Nous le retrouvons sous une autre forme dans des œuvres qui combinent le flux avec le processus de transformation d'images filmées. Dans une de ces œuvres, nous retrouvons le motif familier des peintres pionniers, fascinés par Hekla. Ce volcan, toujours susceptible de se réveiller, est désormais surveillé par une caméra connectée à Internet. Ces images ont été saisies par Páll Thayer, qui les a passées au traitement de code applet, qui les transforment en des peintures numériques également transmises en direct sur un autre site.⁷⁷³ Une autre version encore de ce procédé est l'autoportrait de l'artiste, généré automatiquement sur un site à chaque fois qu'il se trouve connecté sur Internet à partir de son ordinateur portable, et avec la webcam allumée.⁷⁷⁴

L'œuvre de Ragnar Helgi Ólafsson se passe sur un registre différent, même si elle également créée à partir de la programmation. L'artiste a fait trois œuvres pour Internet, mais ces œuvres sont des installations. *Webwaste*, qui a été mise en ligne en 2002⁷⁷⁵, est restée active jusqu'en 2011, quand le site a été attaqué par des hackers voulant récupérer le domaine, *webwaste.net*. L'œuvre fonctionne comme un site de

773 L'oeuvre était accessible sur <http://pallit.lhi.is/hekla/applet>. Le lien ne fonctionne plus.

774 Une partie des oeuvres de Páll Thayer se trouvent ici : <http://pallthayer.dyndns.org/> Un lien direct sur l'autoportrait où un dernier portrait a été enregistré le 6 juillet 2012 se trouve sur http://pallthayer.dyndns.org/self_portrait/

775 Une version 2.0 date de 2004.

décharge accueillant des déchets de données. Mais il fait plus qu'accumuler les ordures numériques qui y sont déposées par les internautes. Il contient une application définie comme un éboueur, que l'utilisateur peut télécharger sur son ordinateur. L'éboueur y ramasse alors l'ordure virtuelle qu'il a mise dans sa corbeille, et le ramène sur le site de décharge. L'opération demande que l'ordinateur soit connecté, et l'application activée. Dans la zone virtuelle de décharge, des rats algorithmiques se déplacent et rongent les données qui finissent décomposées. Or toutes les données ne sont pas destinées à disparaître ainsi, puisque l'utilisateur a la possibilité de les récupérer et les recycler sur son ordinateur. L'œuvre reflète un sentiment de déception envers la Toile au début de XXI^{ème} siècle, quand l'Internet a commencé à se transformer en une zone commerciale avec le débordement d'informations publicitaires et marchandes. En même temps, elle tourne son attention vers la pratique d'accumulation d'informations inutiles, que l'internaute télécharge sur son ordinateur. *Webwaste* prend en compte cette pratique en ouvrant une nouvelle zone de partage, basée sur le principe de recyclage, destiné à éveiller une conscience de l'écologie du numérique. L'activité de l'œuvre repose sur la participation de l'internaute qui, en vidant sa poubelle sur le site, devient conscient de la quantité d'informations qui y circulent. La période utopique des années 1990, quand les artistes sur Internet avaient le sentiment d'appartenir à la fondation d'une nouvelle communauté, était finie. La désillusion qui a suivi a inspiré *Webwaste*, œuvre révélatrice de l'évolution, tout en gardant un esprit ludique. Ragnar Helgi n'a pas fait de la Toile son terrain exclusif de création, mais continue de l'utiliser comme une forme d'expression. Nous faisons ici référence à *Crypt*, créé avec Douglas Edric Stanley⁷⁷⁶, et à une œuvre personnelle qui est un hommage au *Coucher du soleil* de Páll Thayer. Avec cette dernière œuvre, Ragnar Helgi est parti du même principe que Thayer. Or en plus des caméras, son site est connecté à des microphones ouverts qui diffusent des enregistrements sonores en streaming. C'est à partir de ces diffusions qu'il a réalisé une œuvre intitulée *Lever du jour perpétuel (DayBreak Forever)*, montrée pour la première fois au festival de Píkslaverk en 2010. Cette première exposition demandait un ordinateur avec un moniteur et un casque audio pour que le spectateur puisse écouter le son. L'écran apparaît alors comme un support de visualisation d'informations sur le lieu

776 Voir <http://www.abstractmachine.net/crypt/>

d'origine du son, enregistré quelque part dans le monde, à l'heure de lever de jour. Comme c'est souvent le cas chez Ragnar Helgi, l'œuvre a connu une deuxième version, faite pour une exposition au Musée national d'art en 2011, qu'il a créée en collaboration avec Páll Thayer.⁷⁷⁷ À la place du moniteur, les artistes ont eu recours à une parabole conçue par le laboratoire d'art audio Locus Sonus, pour isoler le son transmis sous forme de « douche sonore »⁷⁷⁸. La parabole est pendue au plafond comme un lustre, avec un petit haut-parleur et non une ampoule. Le spectateur est invité à se placer sous la douche sonore pour écouter l'émission, inaudible à l'extérieur de la parabole. Le haut-parleur est connecté à un ordinateur qui relaye la diffusion sonore récupérée sur Internet. À côté, un ordinateur portable ouvert repose sur une charrette. Le spectateur est invité à consulter l'écran, où s'affichent des informations concernant l'origine du bruit qu'il vient d'écouter. Il peut venir d'une rue commerçante en Colombie, ou d'une gare au Canada. D'où qu'il vienne, le spectateur est invité à se laisser transporter vers un ailleurs par le son qui évoque des images mentales de l'endroit de leur provenance. Tous les sons sont générés par des activités à l'aube d'une journée qui s'éveille. Ou pour citer l'artiste, le placement de l'installation est arbitraire, l'heure locale de l'auditeur est relative, alors que celui du lever de jour est absolu.⁷⁷⁹ Ainsi, l'installation est une invitation à arrêter le temps, alors qu'elle est basée sur le flux continu de celui-ci, et son irréversible écoulement.

Lever du jour n'est pas une œuvre interactive au sens qu'elle invite le spectateur à participer à une interaction directe, comme c'est le cas pour *Webwaste* ou *Crypt*, qui lui propose d'écrire un message qui sera crypté et envoyé à son destinataire dans un délai qui peut varier d'une journée à un an. La participation d'enregistreur de sons est indirecte, puisque l'artiste ne fait que rendre audible à un endroit précis un son qui est déjà envoyé sur Internet pour être écouté. Ainsi, les œuvres de Ragnar Helgi sont là pour éveiller la sensibilité de spectateur à l'égard d'une situation mise en place par un dispositif technologique, a priori peu humain. Cela peut être fait de manière ludique, en l'incitant à se déplacer ou à se positionner par rapport au dispositif, qui finit par lui

777 L'exposition en question, Hljóðheimar, a rassemblé des œuvres des jeunes artistes islandais ayant rapport au son.

778 Voir <http://locusonus.org/w/?page=Locustream+Promenade>

779 « The placement of the installation is arbitrary, the listeners clock-time is relative, the time of the daybreak is absolute. » : <http://cargocollective.com/ragnarhelgi/DayBreak-Forever-v-1-0>

révéler sa propre position. C'est le cas pour *Rétrovisueur v. 2.0 (pour Martin Heidegger et Walt Disney)*⁷⁸⁰, (*RearViewMirror v. 2.0 (for Martin Heidegger and Walt Disney)*) et *PetSound (Hljóðberg)*, deux œuvres qui dépendent de la présence du spectateur à l'intérieur du dispositif pour fonctionner. Sans le spectateur, ces œuvres restent silencieuses et ne dévoilent aucun contenu, que ce soit une image ou un son. *Rétrovisueur*, qui repose sur l'image, a été montré pour la première fois dans une exposition organisée par Lorna au Musée de l'art vivant en 2005, puis une année plus tard au Musée de l'art national dans une version adaptée à l'espace de musée. L'adaptation est un processus essentiel pour que l'œuvre puisse fonctionner dans un nouveau lieu, ce qui la rend à la fois flexible et difficile à déplacer.

Pour comprendre comment l'œuvre fonctionne, il faut décrire le dispositif. Il est composé d'une caméra, située derrière un faux mur, connectée à un ordinateur qui traite les données enregistrées avant de les relayer à un projecteur situé devant. La caméra filme l'espace à travers un trou, alors que le projecteur se trouve dans une boîte en bas d'un miroir, pendu au plafond dans une position diagonale. Le miroir reflète sur le mur la projection qui est dirigée vers lui. Le mur est situé au fond de l'espace, de telle façon que le spectateur s'y trouve confronté dès qu'il entre. S'il n'y a personne, le mur reflète l'espace vide, avant que n'apparaisse une image du spectateur lui-même. Celui-ci est filmé en direct, et son image transmise avec quelques secondes de retard, ce qui signifie que s'il se déplace, le reflet apparaît en décalage avec sa posture actuelle. Dans un premier temps, le dispositif paraît ne rien faire d'autre que de renvoyer au spectateur sa propre image. Elle rappelle ainsi d'autres installations vidéo d'artistes comme Peter Campus ou Dan Graham. Mais si l'œuvre de Ragnar Helgi dépend de la présence du spectateur, devenue nécessaire pour créer le contenu, elle ne se contente pas de le laisser se regarder. Certes, le spectateur découvre, quand il se trouve en face de cette image-reflet de lui-même, qu'il n'est pas seul. D'autres personnes apparaissent dans l'image-miroir, et la peuple avec lui. Dans un premier temps, le spectateur a l'impression que d'autres visiteurs sont entrés dans l'espace, ce qui pourrait être vrai, mais quand il se tourne, il se redécouvre seul. Les autres personnes ne sont pas présentes dans l'espace

780 Le titre de l'œuvre en islandais est *Baksýnispegill v. 2.0 (handa Martin Heidegger og Walt Disney)*.

physique. Une fois que cette situation devient claire, il découvre que l'œuvre a une mémoire, qui va lui révéler la présence d'autres visiteurs qui sont passés devant le miroir avant lui. S'il écoute un peu, il peut aussi redécouvrir ses propres mouvements quelques minutes plus tôt, et suivre les allées et venues des visiteurs déjà passés. S'il se prête au jeu avec la caméra et crée une action, comme il pourrait le faire dans un jardin d'acclimatation, il en découvrira plus sur le passé de l'espace et ses visiteurs. C'est ainsi en renvoyant le spectateur à la présence d'autres spectateurs, passés par là avant lui, que l'œuvre trouve sa dimension philosophique avec des questions sur la nature du temps, et sa relation avec la mémoire.

Toutes les images prises dans l'espace au cours de l'exposition sont stockées dans la mémoire de l'ordinateur. C'est la présence du spectateur qui signale à l'ordinateur qu'il doit les réveiller pour qu'elles apparaissent dans l'image avec lui. Sa propre présence fait partie du passé récent, et au même temps un autre passé se mélange à l'image, et devient à nouveau présent. C'est ainsi qu'il est possible de dire que la présence de spectateur crée des vagues temporelles qui font réapparaître les visiteurs passés. L'œuvre ouvre ainsi une nouvelle temporalité qui abolit la différence entre le temps passé et l'actuel. La présence des absents dans le *Rétroviseur* rend le spectateur conscient du fait que ceux qui sont passés avant lui continuent d'habiter la mémoire et l'espace de l'œuvre. Or leur présence sur l'image ne suscite pas une rencontre réelle ouverte à la communication. L'image est comme un espace hanté par les spectateurs antérieurs qui partagent l'image avec celui qui est présent. Le spectateur comprend, que l'ordinateur va mémoriser sa propre présence et la révéler à des visiteurs ultérieurement. Ce rappel temporel, où plusieurs temps se mélangent, est rendu possible grâce à la programmation du logiciel, qui mémorise et catégorise les enregistrements évoqués par des présences humaines. La référence faite au miroir évoque les glaces de distorsion que l'on retrouve dans des jardins de divertissement. Mais l'apparition des spectres du passé lui donne sa dimension philosophique avec une référence implicite à l'Être et le temps. Cette double référence à Disney, le roi de divertissement, et à la philosophie d'Heidegger, souligne la rencontre improbable et pourtant réelle entre l'art et la distraction à l'intérieur du dispositif interactif. Quant aux images enregistrées et montrées dans *Rétroviseur*, elles ne sont sauvegardées que pendant la durée de

l'exposition. Ainsi, chaque nouvelle exposition est un nouveau départ pour l'œuvre et sa mémoire. Le contraire est vrai pour *PetSound*, qui est une installation sonore qui fonctionne uniquement avec la participation active des spectateurs. Elle est composée de neuf haut-parleurs, trois amplificateurs, un ordinateur et un microphone, placé au milieu d'une espace presque noir. Le spectateur est invité à laisser des traces sonores de sa voix, ou d'autres bruits qu'il est capable de produire. L'intensité du son émis évoque la mémoire sonore de l'ordinateur, qui accumule des enregistrements réalisés dans chacun des endroits où le dispositif a été installé. Ainsi, l'œuvre mélange non seulement le temps, mais renvoie également l'écho des passages de spectateurs antérieurs. Toutes ces œuvres dépendent de la programmation, qui permet l'interaction, essentielle à la création de contenu de ces œuvres dispositifs.

Conclusion

Dans les chapitres précédents, j'ai parcouru un terrain historique très large, avec pour objectif de rendre compte d'une pénurie d'œuvres d'art dites des médias en Islande à l'ère des nouvelles technologies. Un examen plus attentif de la situation locale m'avait convaincu qu'il ne suffirait pas, pour rendre compte des arts des nouveaux médias et de numérique en Islande, de s'intéresser exclusivement à la distinction entre l'art contemporain et les arts des nouveaux médias rencontré dans un contexte global. C'est pourquoi je me suis tournée vers l'analyse du discours local sur l'art, en prenant pour point d'appui la définition de la culture islandaise, la place marginale des arts plastiques dans cette définition, et la manière dont elle a influencé le discours sur l'art qui s'est efforcé de l'y intégrer. Nous avons ensuite voulu montrer comment le discours sur la « particularité de l'art islandais » a tenté d'entraver l'influence des courants radicaux de l'art moderne sur les peintres locaux. Cette analyse avait au départ pour but de montrer comment le rejet des peintures abstraites de Finnur Jónsson a conduit à leur oubli, jusqu'à ce qu'elles soient redécouvertes un demi-siècle plus tard. L'analyse des textes de l'époque ont dévoilés que la narration de l'histoire de l'art du destin se ces peintures a omis d'examiner le rejet de son œuvre dans un contexte danois et allemande. Elle a également négligé de mentionner que ces peintures n'étaient pas oubliées, mais tout simplement méconnues dans le contexte culturel et politique d'après-guerre. En abordant les peintures abstraites de Finnur Jónsson, j'ai ouvert une boîte de Pandore dont la recherche n'a pu rendre compte que partiellement. Pourtant elle permet de mettre en évidence que derrière le discours local sur l'art, qui cherche à définir la particularité islandaise, se cache une dialectique implicite à une théorie plus générale sur l'art. Celle-ci détermine la distinction entre les influences désirables et celles qui ne le sont pas. Derrières les débats se cachent une tension intrinsèque au milieu artistique lui-même. Au début de XX^{ème} siècle, cette division a rassemblé les professionnels contre les amateurs. Or le débat s'est avéré être aussi entre les artistes modernistes et les traditionalistes. La Querelle des modernistes contre Jónas Jónson a en revanche dissimulé la désunion des artistes professionnels. Leur union s'est brisée pour des raisons esthétiques et politiques qui n'ont pas encore été suffisamment bien analysées.

Elle demande un examen attentif de la dialectique entre le local et le global, qui ne devrait pas faire oublier qu'ils se disputent également les faveurs des politiciens et donc les subventions publiques.

L'histoire de la fondation de l'École des arts et métiers n'est pas sans intérêt dans ce contexte, puisqu'il révèle non seulement la nature de la formation des artistes, mais également la passivité des pouvoirs politiques quand il s'agit de faire évoluer le domaine des arts plastiques. L'école a joué un rôle important, non seulement pour la formation pratique des artistes, mais aussi pour la critique et le discours théorique sur l'art, dans l'absence de formation d'historiens et théoriciens au sein de l'Université d'Islande. C'est seulement après le changement de statut de l'École des arts et métiers, devenue un département au sein de l'Académie des arts, que l'Université a mis en place une formation d'histoire de l'art. La position des historiens-théoriciens qui n'ont pas, jusqu'à une époque récente, eu la possibilité de suivre une carrière académique en Islande, a sans doute, de son côté, freiné le développement d'une tradition de recherche historique et théorique dans le domaine des arts plastiques. La fondation de l'Académie des arts a ainsi marqué un tournant important. En mettant tous les arts sous la tutelle d'une seule institution supérieure, ils ont gagné une nouvelle visibilité et un nouveau statut social. En même temps, nous avons remarqué, dans le contexte de l'association Lorna, que l'Académie mène une politique pédagogique, qu'influencent à la fois la politique culturelle et le discours sur l'art. Étant donné que le département des arts plastiques a été fondé sur celle des techniques mixtes de l'École des arts et métiers, influencé par l'art conceptuel et de Fluxus, nous pouvons affirmer que l'approche théorique soutenue par l'Académie est fondée sur ce même héritage. Le discours de l'art contemporain sur les médias dans un contexte global, qui a été critiqué par les artistes des nouveaux médias numériques, est donc implicite dans la pédagogie de l'art en Islande. Cela s'est traduit par une résistance à l'intérieur de l'Académie, qui n'a pas été favorable à un discours alternatif sur les arts des médias numériques. D'un autre côté, il a fallu montrer la place marginale des médias technologiques à l'intérieur de la pratique créative des artistes en général. Cette absence n'a pas créé le besoin d'une approche issue d'une tradition des arts des médias, que ce soit dans le domaine de la pratique ou de la théorie. Au lieu d'intégrer les arts des nouveaux médias dans les

nouveaux cursus académiques de manière voulue et consciente, ils ont été marginalisés. Cette marginalisation peut être vue comme une conséquence directe d'une situation économique et politique antérieure, qui a empêché l'accès des artistes à des outils technologiques. Ce manque de pratique antérieure, qui a également été ignoré par les historiens, a retardé la mise en place de structures de soutien pour favoriser leur développement. Cela signifie que la résistance à l'art des médias ne peut pas être mise uniquement sur le compte d'une opposition inhérente à un discours théorique global des arts plastiques, basée sur la division de l'art et de la technique, et qui perdure au sein de l'art contemporain. L'incapacité de système local de l'art à réagir à des changements qui ont eu lieu au cours des vingt dernières années peut être expliquée par une carence historique, favorisant l'absence d'expérimentations qui accompagnent la pratique des arts des médias, que ce soit la photographie, le cinéma, la vidéo, ou plus récemment le numérique. Vue dans une perspective historique, la tradition de la pratique artistique en Islande a été celle de l'imitation et l'importation des techniques et du savoir-faire, ainsi que des idées, et non pas celui de la recherche et du développement.

L'imitation dans les arts passe par un processus d'appropriation qui peut être plus ou moins réussi. Durant la période étudiée par Þóra Kristjánsdóttir, la pratique se caractérise par la difficulté de l'art à se renouveler. Cette situation a conduit à la stagnation bien connue des islandais. Or l'histoire de l'art au XX^{ème} siècle nous montre que, malgré l'essor de l'art et la modernisation, il y a une tendance inhérente à la culture à vouloir sauvegarder le statu quo. La force de la stagnation tente de repousser ou retarder tout renouvellement susceptible de remettre en question le système en place. Cette tendance s'est révélée au cours de l'analyse historique en général et plus particulièrement dans la partie concernant nos activités associatives au sein de Lorna. L'histoire de l'art contemporain en Islande a suivi une évolution très proche de l'art contemporain global, mais il lui a fallu quelques décennies avant d'être reconnu à l'extérieur de l'École des arts et métiers. Ce retard a favorisé la fondation du Musée de l'art vivant, au moment où le Musée national de l'art a omis de reconnaître la nouvelle pratique. L'art numérique a commencé à émerger quand l'art contemporain a commencé à être pleinement accepté par les institutions, et par la suite par un public non initié au monde de l'art. La reconnaissance de la politique s'est traduite par la réorganisation de

la participation du pays à la Biennale de Venise, avec l'établissement d'une institution destinée à promouvoir l'art contemporain à l'étranger. L'art numérique n'a pas trouvé sa place à l'intérieur de ce contexte, même si l'Académie des arts semblait au départ être prête à reconnaître son existence. Avec la généralisation du numérique, notamment au sein de la vidéo et la photographie, le département des arts plastiques a choisi de désavouer la nouvelle pratique expérimentale et le discours théorique qui l'accompagne. Elle a dissous l'atelier d'image et de son qui avait favorisé la collaboration entre les départements de musique et des arts plastiques. Dès que cette collaboration a été rétablie, à travers l'organisation de festival Raflost, elle a une deuxième fois été démolie, et avec elle une nouvelle collaboration entre les plasticiens et les techniciens de l'Université de Reykjavík. Cette prise de position de l'Académie n'a pas été suivie par une dispute ouverte ou une déclaration, mais par des remplacements au sein du personnel. Ce changement a eu lieu en même temps que les activités expérimentales de l'art numérique au sein de Lorna Lab ont commencé à se renforcer. Il ne nous appartient pas de juger s'il s'agit d'une coïncidence ou du résultat d'une politique voulue, puisque nous sommes trop directement impliqués dans ces événements. Il ne faut pas non plus exclure un clivage interne entre départements au moment où l'Académie a été confrontée à des restrictions budgétaires. Nous pouvons seulement constater que, dans le contexte historique, cette évolution est familière. Chaque changement est accompagné par une résistance des institutions en place, ce qui pousse les artistes à créer leur propre structure, leur permettant d'évoluer dans la direction qu'ils ont choisie. Mais pour qu'une telle structure réussisse à s'ancrer dans la culture et à être acceptée, il faut qu'elle rencontre un terrain fertile. Quand Þór Elís Pálsson a fondé Studio Fjóla dans les années 1980, la vidéo était éclipsée par la nouvelle peinture. Quand Krístrún Gunnarsdóttir a fondé Gnægtarbrunnur dans les années quatre-vingt-dix, ces projets n'ont pas reçu le soutien financier nécessaire à leur développement. Ni Þór Elís, ni Krístrún n'étaient soutenus par un groupe. Les artistes qui semblaient prêts à suivre Krístrún ont fini par quitter l'art ou abandonner et la vidéo et le numérique pour une pratique plus conventionnelle. Le manque de soutien, qu'il soit moral ou financier, a ainsi conduit les artistes à s'éloigner des médias technologiques à une époque où elles n'étaient pas encore assez facilement accessibles – et plus ou moins ignorés par les

intuitions qui n'étaient pas encore équipées pour les accueillir. L'accessibilité et la formation d'un groupe d'artistes assez grand et consistant pour pouvoir fonctionner en dehors des structures officielles est ainsi une des conditions nécessaires pour qu'une nouvelle pratique puisse se développer. La culture ouverte et les logiciels libres, qui ont connu un essor global au début de XXI^{ème} siècle, a finalement permis une émergence lente de l'art numérique. Cette culture a également influencé la philosophie organisationnelle de Lorna et facilité son rapprochement avec S.I.á.t.u.r. et l'Association des arts électroniques, qui partagent les mêmes valeurs et la même attitude ludique envers le numérique. Ces associations, au départ divisées, ont renforcé leur position dans le domaine de l'organisation en collaboration avec des festivals, et en fondant Lorna Lab dans la foulée. Les activités intenses de Lorna Lab, depuis sa fondation en 2010, ont contribué à donner à l'art numérique une nouvelle visibilité. Mais il lui reste encore à trouver un terrain fertile pour une nouvelle approche historique et théorique, qui pourrait sortir le discours local sur l'art de l'obsession de l'identité. Avec la visibilité internationale de Ragnar Kjartansson, qui a eu l'intelligence d'ignorer la question, également absente dans l'œuvre de Páll Thayer et Ragnar Helgi Ólafsson, un nouveau chapitre de l'histoire des arts plastiques en Islande est en train de s'ouvrir. Une nouvelle génération d'artistes, qui a grandi avec la technologie numérique et l'Internet, est sans complexe face à la question identitaire, et assez à l'aise dans l'univers des médias pour être capable de le questionner ouvertement dans la pratique. Cela étant dit, nous sommes confrontés à l'incapacité de système à prendre en compte et à intégrer les changements technologiques, qui sont en train de transformer l'art et de remettre en question tout ce qui auparavant a pu être considéré comme un élément constituant de l'identité de la culture islandaise. Si nous ne supportons pas le discours sur la particularité de l'art islandais, il nous paraît crucial pour un pays comme l'Islande d'être capable de confronter le numérique et d'analyser son impact sur la culture et l'art de l'intérieur. Tout pays, avec un système indépendant de soutien à la culture et à l'art, qui est confronté à la globalisation de la culture, doit à la fois être capable de suivre cette évolution, et de participer activement au développement d'un discours qui l'accompagne. Après tout, un tel discours doit s'adresser à la dialectique entre le local et global qui est commun à tous.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- 9 *Evenings Reconsidered : art, theater, and engineering, 1966*, Cambridge, Mass., MIT Visual Arts Center, 2006
- 10 *gestir*, Reykjavík, Listahátíð í Reykjavík, 1984
- ABILGAARD Hanne, *Ny dansk kunsthistorie. 6 Tidlig modernisme*, København, Forlaget Palle Fogtal, 1994
- ADORNO T.W., *Théorie esthétique*, trad. Marc Jiminez, Paris, Klincksieck, 1989
- AGAMBEN, Giorgio, *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996
- ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996
- ARENDRT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Paris, Calmann Lévy, 1961
- ARISTOTE, *Metaphysics*, Ann Arbor, The University of Michigan, 1968
Éthique de Nicomaque, Paris, Flammarion, 1992
La Physique, Paris, La Librairie Philosophique, Vrin, 1999
- ALBERRO Alexander, STIMSON Blake, éd., *Conceptual art : a critical anthology*, Cambridge, Mass., London, The MIT Press, 2000
- BALPE, Jean-Pierre, *Contextes de l'art numérique*, Paris, Hermes Science , 2000
- BERA NORDAL éd, *Árbók Listsasafns Íslands 1990-1992*, Reykjavík, Listasafn Íslands, 1993
Í deiglunni 1930-1944: frá Alþingishátíð til lýðsveldisstofnunar, Reykjavík, Listasafn Íslands, Mál og menning, 1994
- BEYER Victor, FAURE Jean-Louis, éd., *L'art en Europe autour de 1925*, Strasbourg, Les Musées de Strasbourg, 1970
- BJÖRN TH. BJÖRNSSON et al, *Myndlista- og handíðaskóla Íslands 1939-1979*, Reykjavík, Myndlista- og handíðaskóli Íslands, 1979
- BURNHAM Jack, *Beyond Modern Sculpture. The effect of science and technology on the sculpture of this century*, New York, Georges Braziller, 1968

- Great Western Salt Works*, New York, George Braziller, 1974
- BÖGGILD JOHANNSEN Birgitte, JOHANNSEN Hugo *Kongens kunst. Ny dansk kunsthistorie 2*, København, Kunstbogklubben, 1993
- CHARCOT M., RICHER, Paul, *Les difformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé, 1889
- CHATEAU, Dominique, *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008
- Christian IV and Europe, the 19th art exhibition of the Council of Europe*, Danmark, 1988
- COLLINGWOOD R.C., *The Principales of art*, Oxford, London, New York, Oxford University Press, 1958
- COUCHOT Edmond, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Edition Jacqueline Chambon, 1998
- COUCHOT Edmond, HILLAIRE Norbert, *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2003.
- DAVIS Douglas, *Art and the future: a history prophecy of the collaboration science, art and technology*, London, Thames & Hudson, 1973
- Die Isländer Kommen*, Reykjavik, Listasafn Íslands, 1990
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Folio, 1995
- DRUCKREY Timothy éd., *Ars electronica. Facing the future*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 1999
- ELLUL Jacques, *L'empire de non-sens*, Paris, Presse universitaire de France, 1980
- FANON Frantz, *Les Damnés de la Terre*, Paris, Gallimard, folio, 1991
- FEENBERG Andrew, *Questioning Technology*, London, New York, Routledge, 1999
- Finnbogi Pétursson. Sjónþing 9 février 1997*, Reykjavík, Menningarmiðstöðin Gerðuberg, 1997
- Fjórir frumherjar: Þórarinn B. Þorláksson, Ásgrímur Jónsson, Jón Stefánsson, Jóhannes S.Kjarval*, Listasafn Íslands 100 ára júní – ágúst 1985, Reykjavík, Listasafn Íslands, 1985
- GALBRAITH J. K., *The New Industrial State*, Harmondsworth, England, Ringwod, Australia, Penguin Books, 1972
- GERE Charlie, *Digital Culture*, London, Reaktion Books, 2002

- GRAU Oliver éd., *MediaArtHistories*, Cambridge, Massachusetts, 2007
- GROYS Boris, *Art Power*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2008
- GUÐMUNDUR FINNBOGASON, *Frá sjónarheimi*, Reykjavík, Bókaverslun Sigfúsar Eymundssonar, 1918
- GUÐNI ELÍSSON éd., *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagið, 1999
- GUNNAR HARÐARSON, *Blindramminn bakvið söguna*, Reykjavík, Háskólaútgáfan, 2009
- HANNES SIGURÐSSON éd., *Kreppumálararnir*, Listasafn Akureyrar, 2009
- HEGEL G.W.F., *Esthétique*, trad. S. Jankélévich, Paris, Flammarion, 1979
- HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958
- Les chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962
- La langue de tradition et la langue technique*, Paris, Lebeer-Hausmann, 1990.
- HEINICH Nathalie *Du peintre à l'artiste. Artists et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993
- HULTÉN Pontus K, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, New York, Museum of Modern Art, 1968
- Hörður Ágústsson. *Endurreisnarmaður íslenskra sjónmennta*, Reykjavík, Listasafn Reykjavíkur, 2005
- JÓN PÁLSSON éd., *Frumkvöðull mennta og vísinda*, Reykjavík, Háskólaútgáfan, 1998
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, folio, 1985
- Kjarval 1885-1972*, Reykjavík, Nesútgáfan, 2005
- KRISTÍN G. GUÐNADÓTTIR, *Svavar Guðnason*, Reykjavík, Veröld, 2009
- KRISTJÁN ELDJÁRN, *Art ancien d'Islande*, Paris, Elsevir, 1958
- Magnús Pálsson*, Reykjavík, Kjarvalsstaðir, 1994
- MATTHÍAS ÞÓRÐARSON, *Íslenzkir listamenn*, Reykjavík, Rit Listvinafjelagsins 1920
- NANCY Jean-Luc, *Les Muses*, Paris, Galilée, 2001
- NIETZSCHE, *La Généalogie de la morale*, Paris, GF Flammarion, 2002
- ÓLAFUR KVARAN éd., *Íslensk listasaga I-V*, Reykjavík, Forlagið, 2011
- PÁLL SKÚLASON, *Menning og sjálfstæði*, Reykjavík, Háskóli Íslands, Háskólaútgáfan, 1994

- PALMIER Jean-Michel, *L'Expressionnisme et les arts I. Portrait d'une génération*, Paris, Payot, 1979
- PLATON, *République*, Paris, GF Flammarion, 1966
- Ion*, Paris, GF Flammarion, 2001
- PLOHMAN Andrea, BUTCHER Claire, *The Future of the Labs*, Eindhoven, Baltan Labs, 2010
- PONZI Frank, *Finnur Jónsson. Íslenskur brautryðjandi*, Reykjavík, Almenna bókafélagið, 1983
- POPPER Frank, *Art of the Electronic Age*, London, Thames & Hudson, 1997
- From technological art to virtual art*, Cambridge, The MIT Press, 2007
- RAGNAR LÍNDAL, PÉTUR HRAFN ÁRNASON eds., *Saga Íslands X*, Reykjavík, Hið íslenska bókmenntafélag, 2009
- RENAN Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ? suivi de Le judaïsme comme race et comme religion*, Paris, Flammarion, coll. Champs classiques, 2011
- RORIMER Anne, *New Art in the 60s and 70s Redefining Reality*, London, Thames & Hudson, 2001
- SABARSKY Serge, *La peinture expressionniste allemande*, Paris, Herscher, 1990
- SALOMONSEN Carl Jul., *De nyeste kunstretninger og smitsomme sindslidelse för og nu*, Kobenhavn, Levin & Munksgaard Forlag, 1919.
- Tillægsbemærkninger om dysmorphismens sygelige nature*, København, Levin & Munksgaard, 1920.
- SCHOEN Christian éd., *The End*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009
- SÉRIS Jean-Pierre, *La technique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000
- SELMA JÓNSDÓTTIR, *A 11th Century Byzantine Last Judgement in Iceland*, Reykjavík, Almenna bókafélagið, 1959.
- SHINER Larry, *The Invention of Art. Cultural History*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2001
- SIGURÐUR LÍNDAL éd., *Saga Íslands VII*, Reykjavík, Hið íslenska bókmenntafélag, Sögufélagið, 2004
- SIGURÐUR NORDAL, *Fornar menntir I. Íslensk menning*, Kópavogur, Almenna bókafélagið, 1993

- SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, édition Aubier, 1989
- Sjónarmið. *Á mótum myndlistar og heimspeki*, Listasafn Reykjavíkur, 2011
- SNOW C.P., *Two Cultures and the Scientific Revolution*, New York, Cambridge University Press, 1959
- The Two Cultures : and a second look. An expanded version of the two cultures and the scientific revolution*, Cambridge, Cambridge at the University Press, 1964.
- SOILA Titty, SÖDERBERGH-WIDDING, Astrid, IVERSEN Gunnar, *Nordic National Cinemas*, London and New York, Routledge, 1998
- SPIELMANN Yvonne, *Video: The Reflexive Medium*, trad. Anja Welle, Stan Jones Cambridge, Mass., London, The MIT Press, 2008
- STAROBINSKI Jean, *L'invention de la liberté 1700-1789*, Paris, Gallimard, 2006
- TARKKA Minna, MARTEVO Mirjam, éd., *Nordic Media Culture – actors and practices*, Helsinki, m-cult, 2003
- TINNA GUÐMUNDSDÓTTIR éd., *Nýlistasafnið / The Living Art Museum 1978-2008*, Reykjavík, Nýlistasafnið – The Living Art Museum, 2010
- TUCHMAN, Maurice, *A Report on the Art Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles County Museum of Art, 1971
- TURID SIGURÐARDÓTTIR & MAGNÚS SNÆDAL éd., *Frændafundur 2*, Torshaven, Føroya Fróðskaparfélagið, 1995
- VISCHER Theodora, WALTER Bernadette, éd., *Roth Time: a Dieter Roth Retrospective*, New York, Museum of Modern Art, 2004
- WOODWARD Katheleen, éd., *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*, Wisconsin, University of Wisconsin, 1980
- YOUNGBLOOD Gene *Tónlist á fjölskjám. Vídeóinnsetningar Steinu Vasulka*, Reykjavík, Kjarvalsstaðir, 1996
- ZILZEL Edgar, *Le génie. Histoire d'une notion de l'antiquité à la Renaissance*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993
- ÞÓR MAGNÚSSON, *A showcase of Icelandic national treasures*, Reykjavík, Iceland Review, 1987

ÞÓRA KRISTJÁNSDÓTTIR, *Mynd á þili. Íslenskir myndlistarmenn á 16., 17. og 18. öld.*, Reykjavík, Þjóðminjasafn Íslands, 2005

ÞRÖSTUR HELGASON, *Birgir Andrússon. Í íslenskum litum*, Reykjavík, Crymogea, 2011

Ouvrages électroniques

THÉLY, Nicolas, *Le tournant numérique de l'esthétique*, publie.net, 2012

Chapitres d'ouvrages collectifs

ARNALDUR INDRÍÐASON, « Stofnun og saga kvikmyndafyrirtækisins Edda film », in Guðni Elísson éd., *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagið, 1999

AUÐUR A. ÓLAFSDÓTTIR, « Frá fjalli til hugmyndar. Þróun íslenska landslagsmálverksins » in Thurid Sigurðardóttir & Magnús Snædal eds., *Frændafundur 2*, Thorshaven, Føroya Fróðskaparfélagið, 1995

BJÖRN TH. BJÖRNSSON, « Visual art », in Björn Th. Björnsson et al., *Literature and the arts*, Reykjavík, The Central Bank of Iceland, 1966

BROECKMAN Andreas, « Are you Online? Presence and Participation in Network Art (1998) » in Timothy DRUCKREY éd., *Ars electronica. Facing the future*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 1999

BURNHAM Jack, « Art and Technology : The Panacea the Failed » in Kathleen WOODWARD éd., *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*, Wisconsin, University of Wisconsin, 1980

DANIELS Dieter, « Duchamp, Interface : A Hypothetical Encounter Between the Bachelor Machine and the Universal Machine », in Oliver Grau **Error! Bookmark not defined.** éd., *MediaArtHistories*, Cambridge, Massachusetts, 2007

DANTO Arthur C., « Kjarval og sköpun íslenskrar vitundar », in *Kjarval 1885-1972*, Reykjavík, Nesútgáfan, 2005

- DUFRENNE Mikel, « Art and Technology: Alienation or Survival? » in Kathelin Woodward éd., *The Myth of Information: Technology and Postindustrial Culture*, Madison Wisconsin, Coda Press, 1980
- ERLENDUR SVEINSSON, « Kvikmyndir à Íslandi í 75 ár », *Kvikmyndir á Íslandi í 75 ár*, Reykjavík, Gamla bíó, Nýja bíó, Kvikmyndasafn Íslands, 1981
- GUÐRÚN INGÓLFSDÓTTIR, « ‘En að sá helgi stíll saurgist af sögum’ », in Jón Pálsson éd., *Frumkvöðull vísinda og mennta. Þórður Þorláksson biskup í Skálholti*, Reykjavík, 1998
- GUNNAR KVARAN, « Hugmyndamálverk » in Ólafur Kvaran éd., *Íslensk listasaga V*, 86-117
- HALLDÓR BJÖRN RUNÓLFSSON, « Jón Stefánsson. Aðföng hans og áhrif », *Fjórir frumherjar: Þórarinn B. Þorláksson, Ásgrímur Jónsson, Jón Stefánsson, Jóhannes S. Kjarval, Listasafn Íslands 100 ára júní – ágúst 1985*, Reykjavík Listasafn Íslands, 1985
- HELGI ÞORLÁKSSON, « Undir einveldi » in Sigurður Líndal éd., *Saga Íslands VII*, Reykjavík, Hið íslenska bókmenntafélag, Sögufélagið, 2004
- HILDUR HÁKONARDÓTTIR, « Að byggja klaustur úr orðstráum. Kennarinn og skólamaðurinn Hörður Ágústsson », in Hörður Ágústsson. *Endurreisnarmaður íslenskra sjónmennta*, Reykjavík, Listasafn Reykjavíkur, 2005
- HJÁLMAR SVEINSSON, « Endurkast », in Bryndis Sverrisdóttir éd., *Endurkast. Íslensk samtímaljósmyndun*, Reykjavík, Þjóðminjasafn Íslands, 2008
- HJALTI HUGASON, « Kirkja Þórðar Þorlákssonar » in Jón Pálsson éd., *Frumkvöðull vísinda og mennta. Þórður Þorláksson biskup í Skálholti*, Reykjavík, 1998
- HRAFNHILDUR SCHRAM, « Manneskjan í forgrunni » in Hannes Sigurðsson éd., *Kreppumálararnir*, Listasafn Akureyrar, 2009
- « Jón Stefánsson », in Ólafur Kvaran éd., *Íslensk listasaga II*, Reykjavík, Forlagið, 2011
- INGÓLFUR ARNARSSON, « Kennsla », *Magnús Pálsson*, Reykjavík, Kjarvalsstaðir, 1994

- JÓHANNES NORDAL, Formáli, in Sigurður Nordal *Fornar menntir I. Íslensk menning*, Kópavogur, Almenna bókafélagið, 1993
- JÚLÍANA GOTTSKÁLKSDÓTTIR, « Tilraunin ótímabæra » in Bera Nordal éd., *Árbók Listsasafns Íslands 1990-1992*, Reykjavík, Listasafn Íslands, 1993
 « Myndastytta í miðjum bæ », in Ólafur Kvaran éd., *Íslensk listasaga I*, Reykjavík, Forlagið, 2011, pp.14-18
 « Listvinafélagið stofnað » in, Ólafur Kvaran éd., *Íslensk listasaga I*, Reykjavík, Forlagið, 2011, pp. 169-175
- KITTLER Friedrich, « Art et technique », in *3ème Biennale d'art contemporain de Lyon. Installation, cinéma, vidéo, informatique*, Réunion des musées nationaux, 1995
- LAUFEY HELGADÓTTIR, « Þáttökusaga Íslands á Feneyjartvíæringnum », in *Sýning sýninganna. Ísland í Feneyjum í 50 ár*, Listasafn Reykjavíkur, 2011
 « Áhrifavaldar », in Ólafur Kvaran éd. *Íslensk listasaga IV*, Reykjavík, Forlagið, 2011, 32-52
 « Greinileg kaflaskil », in Ólafur Kvaran éd., *Íslensk listasaga IV*, 2011, 53-85
- LEWITT Sol, « Paragraphs on conceptual art », in Alberro & Stimson, *Conceptual Art : a Critical Anthology*, Cambridge, London, the MIT Press, 2000
- LIPPARD, Lucy, « The Dematerialization of Art », in Alberra & Stimson, *Conceptual Art : a Critical Anthology*, Cambridge, London, the MIT Press, 2000, pp. 46-51.
 Publication original dans *Art International*, 12:2, février 1968.
 « Total theater? » in *9 Evenings Reconsidered : art, theater, and engineering, 1966*, Cambridge, Mass.s, MIT Visual Arts Center, 2006
- MARGRÉT ELÍSABET ÓLAFSDÓTTIR, « Lost opportunities ? », TARKKA, Minna, MARTEVO, Mirjam, éd, *Nordic Media Culture – actors and practices*, Helsinki, m cult, 2003
- MARKÚS ÞÓR ANDRÉSSON, KIRCH Dorothée, « The End » in Christian Schoen éd., *The End*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, pp. 99-113,
- MCSHINE Kynastone « Introduction to *Information* », ALBERRO, Alexander & STIMSON, Blake, éd., *Conceptual art : a critical anthology*, Cambridge, Mass., London, The MIT Press, 2000

- ODDNÝ SEN, « Sjónvarpsbyltingin á Íslandi og áhrif hennar á íslenska kvikmyndagerð til 1979 », in Guðni Elísson éd., *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagið, 1999
- O'DOHERTY Brian, « New York : 9 armored evenings », *9 Evenings Reconsidered : art, theater, and engineering, 1966*, Cambridge, Mass., MIT Visual Arts Center, 2006
- ÓLAFUR GÍSLASON, « Sköpun heimsins og heimanna », *Sjónarmið. Á mótum myndistar og heimspeki*, Listasafn Reykjavíkur, 2011
- PÉTUR ÁRMANSSON, « Að opna augu þjóðarinnar », in Hörður Ágústsson. *Endurreisnarmaður íslenskra sjónmennta*, Reykjavík, Listasafn Reykjavíkur, 2005
- SHANKEN Edward, « The History of the Future of the Lab: Collaborative Reserach at the Intersection of art, science and technology » in PLOHMAN Andrea, BUTCHER Claire, eds. *Future of the Labs*, Eindhoven, Baltan Labs, 2010
- SIGURÐUR NORDAL, « Literary Heritage », in Björn Th. Björnsson et al., *Literature and the Arts*, Reykjavík, The Central Bank of Iceland, 1966
- SPIELMANN Heinz, « Oskar Kokoschka », in Serge Sabarsky, *La Peinture expressionniste allemande*, Paris, Herscher, 1990
- SUMARLÍDI R. ÍSLEIFSSON, « 'Flett ofan af missögnum um eyland þetta' » in Jón Pálsson éd., *Frumkvöðull mennta og vísinda*, Reykjavík, Háskólaútgáfa, 1998
- SÖDERBERGH- WIDDING Astrid, « Iceland », in SOILA Titty et al. *Nordic National Cinemas*, London and New York, Routledge, 1998
- VASULKA Woody, « Sony CV Portapack : Industrial, 1969 », in DUNN, David VASULKA Steina, VASULKA Woody eds., *Eigenwelt der Apparate-Welt. Pionniers of Electronic Art*, Santa Fe, N.M. The Vasulkas, Linz, Ars Electronica, 1992
- ÞÓRA KRISTJÁNSDÓTTIR, « Þórður Þorláksson – myndir og minjar » in Jón Pálsson éd., *Frumkvöðull vísinda og mennta. Þórður Þorláksson biskup í Skálholti*, Reykjavík, 1998
- « Myndlist á 17. öld » in Sigurður Línal éd, *Saga Íslands VII*, Reykjavík, Hið íslenska bókmenntafélag; Sögufélagið, 2004

« Listsköpun í lægð » , in Ragnar Línadal, Pétur Hrafn Árnason eds., *Saga Íslands X*, Reykjavík, Hið íslenska bókmenntafélag, 2009

« Listir og handverk á 19. öld » , in éd. Ragnar Línadal, Pétur Hrafn Árnason, *Saga Íslands X*, Reykjavík, Hið íslenska bókmenntafélag, 2009

ÆSA SIGURJÓNSDÓTTIR, « Þjóðlegar myndir og óþjóðlegar », in Ólafur Kvaran éd., *Íslensk listasaga II*, Reykjavík, Forlagið, 2011, 13-17

« Framúrstefna, töfraraunsæi og endurlit », in Ólafur Kvaran, *Íslensk listasaga II*, Reykjavík, Forlagið, 2011, 37-47

Articles des périodiques et journaux

« 66 fjelagar Bandalags íslenskra listamanna senda Alþingi skorinort ávarp út af vítaverðu framferði Menntamálaráðs » , *Morgunblaðið*, 26 avril 1942, pp. 3,6

ABILGAARD Hanne « Dysmorfisedebatten, en diskussion om sundhed og sygdom i den modernistiske bevægelse omkring første verdenskrig », *Fund og Forskning*, N° 27, 1984 pp. 131-158.

AÐALSTEINN INGÓLFSSON, « Annáll og nafnaskrá », *Dagblaðið*, 16 mars 1978, p. 11

« Úr myndböndum í málverk », *Dagblaðið Vísir*, 23 février 1987, p. 38

« Innherjar og útlagar », *Tímarit Máls og menningar*, Novembre 2009, pp. 138-144.

ALEXANDER JÓHANNESSON, « Síðustu listaverk Einars Jónssonar », *Kaupmannahöfn, Eimreiðin*, N° 1, 1915, pp. 1-7

« Nýjar listastefnur (Alþýðufræðsla Stúdentafjelagsins 9. maí 1920) », *Óðinn*, 1920, pp. 41-56

« Um málalastina », *Eimreiðin*, N° 28, 1922, pp.14-24

ANDERS HANSEN, « Tískustefnur eru vaxtasprotar nýrrar hugsunar », *Morgunblaðið*, 22. novembre 1983, p. 16

ANONYME [articles non-signés],

« Myndasýning », *Ísafold*, 15. desember 1900, p. 311

« Íslenska listasýningin í Kaupmannahöfn » , *Morgunblaðið* 18 avril 1920, pp. 1-2

- « Finnur Jónsson », *Vörður*, 28. nóvember 1925, p. 4
- « Nýjung í skólamálu: Handíðaskólinn », *Morgunblaðið*, 18 janvier 1940, p. 4
- « Raddir almennings um þátttöku Íslendinga í Rómarsýningunni », *Vísir*, 8 février 1955, p. 5
- « Íslenzk nútímalist vekur athygli í Svíþjóð » *Morgunblaðið* public le 21 avril 1955, pp. 6, 8
- « Ný listgrein vekur eftirtekt í USA », *Morgunblaðið*, 11 août 1972, p. 17
- « Annað hvort fer deildin eða ég », *Tíminn*, 30 avril 1981, p. 2
- « Steinunn sýnir á 10 myndskjám », *Morgunblaðið II*, 27 mai 1984, p. 65
- « Stærsta verkið aðeins í þrjá daga », *Morgunblaðið*, 2 juin 1984, p. 12
- « Er þetta hringavitleysa hjá þér? », *Helgarpósturinn*, 7 mars 1985, p. 3
- « Ein af mikilvægustu sýningum ævi minnar », *Morgunblaðið*, 11 avril 2002, p. 31
- AUÐUR A. ÓLAFSDÓTTIR, « Hið upphafna norður », *Lesbók Morgunblaðsins*, 13. október 2001, pp.4-5
- ÁGÚST H. BJARNASON, « Einar Jónsson : Refsidómur », Kaupmannahöfn, *Eimreiðin*, N° 2, 1897, pp. 87-89.
- « Ingólflíkneskið á Arnarhóli », Reykjavík, *Eimreiðin* N° 1-2, 1918, pp. 79-82.
- « Ríkharður Jónsson **Error! Bookmark not defined.** », *Iðunn : nýr flokkur*, janúar 1919, pp. 207 218
- ÁGÚST SIGURMUNDSSON, « Um tréskurð á Íslandi », *Tímarit iðnaðarmanna*, 20 décembre 1941, pp. 24-29
- ÁRNI BERGMANN, « Séð og heyrt á Listahátíð », *Þjóðviljinn*, 5 juin 1984, p. 6
- ÁRNI INGÓLFSSON, « Skemill fæðist », *Kvikmyndablaðið*, N° 5, 1982, pp. 7-11
- ÁRNI HEIMIR INGÓLFSSON, « Straujárnið og viskíflaskan », *Tímarit Máls og menningar*, N°1, 2010, pp. 58-83
- ÁSGEIR BJARNÞÓRSSON, « Sýning Finns Jónssonar », *Alþýðublaðið*, 12 décembre 1925, pp. 2-3
- BJARNI GUÐMUNDSSON, « Málverkasýning Finns Jónssonar », *Vísir*, 25 novembre 1943, p. 2
- BJÖRN BJÖRNSSON, « Finnur Jónsson. Listsýning. », *Vísir*, 28 novembre 1925, p. 2

- BJÖRN TH. BJÖRNSSON, « Nokkur orð um málverkasýningu Svavars Guðnasonar », *Þjóðviljinn*, 28 août 1945, p. 3
 « Úr íslenskri listasögu fyrri alda », *Birtingur*, N° 3-4, 1962, pp. 1-26
- BJÖRN FRANZSON, « Listin og þjóðfélagið », *Rauðir pennar*, N°e 1, 1935, pp. 278
 297
- BRAGI ÁSGEIRSSON, « Sýning Hallsteins Sveinssonar », *Morgunblaðið*, 12
 septembre 1975, p. 19
 « Í tilefni Borealis 6 », *Morgunblaðið*, 15 juin 1993, p. 14
- DELEUZE Gilles « Qu'est-ce qu'un acte de création? », *Trafic*, N° 27, Automne, 1998,
 pp. 133-142
- EH, « Brennunjalssaga á hljómleikum », *Tíminn*, 9 août 1981, p.7
- EINAR JÓNSSON, « Íslenskur listamálari », *Óðinn*, N° 6, 1. septembre 1916, pp. 43
 45
- EINAR OLGEIRSSON, « Erlendir menningarstraumar og Íslendingar », *Réttur*, N° 1-2,
 1926, pp. 9-24
- EINAR ÓL. SVEINSSON, « Um íslenska menningu », *Samvinnan*, N° 3-4, octobre
 1929, pp. 220-233
- EIRÍKUR SIGURÐSSON, « Rómantíska stefnan nýja », *Iðunn : nýr flokkur*, nr. 4/1928,
 pp. 353-369
- ELÍN PÁLMAÐÓTTIR, « Vor hinnar ungu evrópsku listar », *Morgunblaðið*, 19
 octobre 1970, p.44
 « Brautryðjendur í nýrri listtúlkun », *Morgunblaðið*, 21 janvier 1979, pp. 18-19
 « Málað með olíulitum og myndböndum », *Morgunblaðið*, 1 mars 1987, pp. B1
 B2
- EMIL THORODDSEN [E.Th.], « Finnur Jónsösn listmálari », *Morgunblaðið*, 20. juin
 1924, p. 2
 « Sýning Finns Jónssonar », *Alþýðublaðið*, 25 novembre 1925, p. 4
 « Málverkasýning Finns Jónssonar », *Vörður*, 30. novembre 1929, p. 4
- ERLENDUR SVEINSSON, « Biopetersen. Brautryðjandi í kvikmyndagerð og
 kvikmyndahúsarekstri á Íslandi », *Kvikmyndablaðið*, nr 6, 1983, pp. 5-7.

- FINNUR JÓNSSON, « Orðsending til Morgunblaðsins frá Finni Jónssyni málara », *Morgunblaðið*, 26 juillet 1925, p. 6
- « Svar til ritsj. Mbl. herra Valtýs Stefánssonar », *Vísir*, 4 août 1925, pp. 2-3
- « Sjötugur í dag : Einar Jónsson myndhöggvari », *Alþýðublaðið* 11 mai 1944, p. 6
- « Orrinn og þeir erlendu », *Alþýðublaðið*, 16 avril 1946, p. 6
- FRÍÐA BJÖRK INGVARSDÓTTIR, « Andstaðan var okkur innblástur », *Lesbók Morgunblaðsins*, 26 octobre 2002, pp. 8-9
- GFR. « Eins og að verða ástfangin », *Þjóðviljinn*, 2 juin 1984, pp. 10-11
- GÍSLI SIGURÐSSON, « Holskeflur sífellt nýrra áhrifa dynja á listamönnum », *Lesbók Morgunblaðsins*, 16 mai 1987, pp. 8-9
- « Húsið mun valda straumhvörfum fyrir safnið », *Lesbók Morgunblaðsins*, 30 janvier 1988, pp. 9-14
- GOTTSKÁLK ÞÓR JENSSON, « Nýi húmanisminn og Hómersþýðingar Sveinbjarnar Egilssonar », *Lesbók Morgunblaðsins*, 11 septembre 2004, p. 10
- GUÐBERGUR BERGSSON, « Gjalífi », *Helgarpósturinn*, 27 octobre 1983, p. 10
- GUÐLAUGUR BERGMUNDSSON, « Í fótspor Fílíasar Fogg », *NT*, 4. mars 1985, p. 8
- GUÐMUNDUR EINARSSON de Miðdal, « Listir og þjóðir », *Iðunn : nýr flokkur*, nr. 3 juillet 1928, pp. 267-275
- « List, iðja, listiðnaður », *Skírnir*, N° 107, 1933, pp. 89-96
- « Íslensk myndlist », *Vísir*, 12 janvier 1935, pp. 2-3
- GUÐMUNDUR FINNBOGASON, « Ræða við setningu fyrstu almennrar íslenzkrar listsýningar í Reykjavík », 31 août 1919 », *Morgunblaðið*, 2 septembre, 1919, p. 2
- « Ræða », *Morgunblaðið*, 2 desember 1923, p. 5.
- « William Morris. Minningarorð 24 mars 1934 », *Skírnir*, N° 108, 1934, pp. 182-189
- « Kjarvalssýning opnuð » *Morgunblaðið* le 3 septembre 1935, p. 5
- « Satt, fagurt, gott » , *Skírnir*, 1936, pp. 5-22
- GUÐMUNDUR ÁRNI STEFÁNSSON, « Get ekki stjórnað skóla samkvæmt handauppréttingu nemenda », *Helgarpósturinn*, 1 mai 1981, p. 4

- GUÐRÚN JÓNSDÓTTIR, « Sjónmenntir hafa átt í vök að verjast », *Lesbók Morgunblaðsins*, 17 novembre 1974, pp. 6-9
- GUNNAR J. ÁRNASON, « Gerningahríð », *Pressan*, 1er juillet 1993, p. 30
- GUNNAR HARÐARSON, INGÓLFUR ARNARSSON, KRISTINN G. HARÐARSON, SÓLVEIG AÐALSTEINSDÓTTIR, « Atvik í eilífiðinni. Talað við Tuma Magnússon », *Teningur*, N° 2, 1986, pp. 25-35
- GUNNAR HARÐARSSON, « Skuggskjá sköpunarverksins », *Skírnir*, N° 178, autome, 2004, pp. 319-339
- GUNNAR KVARAN, « Íslensk abstraklist », *Lesbók Morgunblaðsins*, 14 février 1987, pp. 8-10
- GUNNAR M. MAGNÚSS [G.M.M]., « Handíðaskólinn », *Menntamál*, N° 1, 1942, p. 4-11
- H.H., « Sýning Júlíönu Sveinsdóttur », *Frjáls þjóð*, N° 36, 21. septembre 1957
- HALLDÓR HERMANNSSON, « Íslenskur málari », *Óðinn*, Vol. 9, N° 1, 1913, pp. 1-2
- HALLDÓR BJÖRN RUNÓLFSSON, « Hundarnir tveir ofl. », *Þjóðviljinn*, 17 août 1985, p. 14
- HALLGRÍMUR HELGASON, « Flott en pottþétt », *Þjóðviljinn*, 19 septembre 1986, p. 7
- HALLMUNDUR KRISTINSSON [H.M.], « Erum við skrýtin », *Eintak*, N° 1, 1969, p. 4
- « Í akademíunni », *Eintak*, N° 2, 1970, pp. 9-12
- HARALDUR INGI HARALDSSON, « Ritstjóranýlist », *Vísir*, 12 mai 1981, p. 8;
- HELGI SNÆR SIGURÐSSON, « Báru-bleik heimshryggð », *Morgunblaðið*, 7 octobre 2007, p. 46
- HILDUR EINARSDÓTTIR, « Vídeólist – list framtíðarinnar? », *Morgunblaðið*, 5 août 1983, pp. 38-39
- HILDUR HÁKONARDÓTTIR, « Hver er staða íslenzkrar myndlistar? », *Þjóðviljinn*, le 29 et 30 juin 1972, pp.4-5.
- « Hvert er hlutverk myndlistarskóla? », *Dagblaðið*, 28 mars 1978, p. 12
- H.V., « Óhress með vinnuaðferðir Einars », *Tíminn*, 1 mai 1981, p. 1
- « Annað hvort fer deildin eða ég », *Tíminn*, 1 mai 1981, p. 2.

- HÖRÐUR ÁGÚSTSSON, « Byggingarlist », *Birtingur*, N° 1, 1955, pp. 6-12
 « Íslenzkar sjónmenntir », *Menntamál*, N° 43, 1970, pp. 152-154
- IBS, « Goðsögn að hann hafi verið skotinn niður », *Dagblaðið Vísir*, 14 novembre 1992, p.48
- JANUS JÓNSSON, « Saga latínuskóla á Íslandi til 1846 », *Tímarit hins íslenska bókmentafélags*, Reykjavík, 1893, pp. 1-97
- J.B. « Listin sprettur af lífinu sjálfu », *Þjóðviljinn* le 18 août 1945, p. 4
- JÓHANN BRIEM, « Heilbrigð listgagnrýni undirstaða skilnings almennings á list », *Vísir*, 14 juin 1941, p. 2
 « Finnur Jónsson málari verður sextugur í dag », *Morgunblaðið*, 15 novembre 1952, p. 6
 « Málverkasýning Finns Jónssonar », *Morgunblaðið*, 10 avril 1953, p. 6
- JÓHANNES S. KJARVAL [Diskos], « Finnur Jónsson málari », *Vísir*, 22 avril 1934, p. 5
 « Kristján Magnússon », *Vísir*, 9 octobre 1934, p. 3
- JÓN B. K. RANSU, « Að hitta guð fyrir slysi », *Morgunblaðið*, 22 octobre 2007, p. 39
- JÓN ENGILBERTS, « Nokkur orð um listina », *Morgunblaðið*, 28 Novembre 1933, p. 2.
 « Málverkasýning Jóns Þorleifsson », *Morgunblaðið*, 1^{er} avril 1934, p. 5.
- JÓN ENGILBERTS, ÞORVALDUR SKÚLASON, SIGURJÓN ÓLAFSSON, « Þakkir » *Morgunblaðið*, 2 mars 1935, p. 3
- JÓN STEFÁNSSON, « William Morris (1834-1896) », *Eimreiðin*, N° 2, 1897, pp. 124-126
- JÓN ÞORLEIFSSON, [Orri], [Ýlir], « Íslensk málalísta, 30 ára », *Listviðir*, N° 2, 7. mai 1932, pp.11-14
 « Sýning Kristjáns Magnússonar í Goodtemplarahúsinu », *Morgunblaðið* 4 mai 1930, p. 8
 « Málverkasýning », *Morgunblaðið*, 9 octobre 1934, p. 5
 « Svar við svargreinum í 'Vísir' », *Morgunblaðið*, 16 octobre 1934, p. 5.
 « Málverkasýning », *Morgunblaðið* le 30 novembre 1934, p. 6
 « Íslensk myndlist », *Morgunblaðið*, 13 décembre 1934, p. 4

- « Málverkasýning Finns Jónssonar », *Morgunblaðið*, 27 novembre 1943
- « Sýning Svavars Guðnasonar », *Morgunblaðið* 28 août 1945, p. 5
- JÓNAS JÓNSSON de Hrifla, « Hvíldardími í listum og bókmenntum », *Tíminn* le 6, 13, et 18 décembre 1941. pp. 500-501, 512-514, 520 522.
- « Sýning menntamálaráðs », *Nýja dagblaðið*, 30 décembre 1937, p. 2
- « Skáld og hagrýðingar », *Tíminn*, 31 mars 1942, pp. 98, 100
- « Er þetta það sem koma skal? », *Tíminn*, 26 avril 1942, pp. 141, 144
- « Það er Sigurður sem samdi skjaldið », *Tíminn*, 26 avril 1942, pp. 142-144
- « Þeir geta bara skrökvað », *Tíminn*, 26 mars 1942, pp. 85, 88
- « Herferðarlok », *Tíminn*, 21 juin 1942, pp. 1-2
- KRISTINN E. ANDRÉSSON, « Er menningin í hættu ? », *Rauðir pennar*, 1936, pp. 203-240
- KRISTJÁN ELDJÁRN, « Tvær doktorsritgerði um íslensk efni », *Árbók íslenska fornleifafélagsins* 1969, Reykjavík, 1970, pp. 99-125
- KRISTJÁN B. JÓNASSON, « Í straumi menningar », *Morgunblaðið B - Bækur*, 16. desember 1997, p. B 8
- MAGNÚS Á. ÁRNASON, « Um listir almennt », *Eimreiðin* N° 1-2, janvier 1921, pp. 67-78
- MAGNÚS PÁLSSON, « List og kennsluList », *Teningur*, N° 3, 1987, pp. 19-21
- MARGRÉT ELÍSBET ÓLAFSDÓTTIR, « Ég fékk á mig hrossaflugu », *Pressan*, 15 juillet 1993, p. 20
- « Skyggnst á bakvið tjölin í Nýló », *Dagur*, 8 avril 2000, p. 24
- « Eruð þið í vídeói? », *Dagur*, 20 mai 2000, pp. 24-25
- « Alvara leiksins », *Spássían*, été, 2011
- « Le feedback des cordes », *ARTnord*, no 11, spécial Horizonic, 2012
- MATTHÍAS JÓHANNESEN, « Mig hefur alltaf langað að koma heim og verja fjarveru mína », *Morgunblaðið*, 11. septembre 1957, p 6
- MATTHÍAS Á. MATHIESEN, titre « Íslensk sjónvarp innan skamms », *Morgunblaðið* le 3 mars 1962, p. 8
- MESSÍANA TÓMASDÓTTIR, « Staða og hlutverk listamannsins í þjóðfélaginu », *Eintak*, N° 2, 1970, pp. 4-6

- ÓLAFUR ENGILBERTS, « Orka og víddir », *Dagblaðið Vísir*, 12 jún 1993, p. 17
- ÓLAFUR HALLDÓRSSON, « Líkneskjusmíð », *Árbók hins íslenska fornleifafélags*,
N°70, 1973, pp. 5-17.
- ÓLAFUR JÓNSSON, « Sakna afstöðu til mannsins í myndlistum », *Alþýðublaðið*, 29
maí 1968, pp. 8-9
- PÁLL ÍSÓLFSSON, « Skyldan við listina », *Morgunblaðið*, 29 apríl 1942, p. 5
- PÉTUR GUNNARSSON, « Íslenskur maður drepinn í bíó », *Morgunblaðið*, 19
september 1997, p. 54.
- PONZI, Frank, « Fyrsta nútímalistasafnið », *Lesbók Morgunblaðsins*, 24. nóvember
1984, pp. 14-16
- R.J.**Error! Bookmark not defined.** « Málverkasýning Finns Jónssonar »,
Alþýðublaðið, 28. nóvember 1943, p. 4
- SÁF, « Þeysireið um landið », *Alþýðublaðið*, 8. mars 1985, p. 3
- SCHOEN Christian, « Observation from Inside and Out », *List – Icelandic Art News*,
Été 2007, p. 4-6
- SHANKEN Edward, « Art in the Information Age : Technology and Conceptual Art »,
Leonardo, 35: 4, 2001, p. 433-438
- SIGFÚS BLÖNDAL, « Ferðabrjef frá Ítalíu », *Lögrétta*, 6. júní 1921, p. 2
- SIGRÍÐUR THORLACIUS, « Atvinnu – og uppeldismál ungmenna. Viðtal við Lúðvíg
Guðmundsson fyrrv. skólastjóra », *Menntamál*, nr 2, 1938, pp. 120-125
« ... eins og andinn sé að fálma eftir einhverju sem er ekki skilgreinanlegt »,
Tíminn, 6. apríl 1961, pp. 8-9, 13
- SIGURÐUR EYÞÓRSSON, « Til þeirra sem láta sig málefni skólans einhverju varða »,
Eintak, 1969, pp. 18-19
- SIGURÐUR GRÍMSSON, « Vídeó vídeó », *Kvikmyndablaðið*, nr 4, 1982, pp. 30-32
- SIGURÐUR NORDAL, « Reimleikinn í háskólakjallaranum », *Morgunblaðið*, 28 maí
1942, pp. 5-6
- SKÚLI GUÐJÓNSSON, « Menningarástand sveitanna », *Rauðir pennar*, 1935, pp. 132
133
- SS, « Myndlist á Listahátíð í Reykjavík », *Þjóðviljinn*, 30 maí 1984, p. 8

- Súsanna Svavarsdóttir [ssv], « Samviska myndlistarheimsins », *Morgunblaðið*, 16 apríl 1994, p. C2-C3
- SVEINN SIGURÐSSON, « Fjölvis listamaður », *Eimreiðin*, nr. 6, 1924, pp. 364-368
- TH. KRABBE & EINAR ERLENDSSON, « Sýningar Listvinafjelagsins », *Morgunblaðið*, 29 maí 1927, pp. 8,7
- UNNUR ARNÓRSDÓTTIR, « 'Bossa Nova' », *Tíminn*, 20 maí 1965, p. 13
- VALTÝR PÉTURSSON, « Litið inn á Suðurgötu 7 », *Morgunblaðið*, 7 mars 1978, pp. 10-11
- « 10 gestir », *Morgunblaðið*, 15 júní 1984, p. 25
- « Sýning Sigrúnar Harðardóttur », *Morgunblaðið*, 20 febrúar 1987, p. 20
- VALTÝR STEFÁNSSON, [V.St.], « Finnur Jónsson málari er nýkominn frá Pýskalandi », *Morgunblaðið*, 22 juillet 1925, p. 3
- « P.S. », *Morgunblaðið*, 26 juillet 1925, p. 6
- « Sýning Finns Jónssonar í húsi Nathans & Olsen », *Morgunblaðið*, 29 novembre 1925, p. 5
- « Hin 6. almennalistsýning », *Morgunblaðið*, 23 juin 1926
- VAN DEN BERG Hubert, « Jón Stefánsson og Finnur Jónsson: Frá Íslandi til evrópsku framúrstefnunnar og aftur til baka », *Ritið*, N° 1, 2006, pp.51-77, pp. 64-65
- VELVAKANDI, « Sæluvika kvikmyndaáhugafólks », *Morgunblaðið*, 15 février 1976, p. 45
- VILHJÁLMUR KNUDSEN, « Opinberlega er ekki búið að leyfa kvikmyndagerð á Íslandi », *Kvikmyndablaðið*, N° 5, 1982, pp. 24-30
- WITTKOWER Rudolf « Individualism in Art and Artistes : A Renaissance problem », *The Journal of History of Ideas*, Vol. 22, No. 3, July –Septembre 1961, pp. 291-293
- ZIER Kurt « Töpuð orrusta », *Vísir*, 15 maí 1964, p. 7
- Þ.J. « Handíðaskólinn », *Vísir Sunnudagsblað*, 26 septembre 1943, p. 1-4
- ÞÓRA ÞÓRISDÓTTIR, « Leikin sjálfsmynd listamanns og samviskubitið », *Morgunblaðið*, 3 avíl 2007, p. 37
- ÞÓRÐUR GRÍMSSON, « Prump er ekki list », *Fréttablaðið*, 20. juin 2009, p. 22

- ÞÓRÐUR KRISTLEIFSSON, « Finnur Jónsson listmálari », *Morgunblaðið*, 21. maí 1925, p. 3
- ÞORKELL JÓHANNESSON, « Íslensk list », *Samvinnan* nr. 3-4, octobre 1929, pp. 297-319
- ÞÓRUNN ÞÓRSDÓTTIR, « Frumkraftar », *Lesbók Morgunblaðsins*, 8 maí 1993, pp. 1-2
- ÞORVALDUR THORODDSEN, « Vísindalegur nýjungar og stefnubreytingarnútímans. Skuggahliðar menningarinnar III. Öfgastefnur », *Eimreiðin*, N° 3, septembre, 1910, pp. 199-224
- ÞORVALDUR SKÚLASON ET AL. « Listaverkakaup Menntamálaráðs. Ávarp til Alþingis frá listamönnum », *Morgunblaðið* et *Alþýðublaðið* le 7 maí 1941, p. 5
- ÞORVALDUR ÞORSTEINSSON, HÚBERT NÓI JÓHANNESSON, « Opið bréf til Einars Hákonarsonar, forstöðumanns Kjarvalsstaða », *Morgunblaðið*, 22 maí 1987, p.12

Sources électroniques

- « "Technique et esthétique" : quelle est la question ? », *La portique*, N° 3, 1999.
Disponibile sur <http://leportique.revues.org/document292.html>
- ALBU, Christina, « Five Degrees of Separation Between Art and New Media ».
Disponibile sur <http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/issue/view/n11>
- BOSMA, Josephine, « The Dot on a Velvet Pillow – Net art nostalgia and net art Today », Museum of Contemporary Art, Oslo, 2003. Disponibile sur <http://www.liveart.org/net.art/bosma.htm>
- BUCHMANN, Sabeth, « From Systems-Oriented Art to Biopolitical Art Practice », London, node.london, 2005. Récupéré le 24 juin 2011 sur <http://publication.nodel.org>
- BURNHAM, Jack, « Systemes Aesthetics », *Artforum*, septembre, 1968. Disponibile sur <http://www.volny.cz/horvitz/burnham/homepage.html>
- DANIELS Dieter, « Strategies of Interactivity ». Disponibile sur http://www.hgb-leipzig.de/daniels/vom-readymade-zum-cyberspace/strategies_of_interactivity.html

- FEENBERG Andrew, « What is Philosophy of Technology ? », 2003. Récupéré sur <http://www-rohan.sdsu.edu/faculty/feenberg/komaba.htm> le 19 janvier 2004
- GERE, Charlie, « New Media Art in the Gallery in the Digital Age », *Tate Papers*, Automne, 2004, p. 7. Disponible sur <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7411>
- GUNNÞÓRA HALLDÓRSDÓTTIR, « Viðtal við Friðrik um Fjalaköttinn og Suðurgötu 7 ». Disponible sur http://www.kvikmyndasafn.is/?ew_news_onlyarea=leftarea&ew_news_onlyposition3&cat_id=27340&ew_3_a_id=165615
- HUYGHE Pierre-Damien, « Art et mécanique », *Le Portique*, No 3, 1999. Disponible sur <http://leportique.revues.org/index296.html>
- LACERTE, Sylvie, « The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age », *E.A.T. Experiments in Art and Technology*. Disponible sur <http://www.olats.org/pionniers/pp/eat/machine.php>
- LEROUX Jean-Paul, « Les cadavres, la technique et Heidegger », *L'enseignement philosophique*, 56^{ème} année, N°4, mars-avril 2006, pp. 21-33. Récupéré le 20 janvier 2008 sur http://www.appep.net/articles_confs/leroux01.pdf
- MILLER, Paul, « The engineer as catalyst: Billy Klüver on working with artists », *IEEE Spectrum*, July 1998. Récupéré le 17 décembre 2007 sur <http://www.spectrum.ieee.org/select/0798/kluv.html>.
- ÓLAFUR GÍSLASON, « The Paradox of painting the real thing. On the work “Coca Cola, Deep and Shallow” by Tumi Magnússon **Error! Bookmark not defined.** », 1999. Disponible sur http://www.tumimagnusson.com/bibliography/olafur_gislason.htm
- POULSEN Nina, « Tumi Magnusson i Paintbox », 2 mars 2004 sur www.kopenhagen.dk. Disponible sur <http://www.tumimagnusson.com/bibliography/kopenhagendk.htm>.
- ROUBERT Paul Louis, « 1859, exposer la photographie », *études photographiques*, No 8, novembre 2000. Disponible sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index223.html>

- SHANKEN, Edward , « The House That Jack Built : Jack Burnham's Concept of "Software" as a Metaphor for Art », *Leonardo Electronic Almanac*, 6: 10 November 1998. Disponible sur www.artextra.com
- « Cybernetics and Art : Cultural Convergence in the 1960s », ritstj. Bruce CLARKE, Linda DALRYMPLE Henderson, *From Energy to Information*, Palo Alto: Stanford University Press, 2002, pp. 155 -177. Consulté dans la version disponible sur <http://www.artextra.com>
- « Art and Technology. Contemporary Art and New Media: Toward a Hybrid Discours » Art Salon, Art Basel, 9 juin 2010. Panel avec Nicolas Bourriaud, Peter Weibel, Michael Joaquin Grey. Disponible sur <http://www.artbaselvod.ch/videos/salon201006192.m4v>
- « New Media, Art-Science and Contemporary Art : Towards a Hybrid Discours? », 2011. Disponible sur <http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/issue/view/n11>
- SIMON, Penny, « Sculpture and the end of the 20th Century. Systems Aesthetics + Cyborg Art: The legacy of Jack Burnham », *Sculpture*, vol. 18, n°1, 1999. Récupéré le 7 Septembre 2004 sur <http://www.sculpture.org/documents/scmag99/jan99/burnham/sm-burnh.htm>
- TUMI MAGNÚSSON, *Pollar*, 7 juillet – 4 août 2007. Récupéré le 17 mars 2008 sur http://skaftfell.is/_gallery.php?lang=is&tab=archive&year=2007
- RAE HUFFMAN, Kathy « The Website of Documenta », *Telepolis*, 1 août 1997. Disponible le sur <http://www.heise.de/tp/druck/mb/artikel/4/4079/1.html>
- SKREBOWSKI, Luke, « All Systems Go: Recovering Jack Burnham's 'Systems Aesthetics' », *Tate Papers*, 2006. Récupéré le 21 janvier 2009 sur <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06spring/skrebowski.htm>.
- THAYER Páll, « On the Art Experience and the Natural Attitude », 5 mai 2006. Disponible sur <http://pallthayer.dyndns.org/>
- WEIBEL Peter, « The Postmedia condition », *AVVV, Postmedia Condition*, Madrid, Centre Culturel Conde Duque, 2006. Disponible sur <http://www.medialabmadrid.org/medialab/medialab.php?l=0&a=a&i=329>

Forums de discussions

BAUMGÄRTEL, Tilman, « Interview with Jodi », *nettime*, 28 août 1997.

Disponible sur

http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1_9708/msg00112.html

« Hacker's are artistes - some artistes are hacker's », *nettime*, 10 septembre

1998. Disponible sur <http://www.artwarez.org/141.0.html>

COSIC Vuk, « La dx dies in an attitude accidenté », *nettime*, 27 septembre 1997.

Disponible sur

http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1_9709/msg00061.html

CRANDALL, Jordan, *Re: dx webprojects*, 14 juillet 1997. Disponible sur

<http://archiv.documenta.de/archiv/dx/lists/debate/0018.html>

DAVID, Catherine, *dx et new media*, 20 juin 1997. Disponible sur

<http://archiv.documenta.de/archiv/dx/lists/debate/0001.html>

JODI, *dx webprojects*, 9 juillet 1997. Disponible sur

<http://archiv.documenta.de/archiv/dx/lists/debate/0010.html>

JOHNSON Paddy, « Is New Media Accepted in the Art World? Domenico

Quaranta **Error! Bookmark not defined.**'s Media, New Media, PostMedia »,

artfagcity, 30 août 2011. Disponible sur [http://www.artfagcity.com/2011/08/30/is-](http://www.artfagcity.com/2011/08/30/is-new-media-accepted-in-the-art-world-domenico-quarantas-media-new-media-postmedia/)

[new-media-accepted-in-the-art-world](http://www.artfagcity.com/2011/08/30/is-new-media-accepted-in-the-art-world-domenico-quarantas-media-new-media-postmedia/)

[postmedia/](http://www.artfagcity.com/2011/08/30/is-new-media-accepted-in-the-art-world-domenico-quarantas-media-new-media-postmedia/)

LAMNUIÈRE, Simon **Error! Bookmark not defined.** *Re: dx webprojects*, posté le 10

juillet 1997. Disponible sur

<http://archiv.documenta.de/archiv/dx/lists/debate/0011.html>

MANOVICH, Lev « The Death of Computer Art », *Rhizome*, 23 octobre 1996.

Disponible sur <http://rhizome.org/discuss/view/28877/>

QUARANTA, Dominco, « The Postmedia perspective », *Rhizome* le 12 janvier 2011.

<http://rhizome.org/editorial/3964#more>

<http://rhizome.org/discuss/view/47896/>

Sites d'artistes et projets artistiques

BJÖRK Guðmundsdóttir, « Gabriela ». Disponible sur
<http://unit.bjork.com/specials/gh/extra/gabriela/index.htm>

BOOKCHIN, Nathalie, SHULGIN, Alexei, *Introduction to net.art (1994-1999)*.
Disponible sur <http://www.easylife.org/netart/>

COSIC Vuc : http://www.ljudmila.org/~vuk/dx/english/frm_home.htm
http://theinfluencers.org/vuk_cosic/video/3

HARALDUR KARLSSON : <http://haraldur.info> ou <http://inmlp.squarespace.com/>

HOPKINS John, « A letter to Dan », le 29 novembre 1990. Disponible sur <http://tech-no-mad.net/blog/archives/4278> et <http://neoscenes.net/info/cv/index.php#video>

LOCUS SONUS : <http://locusonus.org>

RAGNAR HELGI ÓLAFSSON : <http://cargocollective.com/ragnarhelgi>
Crypt, 2007. <http://www.abstractmachine.net/crypt/>

SOLLFRANK, Cornelia, *Female Extension*, 1997. Disponible sur
<http://www.artwarez.org/femext/content/femextEN.html>

THAYER Páll : <http://pallthayer.dyndns.org/>
Sunset /, Sólarlag time laps [extrait mis en ligne 2010]. Disponible sur
<http://vimeo.com/3000354>

TUMI MAGNÚSSON : <http://www.tumimagnusson.com>

Autres sources électroniques

AKADEMIRAADET: <http://www.akademiraadet.dk/index.php?id=60>

DANISH ART: http://en.wikipedia.org/wiki/Danish_art
Danmark – Billedkunst: www.denstoredanske.dk

EINAR JÓNSSON, l'histoire du musée sur <http://www.lej.is/safnid/sagan/>
Íslenskirleikhúsmenn. Sigurður Guðmundsson (1833-1874). Disponible sur
<http://www.leikminjasafn.is/leiksaga/lmsiggum.html>

ICELANDIC FILM CENTER sur <http://www.kvikmyndamidstod.is>

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION ET LA CULTURE, « Menningarstefna »,
Menningardeild, Récupéré le 8 juin 2012. Disponible sur
http://www.menntamalaraduneyti.is/media/forsidumyndir/Menningarstefna_samsett8-juni---i-kynningu-an-vatnsmerkis-LOKA.pdf

R.A.T. – Réseau – Art – Technologie sur

<http://leomanac.org/resources/emonograph/TypologInternet/typInternet.html>

Congrès

OPPENHEIMER, Robin, « Network Forums and Trading Zones: How Two

Experimental, Collaborative Art and Engineering Subcultures Spawned the "9

Evenings : Theatre and Engineering" and E.A.T. », , Panel 1: Place Studies:

Art/Science/Engineering, *Re: place 200, On the histories of media, art, science and technology*, 15-17 novembre 2007, Haus der Kulturen der Welt, Berlin.

Disponible sur <http://pl02.donauuni.ac.at/jspui/handle/10002/443>

ÆSA SIGURJÓNSDÓTTIR, « Heimilisleysi og búferlaflutningar. Hver er stað

ljósmynda innan íslenskrar sjónlistasögu? Hvörf tilfærslur og skörun í

sambandi ljósmynda og myndlista í samtímanum », Staða íslenskrar

samtímaljósmyndunar, Þjóðminjafn Íslands [Musée national du patrimoine],

Reykjavík, 17 maí 2008 [Non publié. Papier communiqué par l'auteur.]

Thèses

ARNDÍS S. ÁRNADÓTTIR, *Nútímaheimilið í mótun*, Reykjavík, Háskólaútgáfan, 2011.

Thèse : Histoire, Sagnfræði- og heimspekideild, Háskóli Íslands, 2011.

BJARKI SVEINBJÖRNSSON, *Tónlist á Íslandi á 20. öld. Með sérstakri áherslu á*

upphaf og þróun elektrónískrar tónlistar á árunum 1960-1990. Thèse :

Musciologie, Institut for Musik og Musikterapi, Aalborg Universitet, 1997.

Disponiblesur <http://www.ismennt.is/not/bjarki/Phd/phd.html>

Mémoire de Master de pédagogie

BJÖRG ÁRNADÓTTIR, *Forvitni, skilningur, áræði : könnun á námskrá og*

kennsluháttumvið myndlistardeild LHÍ, Reykjavík, Háskóli Íslands, 2007

Documentaires - films et télévision

Eitt stykki tilraun, RÚV, 1987

HILMAR ODDSSON, *Dieter Roth Puzzle*, AX ehf, H. Oddsson ehf, Ground Control
Productions 2008

RAGNHEIÐUR THORSTEINSSON, MARKÚS ÞÓR ANDRÉSSON *Myndheimar*
Ólafar Nordal, RÚV, 2011.

Entretiens non-publiés

MARGRÉT ELÍSABET ÓLAFSDÓTTIR,

avec Ásta Ólafsdóttir, le 2 avril 2004

avec Þór Elís Pálsson , le 14 avril 2004

avec Kristján Steingrímur Jónsson, directeur du département d'arts lastiques
à l'Académie des arts, le 8 novembre 2009

Messages électroniques

MARGRÉT ELÍSABET ÓLAFSDÓTTIR, « Sigrún Harðardóttir – Selfportrait »,

envoyé à DAGNÝ HEIÐDAL le 13 octobre 2011. Réponse reçu le 13 octobre
2011

Index

- Abilgaard, 81, 82
- Abramovich, 311, 316
- Acconci, 204, 311
- Adorno, 99, 115
- Aðalsteinn Ingólfsson, 94, 101, 139, 140, 214, 318
- Agamben, 345
- Alberro, 152, 163, 173, 352
- Albers, 231
- Albu, 175
- Alda Lóa Leifsdóttir, 209, 215
- Alexander Jóhannesson, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 88, 96, 114, 354
- Anders Hansen, 130
- Anna Líndal, 212
- Anonyme, 71, 92, 123, 126, 134, 182, 196, 201, 202
- Anselmo, 218
- Arendt, 345
- Ari *fróði*, 24
- Aristote, 237, 239, 242, 243
- Arnaldur Indriðason, 185, 197, 350
- Arnfinnur Einarsson, 218
- Arngrímur Jónsson, 37
- Atli Heimir Sveinsson, 136
- Auður A. Ólafsdóttir, 73, 74
- Ágúst H. Bjarnason, 355
- Ágúst Sigurmundsson, 125
- Áki Ásgeirsson, 264, 265, 322
- Árni Heimir Ingólfsson, 138
- Árni Ingólfsson, 192
- Ásgeir Bjarnþórsson, 90
- Ásgrímur Jónsson, 61, 64, 66, 73, 76, 85, 90, 96, 98, 102, 113, 346, 351
- Ásmundur Ásmundsson, 233
- Ásmundur Sveinsson, 105, 106, 113, 300
- Ásta Ólafsdóttir, 207, 209, 211, 213, 370
- Baldur Helgason, 231
- Balla, 114
- Ballinger, 186
- Baranoff-Rossini, 166
- Baumgärtel, 154, 159
- Benedikt Erlingsson, 321
- Benedikt Narfason, 46
- Benjamin, 173, 238
- Bera Nordal, 77, 85, 214
- Bera Nordal, 352
- Beyer, 103
- Birgir Andrésón, 205, 306, 312, 313, 350
- Birgitta Jónsdóttir, 228
- Bjarki Sveinbjörnsson, 138, 197

Bjarni Guðmundsson, 92
 Bjarni Þórarinnsson, 312
 Björg Árnadóttir, 143, 145, 147
 Björk, 10, 13, 34, 75, 133, 139, 220, 225, 260
 Björn Bjarnason, 61
 Björn Björnsson, 90
 Björn Franzson, 114
 Björn Th. Björnsson, 15, 18, 34, 40, 47, 52, 55, 73, 98, 123, 126, 129, 133, 134, 261, 350
 Björn Th. Björnsson, 353
 Blank & Jeron, 161
 Bookchin, 161
 Bosma, 153
 Bourriaud, 176, 365
 Bragi Ásgeirsson, 140, 204, 210, 218
 Bragi Halldórsson, 230
 Brandt, 125
 Broeckman, 155
 Bruni BB, 140, 233
 Brynjólfur Jónsson, 47
 Brynjólfur Sveinsson, 29, 46, 131
 Buchmann, 172
 Bukdahl, 104
 Bureaud, 154
 Buren, 311, 316
 Burnham, 164, 165, 166, 170, 171, 172, 365, 366
 Böggild Johannsen, 44, 48
 Cage, 269
 Charcot, 80
 Cohen, 174
 Collingwood, 140, 141, 237, 238
 Cosic, 160, 162
 Couchot, 169, 177, 258, 273
 Crandall, 156
 Dagný Heiðdal, 213
 Dahl, 65
 Daniels, 157, 162, 166, 248
 David, 163, 200, 315, 354
 Davis, 165
 De Vinci, 170
 Debray, 274
 Deleuze, 143, 257
Der Sturm. See Sturm
 Donegan, 219
 Druckrey, 155
 Duchamp, 151, 166, 247, 248, 249, 250, 257, 350
 Dufrenne, 241
Egill fils de Grimur le Chauve, 26
 Egill Sæbjörnsson, 5, 315, 320, 324
 Eh, 193
 Einar Hákonarson, 133, 145, 146, 211

Einar Jónsson, 60, 61, 64, 69, 77, 78, 91, 98, 101, 105, 113, 355, 357

Einar Olgeirsson, 103, 104

Einar Ól. Sveinsson, 103, 104

Einar Örn Benediktsson, 225

Eiríkur Sigurðsson, 103, 104

Elín Pálmadóttir, 90, 91, 100, 201, 213, 214

Ellul, 154, 290

Emil Thoroddsen, 88, 90, 100

Erró, 145, 201, 205, 307

Eyfell, 201

Fanon, 13, 39, 70

Feenberg, 174, 237, 275

Feininger, 90

Filliou, 139, 320

Finnbogi Pétursson, 140, 197, 209, 211, 232, 258, 263, 324, 346

Finnur Jónsson, 8, 76, 82, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 100, 101, 102, 103, 106, 113, 125, 179, 180, 204, 296, 339, 348, 355, 356, 359, 362, 363

Foley, 258, 271

Friðrik Þór Friðriksson, 191, 192, 193, 194, 225, 325

Fríða Björk Ingvarsdóttir, 75, 133, 139

Gabríela Friðriksdóttir, 10, 260, 315, 320

Gadelius, 81

Galbraith, 241

Gauguin, 114

Gere, 161, 169, 174

GFr., 202

Gísli Sigurðsson, 146, 147, 214

Gísli Þorláksson, 46, 49, 52

Golztius, 53, 56

Gottskálk Þór Jensson, 18

Grau, 166, 248, 350

Grautoff, 82

Grimur le Chauve, 26

Gropius, 130

Groys, 12

Guðbergur Bergsson, 136, 201

Guðbrandur Þorláksson, 16, 49, 50

Guðjón Ketilsson, 211

Guðjón Samúelsson, 107

Guðlaugur Bergmundsson, 196

Guðlaugur Rósinkranz, 185

Guðmundur Árni Stefánsson, 145

Guðmundur Einarsson de Miðdal, 113, 119

Guðmundur Einarsson de Miðdal, 106

Guðmundur Finnbogason, 67, 68, 69, 72, 73, 77, 85, 86, 96, 111, 112, 127, 331

Guðmundur Guðmundsson, 46, 49, 52, 58, 131

Guðmundur Kamban, 185

Guðmundur Thorsteinsson, 88, 125

Guðrún Hrönn Ragnarsdóttir, 211

Guðrún Ingólfssdóttir, 28

Guðrún Jónsdóttir, 131

Gunnar Harðarsson, 59

Gunnar J. Árnason, 199

Gunnar Kvaran, 101, 295

Gunnar M. Magnúss, 126

H.H., 72, 358

Haacke, 172, 173

Halldór Arnar Úlfarsson, 271

Halldór Björn Runólfsson, 89, 210

Halldór Laxness. *See* Laxness

Hallgrímur Helgason, 211, 229

Hallgrímur Pétursson, 25

Hallmundur Kristinsson, 129, 130

Hannes Högni Vilhjálmsson, 225, 271

Hannes Sigurðsson, 77, 232, 351

Haraldur Ingi Haraldsson, 147

Haraldur Jónsson, 233

Haraldur Karlsson, 263, 264, 265, 269, 322

Heemskerck, 153

Heidegger, 174, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 336, 338, 365

Heinich, 42

Helgi Sigurðsson, 57, 59

Helgi Sverrisson, 214

Helgi Þorláksson, 15

Hildur Hákonardóttir, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 140, 141, 142, 147

Hillaire, 258, 273

Hilmar Þórðarson, 226, 264, 323

Hitler, 119

Hjalti Hugason, 47

Hjalti Þorsteinsson, 49, 52, 53, 56, 121

Hjálmar Sveinsson, 178, 253

Hlynur Helgason, 231, 263

Hofer, 90

Hoover, 220

Hooykas, 212

Hopkins, 147, 220, 359

Horn, 74, 181

Roni Horn, 90

Hrafn Gunnlaugsson, 190

Hrafnhildur Schram, 72, 77

Hreinn Friðfinnsson, 181

Hultén, 169, 170, 172, 180

Huyghe, 242

Hörður Ágústsson, 122, 129, 130, 131, 132, 135, 147, 347, 351, 353

Icelandic Love Corporation, 219, 232

Indriði G. Þorsteinsson, 191

Ingólfur Arnarsson, 133, 142, 143, 295

Janus Jónsson, 49

Jodi, 153, 154, 157, 158, 366

Johnson, 165

Jonas, 210

Josephson, 81

Jóhann Briem, 93, 113, 116, 120, 125

Jóhann Eyfells. *See* Eyfells

Jóhannes Nordal, 33, 37

Jóhannes S. Kjarval. *See* Kjarval

Jón Arason, 17, 46

Jón Engilberts, 102, 108, 111, 113, 116, 122

Jón Greipsson, 42, 46, 52

Jón Hallgrímsson, 55

Jón Hjaltason, 49

Jón Pálsson, 28, 37, 47, 49, 351, 354

Jón Sigurðsson, 59, 186

Jón Stefánsson, 63, 64, 66, 72, 76, 82, 84, 85, 88, 89, 103, 110, 112, 113, 115, 346, 351, 352, 363

Jón Þorleifsson, 62, 67, 85, 92, 93, 98, 108, 109, 110, 113

Jónas Jónsson, 87, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 18, 119, 120

Júlíana Gottskálksdóttir, 61, 62, 67, 77, 85, 88

Júlíana Sveinsdóttir, 72, 296

Kandinsky, 91

Kant, 238, 242, 243, 245, 249, 252

Katrín Ólína, 232

Katrín Sigurðardóttir, 233, 324

Kittler, 249, 256

Kjarval, 86, 90, 94, 98, 99, 100, 109, 113, 178, 221, 290, 346, 347, 351

Klein, 241

Klüver, 166, 167, 365

Kokoschka, 90, 91, 100, 353

Kosuth, 171, 246, 257

Kristinn E. Andrésson, 103, 118

Kristín et Jóhann Eyfells. *See* Eyfells

Kristín G. Guðnadóttir, 98

Kristín Jónsdóttir, 88, 110, 113

Kristín Vídalín, 60, 125

Kristján B. Jónasson, 22

Kristján Eldjárn, 47, 48, 55

Kristján Guðmundsson, 135, 181, 311

Kristján H. Magnússon, 108

Kristján Steingrímur Jónsson, 218, 370

Kristrún Gunnarsdóttir, 218, 219, 225, 231, 271, 342

Kvaran. *See* Gunnar Kvaran, *See* Ólafur Kvaran

Kyhn, 60

Lacerte, 170

Lamunière, 153

Laufey Helgadóttir, 135, 136, 182

Laxness, 114, 185

Lárus Grímsson, 207

Leroux, 288

LeWitt, 163

Lippard, 164, 168

Locus Sonus, 264, 335

Loftur Guðmundsson, 179, 185

Lorna, 150, 262, 263, 272, 322, 336, 340, 341

Lorna Lab, 262, 272, 342

Louisa Matthíasdóttir, 201

Lovink, 225

Lúðvíg Guðmundsson, 125, 127, 129

Lytard, 175

Magnús Á. Árnason, 86, 109

MAGNÚS Á. ÁRNASON, 361

Magnús Blöndal Jóhannsson, 197

Magnús Pálsson, 75, 133, 135, 137, 142, 143, 145, 313, 320, 347, 352

Magnús V. Guðlaugsson, 211

Manovich, 151, 154, 162

Margrét Elísabet Ólafsdóttir, 149, 181, 197, 200, 257, 264, 313

María Pétursdóttir, 231

Marteinn Jónsson, 47

Matthías Á. Mathiesen, 188

Matthías Jóhannessen, 72

Matthías Þórðarson, 50, 52, 62, 121

Mattson, 186

McShine, 152, 173

Messíana Tómasdóttir, 129

Miller, 167

Moholy-Nagy, 90, 166, 249, 250

Molnar, 256

Monet, 62

Moorman, 138

Morris, 112, 126, 358, 360

Muggur. *See* Guðmundur Thorsteinsson

Nancy, 236

Negroponte, 172

Nelson, 172

Nietzsche, 244

Nitsch, 139, 193, 233

Nordal. *See* Bera Nordal, Jóhannes Nordal, Ólöf Nordal, Sigurður NordalNykvist, 186

O'Doherty, 168, 169

O'Grady, 200

Oddný Sen, 189

Oppenheimer, 169

Oxsmá, 205

Ólafur Elíasson, 182, 307

Ólafur Engilberts, 218

Ólafur Gíslason, 99, 289, 290, 297

Ólafur Halldórsson, 40

Ólafur Jónsson, 128, 129

Ólafur Kvaran, 61, 67, 72, 77, 102, 135, 136, 295, 351, 352, 354

Ólafur Lárusson, 204

Ólöf Nordal, 142, 312

Ómar Stefánsson, 233
 Óskar Gíslason, 185, 186
 Paesmans, 153
 Paik, 138, 196, 219
 Parr, 270, 271
 Páll Ísólfsson, 118
 Páll Skúlason, 23, 38
 Páll Thayer, 263, 322, 324, 327, 329, 330, 333, 334, 343
 Pétur Ármannsson, 132
 Pétur Gunnarsson, 189
 Picabia, 79
 Picasso, 11, 79, 114
 Pikslaverk, 264, 265, 267, 270, 334
 Pixelache, 264
 Platon, 25, 237, 274, 280
 Pollock, 241, 294, 303
 Ponzi, 90, 91, 92
 Popper, 165, 175, 177
 Poulsen, 304
 Quaranta, 150, 161, 165, 177, 367
 R.J., 93, 361
 Rae Huffman, 156
 Raflost, 264, 266, 267, 269, 322, 342
 Raflost+Pikslaverk, 264
 RAFLOSTi, 264, 265
 Ragnar Helgi Ólafsson, 150, 263, 264, 265, 322, 333, 343
 Ragnar Jónsson, 118
 Ragnar Kjartansson, 5, 306, 308, 309, 310, 313, 315, 316, 319, 323, 324, 343
 Ragnar Líndal, 58, 59, 354
 Ragnheiður Thorsteinsson, 312
 Rask, 20, 21
 Rauschenberg, 166, 313
 Renan, 14
 Reynir Oddsson, 189
 Richer, 80
 Ríkharður H. Friðriksson, 264, 322
 Ríkharður Jónsson, 62, 78, 100, 106, 113, 125, 355
 Rorimer, 246
 Roth, 134, 135, 180, 205, 313, 320, 349, 369
 Roubert, 250
 S.I.á.t.u.r., 264, 265, 269, 271, 322, 343
 Salomonsen, 80, 81, 83, 87, 114
 Sáf, 196
 Schmidt-Rottluff, 79
 Schoen, 12, 13, 39, 310, 313, 315, 353
 Schultz, 225
 Schwitters, 90
 Schöffner, 166, 222
 Selma Jónsdóttir, 34, 123

Shakespeare, 25

Shanken, 149, 169, 172, 173, 176

Shiner, 178, 253

Shulgin, 161

Sigfús Blöndal, 87

Sigfús Eymundsson, 178

Sigfús Halldórsson, 186

Signer, 218

Sigríður Thorlacius, 72, 127

Sigrún Harðardóttir, 213, 258, 265, 267, 271, 370

Sigurbjörn Aðalsteinsson, 214

Sigurður Eyþórsson, 131

Sigurður Guðmundsson, 39, 40, 43, 57, 60, 138, 142, 180, 181, 194, 201, 210, 307, 320, 368

de SÚM. *See* 138 et passim

dit le peintre. *See* 39, 40, 43, 57, 60

Sigurður Líndal, 15, 34, 40, 351, 354

Sigurður Nordal, 7, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 25, 33, 37, 58, 95, 117, 312, 352

Simon, 153, 170, 367

Simondon, 274, 275, 292

Skrebowski, 172

Skúli Guðjónsson, 103

Sloterdijk, 273

Snorri Arinbjarnar, 102, 116

Snorri Sturluson, 25, 27, 33

Snow, 167

Soila, 184

Sollfrank, 159, 162

Spielmann, 91, 196, 200, *See* Spielmann, Heinz 91, *See* Spielmann, Yvonn 195, 199

Starobinski, 64, 235, 286

Stefán Eiríksson, 125

Steina, 5, 191, 199, 200, 201, 203, 208, 210, 217, 220, 232, 307, 354

Steingrímur Eyfjörð, 312

Steinunn Bjarnadóttir Briem. *See* Steina

Stockhausen, 139

Sturm, 80, 81, 88, 92, 100, 118

Suðurgata 7, 139, 180, 192, 193, 206

Sumarliði R. Ísleifsson, 37

SÚM, 135, 145, 180, 201, 204, 307

Súsanna Svavarsdóttir, 218

Svavar Guðnason, 97, 98, 101, 180, 238, 347

Söderbergh-Widding, 184

Thayer. *See* Páll Thayer

Thély, 162

Thorvaldsen, 61, 111

Tinguely, 135

Tuchman, 174

Tumi Magnússon, 293, 294, 296, 297, 300, 304, 306, 311, 323, 324, 328, 365

Turid Sigurðardóttir, 73, 350

Unnur Arnórsdóttir, 138

Valtýr Pétursson, 139, 202, 214

Valtýr Stefánsson, 87, 89, 90, 110, 118

van den Berg, 82, 88, 90, 101

van Gogh, 102, 114

Vasulka. *See* Steina

 Vasulka, Woody, 199, 217, 199

Velvakandi, 201

Vilhjálmur Knudsen, 189, 190

Walden, 81

Weibel, 176, 177, 251, 305, 366

Weiner, 181

Wise, 196, 200

Woodward, 172, 241, 351

Young, 232

Youngblood, 210

Zier, 93, 128, 129, 143, 146

Zilzel, 14, 32

Þ.J., 125, 126, 127, 128, 363

Þorgeir Þorgeirsson, 189, 192

Þorkell Jóhannesson, 104, 105, 120

Þorsteinn Guðmundsson, 59, 60

Þorvaldur Skúlason, 111, 112, 113, 116, 179

Þorvaldur Thoroddsen, 87

Þorvaldur Þorsteinsson, 147, 209, 212, 215

Þór Elís Pálsson, 197, 207, 208, 211, 213, 215, 216, 219, 342, 370

Þór Magnússon, 49, 54

Þóra Kristjánsdóttir, 7, 16, 34, 39, 40, 41, 42, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 341

Þóra Pjetursdóttir Thoroddsen, 125

Þóra Þórisdóttir, 309

Þórarinn B. Þorláksson, 60, 61, 64, 66, 71, 73, 76, 85, 89, 96, 125, 178, 346

Þórarinn B. Þorláksson, 351

Þórbergur Þórðarson, 83

Þórður Ben Sveinsson, 201

Þórður Kristleifsson, 88

Þórður Þorláksson, 28, 37, 49, 354

Þórður Þorláksson, 351

Þórður Þorláksson, 351

Þórunn Jónsdóttir, 46

Þórunn Þórsdóttir, 217

Þröstur Helgason, 312, 313

Æsa Sigurjónsdóttir, 77, 101, 102, 178